
UNIVERSITÉ
YORK
UNIVERSITY
LIBRARIES
VENTANDA VIA

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/auffuhrungspraxi00haas


3 9007 0328 5736 9

Date Due

FORM 109

HANDBUCH
DER
MUSIKWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

DR. ERNST BÜCKEN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

in Verbindung mit:

Professor Dr. Heinrich Besseler-Heidelberg; Privatdozent Dr. Friedrich Blume-Berlin; Professor Dr. Robert Haas-Wien; Privatdozent Dr. Wilhelm Heinitz-Hamburg; Dr. Robert Lachmann-Berlin; Professor Dr. Hans Mersmann-Berlin; Professor Dr. Curt Sachs-Berlin und Dr. Otto Ursprung-München



WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

AUFFÜHRUNGSPRAXIS DER MUSIK

VON

DR. ROBERT HAAS
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT WIEN
VORSTAND DER MUSIKSAMMLUNG AN DER NATIONALBIBLIOTHEK WIEN



WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

PRINTED IN GERMANY

ML
160
H35
V.8
1931

SCOTT

MEINER LIEBEN FRAU
ZUGEEIGNET

DRUCK UND STICH VON C. G. RÖDER G. M. B. H., LEIPZIG
COPYRIGHT 1931 BY AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H., POTSDAM



Das Dresdener Hofopernorchester unter Ernst von Schuch.
Gemälde von R. Sterl. (Dresden, Staatliche Gemäldegalerie).

EINLEITUNG.

Das Verhältnis zwischen schaffendem und ausführendem Künstler hat sich im Ablauf der Geschichte gründlich geändert. Dieses Verhältnis betrifft ja einen wesenhaften Zug der musikalischen Verständigung überhaupt, indem eben zwischen Kunstwerk und Publikum eine selbständige und selbstbewußte Vermittlung notwendig ist; in der bildenden Kunst fehlt bekanntlich ein solches Mittelglied ganz, während es in der Dichtung auf viel engere Grenzen, nämlich auf das Theater, eingeschränkt ist. In unserem heutigen Musikbetrieb ist das Bereich, wo der Komponist mit dem musizierenden oder lesend genießenden Kunstfreund allein ist, ein ganz kleiner, fast stets ist ein ausübender Künstler, meist eine Mehrzahl solcher, dazwischen geschaltet. Dabei liegen den Aufführungen jeglicher Art heute in der Niederschrift sorgfältig ausgearbeitete Angaben der Komponisten oder ihrer Herausgeber und Bearbeiter zugrunde, wodurch die Bewegungsfreiheit der wiedergebenden Künstler stark eingeengt erscheint. Wenngleich die weitgehende schriftliche Festlegung der Absichten des Autors immerhin beim Umsetzen der toten Zeichensprache in die lebendige, tönende Wirklichkeit der letzten künstlerischen Ergänzung durch die Persönlichkeit des Reproduzierenden bedarf, so ist doch ein unabhängiges, mit eigenen Zutaten der Beteiligten frei vervollständigendes Musikmachen so gut wie ganz abgekommen.

Dem war aber nicht immer so.

Mit der gestreiften, möglichst weitgehenden Verselbständigung des Komponisten heutzutage, die in der jüngsten Zeit so weit geht, daß die Wiedergabe geradezu mechanisiert wird, ist vielmehr der Endpunkt eines geschichtlichen Vorgangs gekennzeichnet, dessen Gegenpol in jenem Zustand liegt, wie er sich in der primitiven und orientalischen Musikübung zeigt, wo die besondere Art und Weise des Vortrags weniger anspruchsloser Melodieschablonen und die Beigabe gewisser wichtiger persönlicher Ausschmückungen die Hauptsache ist und war. Die bloße Möglichkeit einer eindeutigen Gedankenfixierung fehlt hier noch ganz, wo man sie kennt, wird sie gemieden, der persönliche Schaffensakt verschwindet, zumeist aus kultischen Gründen, hinter dichten Geheimschleiern.

Die mathematisch genaue Rechenschaftslegung über alle Tonbewegungen beim Musikhören ist ja noch eine verhältnismäßig sehr junge Gewohnheit, Pythagoras hat zwar durch seine geniale Verbindung von Zahl und Ton die allgemeinen mathematischen Grundlagen geboten, über der abstrakten Spekulation ist man aber viele Jahrhunderte lang nicht zur praktischen Anwendung einer objektiven Kritik der Tonempfindungen gekommen, bzw. man mußte sich schrittweise eine solche mühsam erringen. Erst durch die volle Anerkennung und Einführung der gleichschwebenden Temperatur in der späten Barockzeit waren die Voraussetzungen für die unmittelbare Verständigung gefunden, eine Tatsache, deren Bedeutung der Vater der gleichschwebenden Temperatur, Aristoxenos, bereits für seine, ganz anders gearteten Verhältnisse vertreten hatte. Seit der Aufklärung und seit dem Aufschwung der Naturwissenschaften ist man in der Überwachung des Ohrs immer erfolgreicher vorwärts gekommen, aber immerhin liegt selbst heute noch die bewußte Ausbildung des Gehörs sehr im argen, im Vergleich mit den Leistungen des Gesichtssinns ist die Erziehung zum Hören nur eine recht mangelhafte zu nennen.



1. Gesang zu Lauten- und Trommelbegleitung. Indische Miniatur. Nat.-Bibl. Wien. Min. 64. Oben: Langhalslaute (Sita), unten: Vînâ und Mridanga (Trommel).

Für die Bedürfnisse der musikalischen Betätigung bedeutet aber die Auslese des Tonstoffes ganz grundlegende Unterschiede, deren richtige Beurteilung eben die wirklichen Tatsachen aufdecken muß und nicht in den Fängen irgendeiner grauen Theorie hängen bleiben darf. Das betrifft alle Probleme der einstimmigen Musik, wobei nicht zu vergessen ist, daß diese einstimmige Musik in der musikalischen Gesamtkultur der Menschheit zeitlich und räumlich die weitaus größten Gebiete belegt hält. In der Einstimmigkeit ist aber die peinlich genaue Bestimmung der wirklichen Tonverhältnisse für die ungetrübte Aufnahme der musikalischen Kunstäußerungen von entscheidender Bedeutung, das Verständnis darf nicht durch einen einseitigen Standpunkt behindert werden, wie er z. B. unseren in Temperierung und akkordmäßigem Denken verwurzelten Vorurteilen entspricht. Da hat erst die junge vergleichende Musikwissenschaft mit ihrem vollen Aufgebot von mathematisch - naturwissenschaftlicher Methodik die verläßlichen Grundlagen geschaffen. Die ältere geschichtliche Betrachtungsweise hat stete Phantastik, ja geradezu groteske Anschauungen entwickelt, wenn sie z. B. vom Kontrapunkt der Griechen oder von Fugen in der hebräischen Tempelmusik spricht und so zeitgenössische Begriffe in eine auf ganz anderen Bedingungen fußende Musikübung verpflanzt.

Jede Zeit hat ihre eigene Konvention in musikalischen Dingen, wobei die in dieser verwachsenen Selbstverständlichkeiten für den späteren oder anders gewohnten Beobachter leicht zugunsten ihm vertrauter Eigentümlichkeiten verloren gehen; die Musikübung ruht fest in solchen Überlieferungen, noch fester als das künstlerische Schaffen und die an dieses angeschlossene Theorie. Wenn schon der Wechsel so schroffer Unterschiede der musikalischen Anschauungen wie Einstimmigkeit und kunstgerechte Polyphonie andauernd übersehen werden konnte, um wieviel schwieriger wird es nicht sein, in den vielen Einzelheiten älterer, stets zeitgebundener Musikübung den Blick klar zu halten? Viele dieser Einzelfragen sind ungelöst, man hat es bisher aber nicht einmal versucht, sie geschlossen zu überschauen.

Neben rein musikalischen Kriterien sind auch die soziologischen Zusammenhänge nicht zu vernachlässigen, an denen die Musikgeschichte im allgemeinen zu unbekümmert vorübergeht. Die Kulturgeschichte zeigt die Musikübung weitgehend an gesellschaftliche Zweckmäßigkeiten gebunden, denn die Musik empfängt ihre äußeren Lebensbedingungen von den Geboten starker sozialer Triebkräfte, sei es, daß kultische und religiöse Gesetze maßgebend sind oder heilkundige Wirkungen angestrebt werden, daß ein untrennbares Begleitverhältnis zu körperlicher Arbeit und Bewegung herrscht oder daß die Aufgaben der Jugenderziehung angegliedert erscheinen. Nach ihrer festen geselligen Bestimmung weiß die Musik stets ins praktische Leben tief und erfolgreich einzugreifen, um ihrerseits wieder von diesem ständig gestaltet und geregelt zu werden, ob sie nun in gesangsnaher Rhetorik an der Politik teilnimmt, ob sie dem Begriff des Fürstentums zu vollem Glanz verhelfen muß oder ob sie in Kaufrufen, im Straßen- und Almosensingen Handel und Verkehr der Völker begleitet, Kriegswesen und Waffenhandwerk kennzeichnet, die gesellschaftlichen und geschlechtlichen Beziehungen betreut, kurz Freud und Leid von Fest und Alltag überflutet. Die ausübende Kunst ist dadurch vielfach von der Kasten- und Gesellschaftsschichtung berührt, sie wird im Zunftwesen an eigene Schranken verwiesen, die Stufe des ausübenden Musikers, des Berufskünstlers, ist zumeist eine verächtlich niedrige, die der Bettler und Landstreicher, daneben erreicht sie aber auch die Höhen der menschlichen Gesellschaftsordnung. Bedeutete der Vortrag von heiliger Tonkunst höchste Ehrenstellung, hatten z. B. im antiken babylonischen Reich die Musiker ihren Rang vor den Beamten, unmittelbar hinter Göttern und Königen, konnte sich im alten Reich Ägypten der Oberste des Gesangs „Verwandter des Königs“ nennen, so waren andrerseits meist die musikalischen Berufsverpflichtungen der allgemeinen Verachtung preisgegeben; insbesondere die Volksmusikanten traf der volle Fluch dieser Verächtlichkeit, den bekanntlich der Sachsenspiegel mit denkbar größter Deutlichkeit in der Bestimmung kundgibt, daß der Spielmann zur Buße nur den Schatten eines Ehrenmannes begehren



2. Persische Musikszene. 18saitige Harfe (Dschunk), Zurnâ, Tamburin (Daire). Miniatur aus Chosren Dehlewîs Gedichten, 16. Jh. Nat.-Bibl. Wien. Mixt. 356 Bl. 2.



3. Aus Johann Heinrich Hermann Fries, Abhandlung vom sogenannten Pfeifer-Gericht. Frankfurt a. M., W. Chr. Multz, 1752. Oben: Marsch des Pfeiferzugs, unten: die Gaben beim Pfeifergericht an den Schultheiß.

dürfe. Unter dem geächteten fahrenden Volk waren damals, im Mittelalter, Virtuosen aller Art inbegriffen, denen der neuere konzertmäßige Musikbetrieb wieder zu einer völlig veränderten gesellschaftlichen Wertung emporgeholfen hat. Virtuosen gab es aber nicht erst seit der Barockzeit, die allerdings die technische Bravour des Einzelkünstlers großgezogen hat, sondern Solosänger und Instrumentalsolisten waren von alters her bevorzugte Praktiker. Das Musizieren der Frauen blieb gewiß lange und weitgehend überhaupt ausgeschaltet, man hielt das bloße Anhören von weiblichen Stimmen für unanständig, aber im Altertum ist auch der virtuose Frauengesang hoch geschätzt worden, vorwiegend an schönen Sklavinnen, wie z. B. die sogenannten Heuschrecken Moawijes, des Fürsten der Amalekiter, die mit dem Ausdruck Alamoth bekannten Frauenstimmen aus dem altjüdischen königlichen Hofstaat oder die arabischen Sing-Mädchen (quainā̄t) bezeugen können, an Sklavinnen liebte man auch von jeher Instrumentalspiel und Tanz.

Die Ausübung der Musik galt ursprünglich als etwas Heiliges; die weltliche Musik war und blieb daneben im dunklen Hintergrund. Sofern die Musik kultgebunden war, machte jede fehlerhafte Handhabung derselben sogar das Opfer ungültig. Mit dem Abrücken von religiöser Zweckkunst stellt sich die Wiedergabe der Musik unter strenge ästhetische Gesetze. Jede Zeit und jedes Volk hat sich denn auch um ein zeitlich und örtlich feststehendes Ideal der Interpretation bemüht, dessen Anerkennung freilich nicht immer Allgemeingut war, sondern im Spiegel der Meinungen oft beträchtlich schwankte. Immerhin war aber die Pflege des Musikbetriebs als musikalischer Wiedergabe Sache des Nationalstolzes und Autoritätenglaubens bei fast

allen Völkern, wie das schon ein altchinesischer Weiser deutlich ausgedrückt hat: „Willst du wissen, ob ein Reich gut regiert werde oder ob die Sitten darin gut oder schlecht sind, so prüfe die Musik, die dort ausgeübt wird."



4. Altägyptische Musikantinnen mit Doppelflöte, Laute, Leier und Harfe.
(Lepsius, Auswahl.)

DIE MUSIKALISCHE WIEDERGABE BEI DEN PRIMITIVEN UND BEI DEN ORIENTALISCHEN KULTURVÖLKERN.

In der Musik der Naturvölker fällt wohl zumeist das Musikmachen und das Musikhören zusammen, sofern alle Anwesenden mitwirken, oft steht aber auch ein einzelner oder eine Gruppe von Ausführenden einer ganzen Versammlung gegenüber. Die Begriffe Wiedergabe, Aufführung, Publikum gewinnen eine ins ganz Große übergehende Bedeutung, wenn eine so vollkommen anders geartete Musikkultur wie die heutige europäische als Zuhörerschaft auftritt. Da erst werden grundlegende, tiefgreifende Unterschiede offenbar, die hier kurz zusammengefaßt werden müssen. Sie betreffen zunächst den Vortrag als solchen und seine tonstoffliche Unterlage.

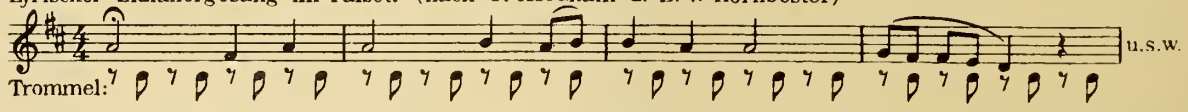
Die Vortragsweise der primitiven Musik stimmt mit der der gesamten exotischen und orientalischen Welt darin überein, daß sie es ist, die für den Hörer das blühende Leben der Tonkunst erzeugt, daß also die Vortragsschattierungen den wesentlichsten Zug des musikalischen Gesamteindrucks bilden. Das ist von ausschlaggebender Wichtigkeit und steht im schärfsten Gegensatz zu den europäischen Gewohnheiten. Hinter dem stets verwirrend bewegt und lebendig fließenden Überhang des üppigsten Zierwerks schimmert der feste Kern melodischer Liniengebung nur stark verschleiert hindurch, und eben das kunstvolle Weben dieses Schleiers ist stete unpersönlich-persönliche Obliegenheit des Musikers, es wird als aufbauende künstlerische Arbeit gewertet, das schmückende Beiwerk erscheint als ebenso bestimmend wie der melodische Grundriß selbst; diesem wendet sich weniger Aufmerksamkeit zu, denn er betrifft feststehende Formeln, die durch Überlieferung, nicht durch Aufzeichnung und Gedankenfestlegung weitergegeben werden. Die musikalische Zeichenschrift bleibt größtenteils unbekannt, sie wird aus kultischen und zünftigen Gründen unterdrückt. Selbst bei Kulturvölkern des Orients, die brauchbare Tonschriften besitzen, wie bei den Indern, Chinesen, Japanern, geht die Musikpraxis der schriftlichen, also augenhaften Vermittlung von Musik scheu aus dem Wege, wie ja auch beim praktischen Musiker theoretische Kenntnisse verpönt sind. Die Musikübung bleibt absichtlich beim ursprünglichen sinnlichen Ausgangspunkt, beim Ohr, haften.

Diese Vortragsweise ist somit durch eine Unmenge von Tonschnörkeln aller Art gekennzeichnet, durch eine Flut von Ornamenten, Glissandos, Portamenten, Trillern, Legati, die

Gesangsmanieren führen dabei absichtlich möglichst weit weg vom natürlichen Verhalten der Stimme, die maskiert wird, da sie sich aus angespanntester seelischer und körperlicher Erregung erhebt und übernatürliche Kräfte bannen oder widerspiegeln, kurz Zauberwirkungen auslösen soll. Die Ausdrucksformen des Vortrags zielen daher auf halbtierische Artikulationslaute, auf heulende, winselnde, schluchzende Verschleifungen, sie bevorzugen aufgeregt wilde, gepreßte Atmung, geheimnisvoll brummende Schlußwendungen, denen laut gebrüllte neue Einsätze gegenüberstehen, juchzerartige Einschübe und eine allgemeine näselnde, gequetschte Tongebung. Weit verbreitet, ja gelegentlich alleinherrschend ist das männliche Falsett (Beisp. 1),

Beispiel 1
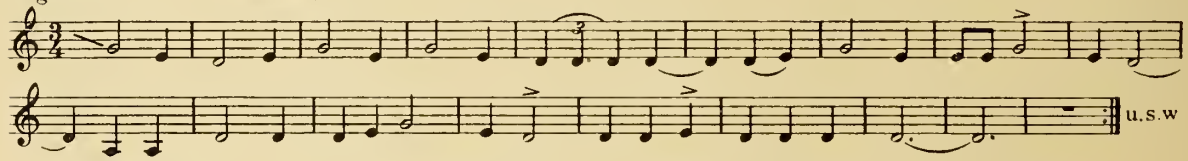
Lyrischer Indianergesang im Falsett (nach O. Abraham u. E. v. Hornbostel)



zumal ja Frauenstimmen nicht selten ganz ausgeschaltet werden, ein beständiger Wechsel zwischen Brust- und Fistelstimme erzeugt oft den Eindruck, als höre man Mann und Weib nacheinander singen (Beisp. 2), Männer- und Frauengesang vereinigen sich aber auch gleich-

Beispiel 2

Regenzauber aus Lamassa (nach E. v. Hornbostel)

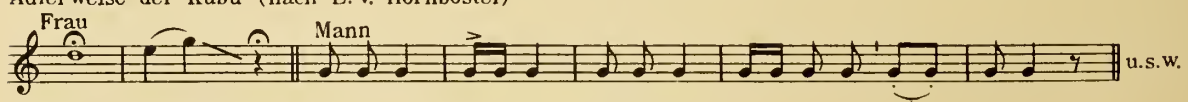


Den Abschluß macht ein Lippentriller, warscheinlich als tonmalende Symbolisierung des Donners
\ ist das Zeichen für ein Glissando nach abwärts.

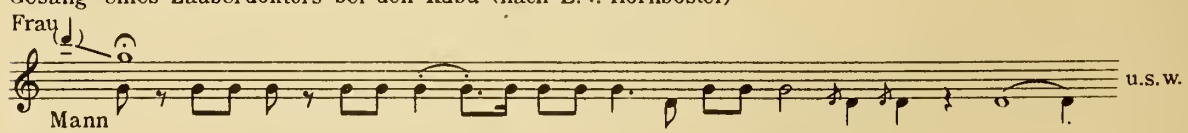
zeitig (Beisp. 3), sowie im Wechselgesang (Beisp. 4). Die Praxis des Wechselgesangs ist ins-

Beispiel 3

Adlerweise der Kubu (nach E. v. Hornbostel)
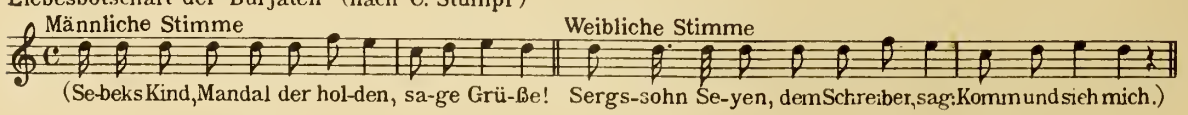


Gesang eines Zauberdoktors bei den Kubu (nach E. v. Hornbostel)



Beispiel 4

Liebesbotschaft der Burjäten (nach C. Stumpf)



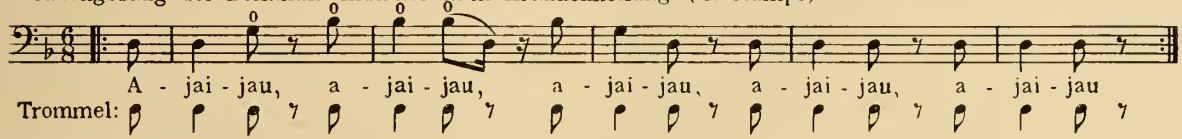
besondere bei den Negern sehr beliebt, auch sie führt durch Stimmübergreifen, Bordun- und Kanonwirkungen zur Mehrstimmigkeit weiter. Der Gebrauch der Bruststimme erfährt bei den orientalischen Kultur- und Halbkulturvölkern gleichfalls im allgemeinen eine verächtliche Beurteilung, da man sie als unvornehme Singweise gering schätzt und mit dem Wesen höherer Kunstübung nicht für vereinbar hält; diese Ansicht entspricht ganz dem Wohlgefallen an

gequetschten Kehllauten, die nur mit großen Anstrengungen hervorgebracht werden, aber als Höhe der Gesangskunst gelten. Die natürliche Art zu singen betrachtet man dagegen als unreif und plebejisch: „Nur Kinder und Kutscher lassen nach europäischer Manier die Töne aus dem Bauch kommen!"

Wort und Ton bilden in all dieser Gesangsweise ein untrennbares Ganzes, auch für den Text bestehen ähnliche Belastungen wie für die Musik, beständig wird er mit flüchtigen Zwischensilben aufgeputzt, mit Interjektionen und mit ganz sinnlosen Lautverbindungen behängt, ja oft besteht der ganze Text nur aus solchen Artikulationen (Beisp. 5).

Beispiel 5

Freudengesang der Bellakula Indianer nach Krankenheilung (C. Stumpf)



Im engen Zusammenhang mit dem schillernden Vortragswesen stellt sich dem Gehörseindruck die besondere Auswahl des Tonstoffs dar, deren vorurteilslose Erkenntnis für den Abendländer mit großen Schwierigkeiten verbunden ist; gilt es doch, das Verständnis sozusagen mathematisch zu rechtfertigen und alle eingefleischten Voraussetzungen der eigenen Gewöhnung abzustreifen. Es handelt sich da um durchaus einstimmige Musik und nicht um eine durch akkordisches Denken und gleichschwebende Temperierung bestimmte Auffassung. Die einstimmige Praxis hat an Stelle der starken Raumwirkungen der Mehrstimmigkeit viel reichere linienhafte Entwicklungsmöglichkeiten innerhalb der Oktavenreihe zur Verfügung, und ihre vielfältigen Feinheiten sind treffend mit dem Flügelstaub eines Falters verglichen worden, den man nicht gewaltsam abstreifen dürfe, sondern sorglich behüten müsse. Die junge vergleichende Musikwissenschaft ist denn auch behutsam darauf ausgegangen, die besonderen Tonverhältnisse sorgfältig mittels experimentell akustischer Methoden zu untersuchen und klar zu stellen, sie arbeitet zu diesem Zweck seit 1890 erfolgreich mit dem Phonographen, mißt die Schwingungszahlen mit dem Appunschen Tonmesser und ähnlichen Apparaten nach und rechnet die Tonmessungen seit A. J. Ellis bequem in sogenannte „Cents" um, das sind Einheiten, die den hundertsten Teil des temperierten Halbtons bedeuten, also eine hinreichende Vergrößerung des Tatbestandes ermöglichen. Das Ergebnis sind sehr künstliche und sehr eigenwillige Tonleitern, neutrale Intervalle, die zwischen den europäischen liegen, insbesondere solche Terzen und Sexten, aber (in Siam und Java) sogar neutrale Quarten und Quinten, ein reichlicher Verbrauch von Dreivierteltönen, die Teilung der Oktave in sieben (Siam) oder fünf (Java) gleiche Teile u. a. m. Arabien und Persien verfügt über 24 Vierteltöne — Villoteaus Ansicht von den arabischen Dritteltönen ist als Irrtum aufgedeckt worden —, die Terz des Lautenspielers Zalzal (8. Jh. n. Chr.) steht mit 450 Cents zwischen großer Terz und reiner Quart, Indien kennt 19 Töne, Japan und, wie Amiot behauptet, auch China sind zu 12 mehr oder weniger genauen Halbtönen gelangt, auch da kennt aber die Praxis das Dreivierteltonsystem. Die in Japan und China bevorzugte Pentatonik ist ebensowenig wie die in Siam und Java geübte alleingeltend, sondern die Fünfstufigkeit wird meist nicht streng festgehalten, ja man hat auch erkannt, daß der Halbtonschritt mit dem Gebrauch von fünfstufigen Leitern wohl vereinbar ist (in den javanischen Pelogleitern oder den japanischen Kotoleitern); eine besondere Vorliebe hat die japanische Musik für den Tritonus. Beim Spiel der Musikinstrumente, die im allgemeinen einer eindeutigen Festlegung der einzelnen Töne

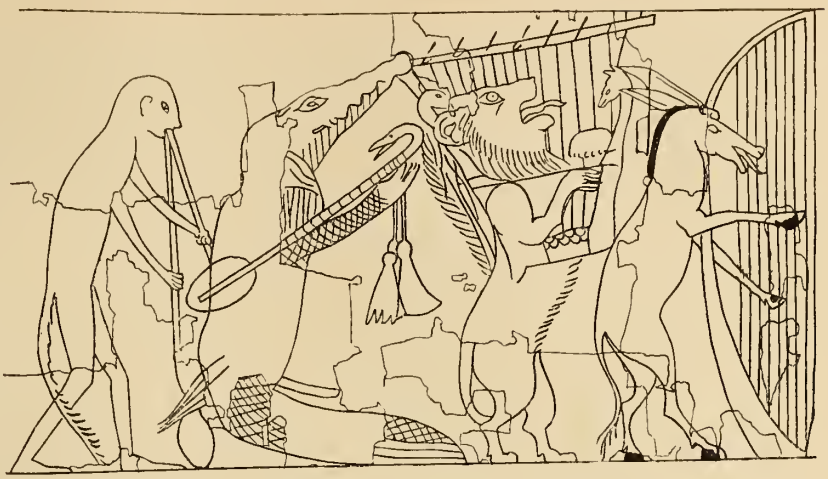


5. Kampfszene aus Firdusis Schahnameh mit Trompeten. Miniatur 17. Jahrh. Nat.-Bibl. Wien. N. T. 118. Bl. 225a.

wesentlichen Vorschub leisten, ist durch gewisse Spielmanieren eine entsprechende Bewegungsfreiheit ermöglicht, so z. B. durch die Saitendrucktechnik beim japanischen Koto (Zither); am Ranat (Xylophon) in Siam wieder wurde die Intonation durch angeklebte Stimmklümpchen aus Wachs oder Öl beeinflußt, deren Abfallen natürlich ein falsches theoretisches Bild ergeben mußte.

Während also das europäische Ohr den neutralen Intervallen der exotischen Musik ratlos gegenübersteht, so daß es uns z. B., um mit Stumpf zu reden, „jedesmal einen Stoß gibt", wenn der siamesische Dreivierteltelton an Stelle unseres Halbtons auftritt, so ist umgekehrt das Verhalten der Orientalen unserer Musik gegenüber ein ganz ähnliches. Sollen von diesen europäische Melodien nachgespielt werden, so kommen sie bei den Halbtönen in arge Verlegenheit, immerhin war eine Wiedergabe des „God save the Queen" durch die siamesischen Hofmusiker in London 1885, wie Ellis sagt, „soweit kenntlich, daß die Hörer sich dabei erhoben"; Sackpfeifenmelodien konnten aber wegen der neutralen Terzen und Sexten ganz gut ausgeführt werden. Nur die höflichen Japaner finden ihre Weisen, wenn sie am Klavier vorgetragen werden, manchmal richtig, ja sie bemühen sich eifrig um die Einführung der europäischen Musik in ihrer Heimat. Auch ein in Berlin studierender Parse konnte nach Abraham und Hornbostel auf seinem Dilruba (der indischen Kniegeige) in gleichschwebender Temperatur musizieren. In den arabischen Ländern drängt sich der europäische Einfluß gleichfalls stark vor, das abendländische Chorallied, insbesondere aber italienische Opernmelodien werden übernommen, in Siam wieder ist die europäische Militärmusik vorbildlich geworden, überall geschieht dadurch aber der heimischen Musikübung empfindlicher Abbruch.

Als Kronzeuge der Wirkung orientalischer Musikpraxis auf einen gebildeten Musiker unserer Kultur sei Hektor Berlioz aufgeführt, der im 21. Abend seiner Abendunterhaltungen im Orchester über den Eindruck chinesischer Musik berichtet. Er hörte sie in London, und beim Gesangsvortrag befremdete ihn natürlich die Tongebung ganz ungemein. „Stellen Sie sich nasale, gutturale, stöhnende, schauerliche Töne vor, die ich ohne Übertreibung mit den Lauten vergleichen kann, wie sie Hunde von sich geben, die sich nach langem Schlaf recken und die mächtig gähnen." Auch das häufige Falsett ist Gegenstand der Verwunderung, „die Kopfstimme untermischt mit einigen Brust- oder besser gesagt Magentönen"; wo sich Gesang und Instrumentalmusik vermischt (bei chinesischer Matrosenmusik), vergleicht Berlioz den Gehörseindruck mit dem Geheul der Schakale, mit dem Glucksen von Truthähnen und mit dem Todesröcheln, den zugehörigen Tanz findet er gleich abgeschmackt, er kann sich über die schauerlichen Verdrehungen nicht genug wundern: „Man glaubt, eine Schar von Teufeln zu sehen, die sich winden, Grimassen schneiden und hüpfen, während alle Reptile zischen, alle Ungeheuer brüllen, alle Gabeln und Pfannen der Hölle mit metallischem Lärm zusammenschlagen." Das Orchester erregt ihm zuerst Entsetzen, dann Heiterkeit und Lachreiz bis zur Sinnlosigkeit. Er kommt endlich zu dem Schlusse, daß das, was wir ein Charivari nennen, von den Orientalen als Musik bezeichnet werde und daß für sie wie für die Hexen in Macbeth das Häßliche das Schöne sei.



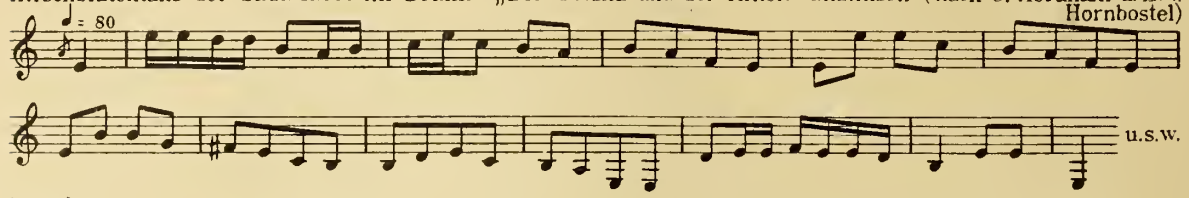
6. Altägyptisches Tierkonzert. Satirischer Papyrus, Turin. Doppelflöte, Laute, Lyra, Harfe. Ca. 1500 v. Chr. (Lepsius, Auswahl.)

Der freie Vortrag beherrscht auch die Instrumentalmusik bei Primitiven und im Orient, die Gesang und Tanz begleitet; dieses Mitspielen ist ihre wichtigste Verwendung. Insbesondere solche Tonzeuge werden benötigt, die den Rhythmus hervorheben; sie sollen ursprünglich böse Mächte abschrecken. Die Indianer begleiten ihre Gesänge meist mit der Trommel allein; selbst beim unbegleiteten Gesang haben sie das Bedürfnis, mit Händeklatschen, mit einem Holzstückchen o. ä. den Rhythmus zu betonen. Der Takt wird gern mit dem Fuß getreten, aber immer (in unserem Sinn) auf dem schlechten Taktteil; auf gleiche, nachschlagende Art wird zumeist auch die Trommel verwendet (s. Beisp. 1). Sowohl zusammengesetzte Trommelrhythmen als auch ostinate, getrommelte Formeln hat man beobachtet, dabei kommen verschiedene Anschlagsweisen des Tamburins (mit dem Handballen, den Knöcheln oder den Fingerspitzen) zur Anwendung; ähnlich verhält sich das javanische, singhalesische, indische Trommelspiel. Mit Trommelsignalen wissen übrigens die Primitiven auch rasch und sicher untereinander Verständigung zu halten.
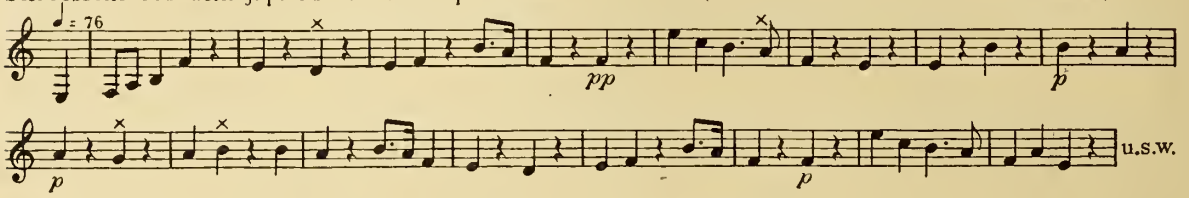
Wenngleich bei den orientalischen Kulturvölkern reichere Instrumentengruppen in Verwendung treten, Saiten- und Holzblasinstrumente, so ist die absolute Musik doch verhältnismäßig selten, bei Festlichkeiten, Gelagen, Zeremonien wird sie gepflegt, die Regel bleibt aber die Begleitung des Gesanges; die Spieler halten sich dabei stets an die Singstimme, sie haben auch Gelegenheit, in selbständigen Vor-, Zwischen- und Nachspielen hervorzutreten. In der Hofkapelle des Mikado, der sogenannten „Gagaku", hat sich der Gesang allmählich verloren, die „klassische Musik" bestand aber ursprünglich aus Gesangstücken mit Orchesterbegleitung. Die Besetzung umfaßte nach Dr. Müller bis 27 Musiker, mit sechsfach besetzten Blasinstrumenten, dreifach besetzten Saiteninstrumenten, einfach vertretenen Schlaginstrumenten; das Orchester saß bei großen Aufführungen in hufeisenförmiger Anordnung, die Spieler gleicher Instrumente waren so aufgestellt, daß sie einander ansehen konnten; ein Dirigent fehlte, sofern nicht ein Sänger mit der Klapper (Shaku Bioshi) dirigierte. Die Instrumentalmusik erfreut sich unter den Japanern großer Volkstümlichkeit, jede Braut erhält als Mitgift Koto und Shamisen (Laute), für diese Instrumente gibt es auch Solostücke, im japanischen Drama haben sie, hinter der Bühne gespielt, als stimmungsvolle Beigabe zu den szenischen Vorgängen eine sehr eigenartige Rolle inne (Beisp. 6 und 7). Die Spieltechnik verfügt über Feinheiten, denen der Europäer nur schwer folgen kann.

Die Aufführungspraxis der größeren instrumentalen Klangmassen, wie sie in Japan, in Java und in Siam in Übung stehen, ist durch die Anlage von Partituren nach unserer Gewohnheit wesentlich entschleiert worden. Schon 1876 hat der deutsche Leibarzt des Mikado,

Beispiel 6
Kirschblütentanz der Sada Yacco im Drama „Die Geisha und der Ritter." Shamisen (nach O. Abraham u. E. v. Hornbostel)
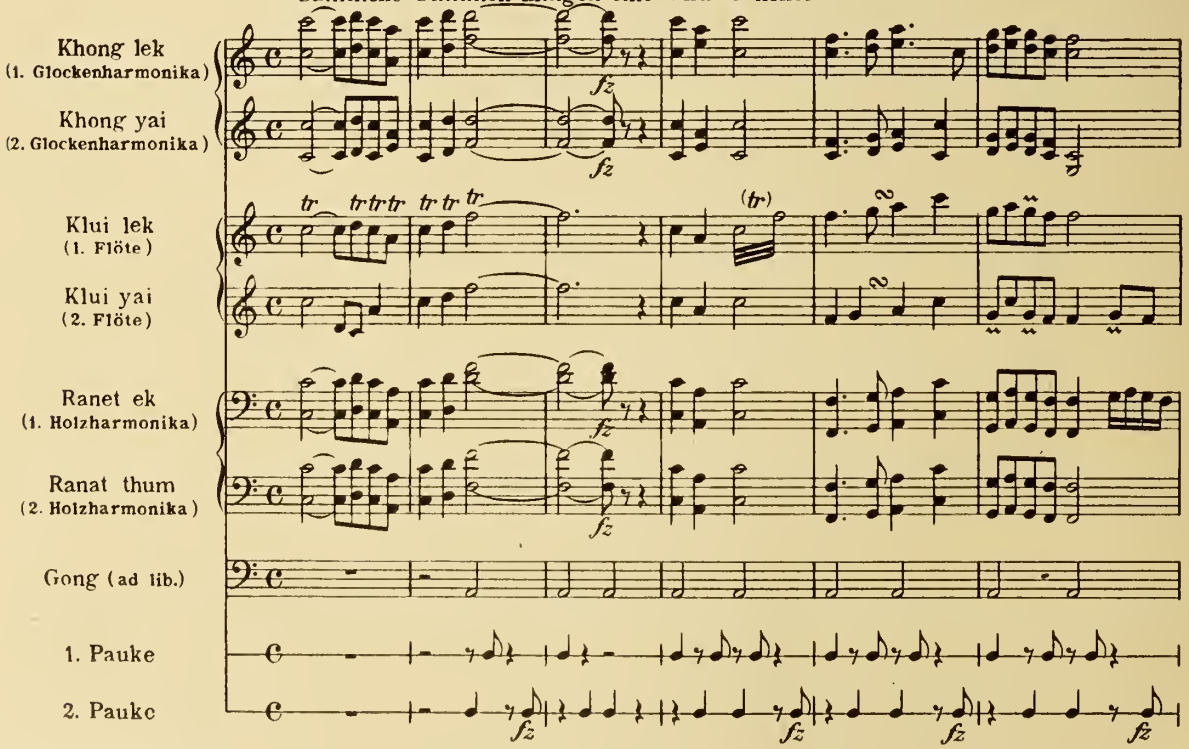


Beispiel 7
Sterbeszene aus dem japanischen Schauspiel Kesa. Koto-Solo (nach O. Abraham u. E. v. Hornbostel)



Dr. Müller, eine solche Partitur von Gagakumusik veröffentlicht, Land hat 1889 und 1890 zwei javanische mitgeteilt, 1901 brachte Stumpf ein siamesisches Orchesterstück bei (Beisp. 8),

Beispiel 8 **Siamesisches Orchesterstück „Khom ham" (Süße Worte). Anfang. (Nach C. Stumpf)**
Sämtliche Stimmen klingen eine Oktave höher



ein zweites von vier phonographisch aufgenommenen hat Hornbostel 1920 im A. f. Mw. folgen lassen, Abraham und Hornbostel konnten endlich 1903 einen der beliebten japanischen Gesänge mit Triobegleitung (Kranich und Schildkröte) vorlegen. Die einzelnen Stimmen verhalten sich überall im allgemeinen zu einander nur wie figurierte Variationen einer einzigen Hauptmelodie, sie bestimmen den Zusammenklang in einer Weise, für die Stumpf



7. Javanisches Gamelanorchester.

Platos Ausdruck „Heterophonie" als kennzeichnend aufgegriffen hat, die eigenartige Wirkung geht von der Farbenmischung der klangschönen Instrumente und von der seltenen rhythmischen Genauigkeit der Wiedergabe aus.

Bei diesen Orchesteraufführungen leitet bald ein Dirigent das Zusammenspiel, bald wird wieder ohne Dirigenten musiziert. Im javanischen Gamelanorchester hat der Rebab- (Geigen-) oder Gambang- (Xylophon-) Spieler die Führung, bei den Aufführungen des siamesischen Hoforchesters 1885 in London schlug (nach Ellis) der Dirigent mit einem Tsching (Becken) den Takt, die Orchesteraufstellung war folgende:

		Geigen (Sas), Flöten		
Takhe	Gong	Dirigent	Gong	Trommel
(Krokodil)		Ranats (Xylophone)	Ranats	

Der Vortrag kennt Steigerungen und Mäßigungen im Zeitmaß, Strettawirkungen, mächtige Schlußritardandi, die Klangfarbe ist durch die vielen Tremoli, Triller, Glissandi mit sprühendem Leben und zitternder Beweglichkeit angefüllt, bei den siamesischen Flötisten haben Stumpf und Hagemann festgestellt, daß sie durch die Nase atmen können und daher im ganzen Stück nicht absetzen müssen. Das Dirigieren ist schon unter den Indianern allgemein üblich, die Männer haben einen Stock in der Hand, um sich im Takt zu halten (die Frauen nicht), bei ihren stundenlangen musikalischen Übungen dirigiert der Vorsänger; seine Handbewegungen (Cheironomie) sind der Ausgangspunkt der für die musikalische Wiedergabe so wichtigen Zeichengebung eines Aufführungsleiters. Die Ausübung der Cheironomie ist bei den alten Kulturvölkern immer wieder bezeugt, z. B. in Musikdarstellungen aus Ägypten oder in der indischen Musikübung.

Was die rhythmische Auffassung betrifft, so verfügt der Primitive und der Orientale über eine ganz erstaunliche persönliche Fertigkeit und über ein selbst Gebilden von absonder-



8. Maskentanz aus Peru unter Harfenbegleitung (Scherentanz). (Nach d'Harcourt, Musique des Incas.)

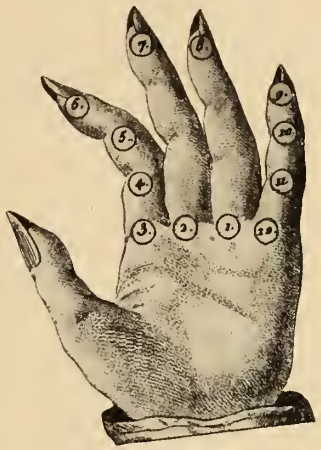
licher Künstlichkeit gegenüber stichhaltendes, unfehlbares Sicherheitsgefühl. Nicht die gleiche Wiederkehr kleiner rhythmischer Glieder ist hier maßgebend, sondern eine rhythmische Melodiemessung im großen, mit für unsere Gewohnheit unübersichtlicher Linienführung. Verschärft wird der Befund noch durch die selbständige rhythmische Entfaltung der Begleitstimmen, hauptsächlich der Schlaginstrumente, die zu einer Art rhythmischer Kontrapunktik (Hornbostel) führt, zu einer Polyrhythmik, die im Vortrag spielend gemeistert ist. Hierher gehört auch die sichere Handhabung des Tempo rubato, die bei Wiederholungen stets mit derselben haarscharfen Präzision vorgebracht wird; das feste Zeitmaß wird insbesondere gern bei dämonischen oder Krankenheilungsgesängen aufgegeben.

Die engen Beziehungen zwischen Rhythmus und Arbeit hat Karl Bücher klargestellt. Rhythmische Eindrücke werden ja bekanntlich nicht bloß durch das Gehör aufgenommen, sondern ebenso stark, wenn nicht stärker, durch den Tastsinn, so daß die taubblinde Lebenskünstlerin Helen Keller infolge systematischer Übung sogar so weit gelangen konnte, höhere abendländische Kunstmusik bloß durch rhythmische Erfassung zu unterscheiden und zu genießen. Bücher erklärt die Rhythmik überhaupt als Körperbewegung, die eigentliche Bestimmung des rhythmischen Gesangs sieht er darin, die Körperbewegung zu begleiten, er weist bei Negern, im ganzen Orient und auch in der europäischen Volksmusik die allgemeine Gewohnheit nach, körperliche Arbeit jeder Art mit Gesang zu begleiten, wobei als Ersatz der Arbeitsbewegung Händeklatschen, Stampfen, sowie der Gebrauch von Geräuschinstrumenten eintreten kann. Selbst der Ursprung der Poesie ist nach Bücher in der Arbeit zu suchen, da ursprünglich jede Dichtung gesungen, jeder Gesang von mechanischen Körperbewegungen gezeugt wurde. Natürlich ist auch der Tanz einbezogen, da Gesang und Tanz so innig zusammengehören, daß bei manchen Völkern für beide Kunstäußerungen nur ein einziger sprachlicher Ausdruck besteht, die Tänze aber oft nur Nachbildungen bekannter Arbeitsvorgänge sind. Jedenfalls ist die Wiedergabe von Musik in primitiven Verhältnissen vielfach an zugehörige Arbeitsverrichtungen gebunden, einschließlich der Jagd und des Kriegswesens.

Entscheidend ist ferner für die musikalische Wiedergabe ihr enges Verhältnis zu Kult und Gottesdienst. Wie das Musikinstrument als „kräftigstes Kultgerät" erkannt worden ist, so steht insbesondere der Gesang als gehobene Gedankenvermittlung im Mittelpunkt des religiösen Lebens aller Zeiten. Im Sprechgesang werden Gebete vorgetragen und Opferhandlungen vollzogen. Den altmexikanischen Tempelgesang hat Ferdinand Cortez als ein „Psalmodieren" gekennzeichnet, die Chinesen beten singend, indem sie unverletzbare Töne einhalten, der Koran wird halb singend, halb rezitierend in der „Taghir" genannten Vortragsweise über-

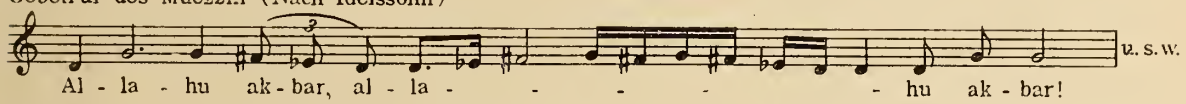
mittelt, der „Maqam Hedjaz“ ist die heilige Gebetweise, in der die ganze mohammedanische Welt täglich fünfmal Allahs Herrlichkeit feiert (Beisp. 9), der Bibelvortrag in der Reformsynagoge ist erst seit 1815 das bloß gesprochene Wort, früher bestand er gleichfalls in Gesang. Zu diesem Zweck wurde eine eigene Akzentnotation, genannt „Taamim“, festgelegt, der Talmud lehrte geradezu, wer den Pentateuch ohne Ton lese, versündige sich an der heiligen Schrift.

Ähnliche Akzente haben sich auch in den indischen heiligen Schriften erhalten; über die Ausführung der vedischen Opfermusik stehen gesicherte Nachrichten zur Verfügung, die jenes freie, gehobene Rezitieren erkennen lassen, wie es der orientalischen Priestermusik eigen ist. In der vedischen Liturgie bildet das Somaopfer, bei dem der Priester den geheiligten Saft der Somapflanze genießt, den Kern, die zugehörigen Gesänge (Sāmans), die im Zusammenhang mit den sonstigen Bräuchen als zauberkräftig



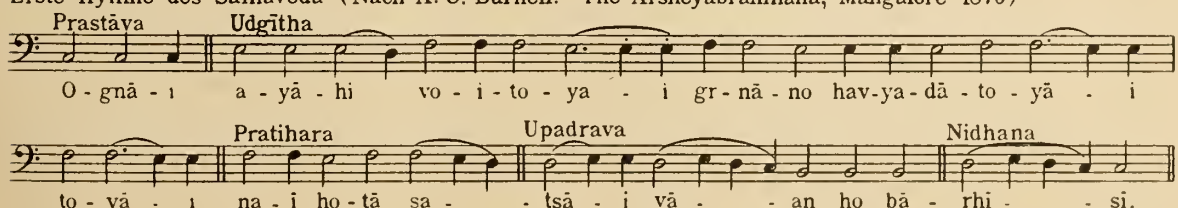
9. Harmonische Hand zur Bezeichnung der 12 Lu nach M. Amiot, Memoire sur la musique des Chinois, Paris 1779.

Beispiel 9
Gebetruf des Muezzin (Nach Idelssohn)



gelten, sind bis ins einzelne festgelegt, sie werden infolge der unverletzbaren mündlichen Überlieferung als uraltes Kulturgut gekennzeichnet und sind nach ihrer Verwendung zu bestimmten Tageszeiten sorgfältig abgestuft. Beim Vortrag des Sāman werden die Töne an der rechten Hand durch den Zeigefinger der linken an bestimmte Sitze gebunden, also als eine Art Praxis der guidonischen Hand, ähnlich der, die Amiot auch in China nachgewiesen hat. Beim Gesang des Sāman sind 3 bis 16 Priester beteiligt, alle singen zusammen den Anfang, das „Humkara“ (auf die Silbe hum), und den Abschluß, das „Pravana“ (auf die Silbe om, die unserem Amen entspricht). In der Mitte treten drei priesterliche Solosänger hervor, der „Prastotar“, der „Udgātar“ und der „Pratihartar“; der Prastotar beginnt mit dem „Prastāva“, der Einleitung, die nur zwei oder drei Töne umspannt, der Udgātar hat zweimal zu singen, zunächst nach dem Prastāva das „Udgītha“, den Hauptteil, und dann nach dem ersten Responsorium, dem „Pratihāra“, das vom Pratihartar angestimmt wird, eine zweite Stelle, das „Upadrava“, sodann vereinigen sich die drei Priester zum „Nidhana“, dem dreistimmig gesungenen Abschluß der Opfermelodie (Beisp. 10). Aus den indischen Platten des

Beispiel 10
Erste Hymne des Sāmaveda (Nach A. C. Burnell: The Ārsheyabrāhmana, Mangalore 1876)
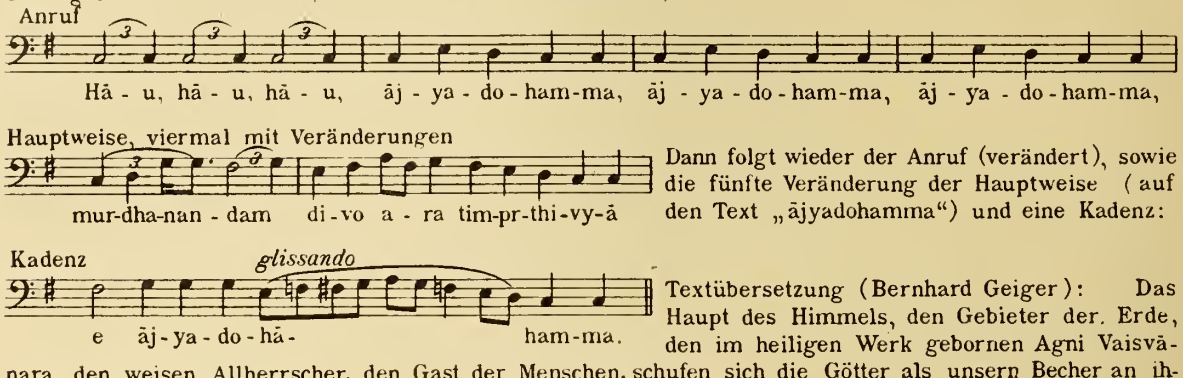


Dieser Vers wird dreimal mit Veränderungen abgesungen

Übersetzung: Komm, Agni, mit Gesang gepriesen zu Fest und Opferung!

Wiener Phonogrammarchivs hat E. Felber auch fünf vedische Gesänge mitgeteilt. Darin handelt es sich stets um die musikalischeVerarbeitung von bestimmten Tongruppen, wie sie der orientalischen Kompositionstechnik gemäß ist. Der Tonumfang geht von einer Terz bis zur Sext, denn die Septime war den Göttern vorbehalten (Beisp. 11).

Beispiel 11

Gesang aus dem Samaveda, Rudrasamhita 6 (Nach Felber)



Dann folgt wieder der Anruf (verändert), sowie die fünfte Veränderung der Hauptweise (auf den Text „ājyadohamma") und eine Kadenz:

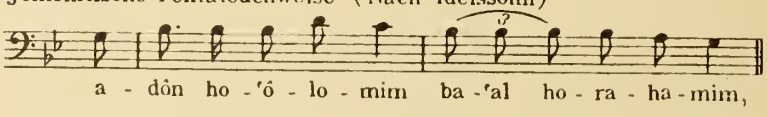
Textübersetzung (Bernhard Geiger): Das Haupt des Himmels, den Gebieter der. Erde, den im heiligen Werk gebornen Agni Vaisvānara, den weisen Allherrscher, den Gast der Menschen, schufen sich die Götter als unsern Becher an ihrem Munde (Die Opferbutter wurde ins Feuer gegossen).

Hier schwingt die melodische Linie entschiedener aus, andere Weisen zeigen die einfacheren Kurven des Sprechgesangs, die auch in Proben aus altindischen Dramen Kalidasas vorherrschen, Sprache, Sprechgesang und Kunstgesang gehen dabei ineinander ähnlich über, wie in den Gesangsformen des japanischen Nō-Dramas. Der Sprechgesang ist in Indien so weit verbreitet, daß metrische Dichtungen überhaupt nicht gesprochen werden; gesprochen wird nur reine Prosa. Die Legende vom Ursprung des epischen Versmaßes fußt auf diesen Verhältnissen, indem sie berichtet, daß die Erfindung zugleich mit dem zugehörigen Gesangsvortrag unter Instrumentalbegleitung erfolgt sein soll. Auch die gesprochenen Platten zeigen eine starke Neigung zu musikalischer Tongebung, wobei man sich der Eigentümlichkeit mancher Sprachen des Orients erinnern muß, die Silbenbedeutung von der Tonhöhe, in der sie gesprochen werden, abhängig zu machen; über solche „Tonsprachen" verfügen insbesondere die Chinesen und die Siameser.

Auf den engen Zusammenhang zwischen hebräischer Poesie und Musik war schon Herder aufmerksam geworden, die hebräischen Akzente, die ihn bezeugen, wurden in die Bibel eingeführt, um die Singweisen zu erhalten. Beendet wurde das Akzentsystem im 9. Jahrhundert in Tiberias; die babylonischen Juden benützten aber noch vor dem tiberianischen ein anderes System in Buchstaben. In den Büchern der Psalmen, der Sprüche und Job werden andere Zeichen verwendet als in den 21 anderen Büchern. Unter den einzelnen Weisen des Synagogengesangs, die von Idelssohn zusammengetragen worden sind, ist z. B. die Pentateuchweise der jemenischen Juden (Beisp. 12) uraltes Musikgut. Die Musik des Tempels in Jerusalem war gekennzeichnet durch verhältnismäßig reiche Instrumentenbeteiligung: Der Chor bestand höchstens aus 12 Sängern; jeder Sänger mußte fünf Jahre studieren, er wurde aber erst im Alter von 30 Jahren zum Studium zugelassen. Außerdem wirkten Levitenknaben mit, um den Klang abzurunden. Dem Chor stand ein gleich stark

Beispiel 12

Jemenitische Pentateuchweise (Nach Idelssohn)



besetzter Instrumentalkörper gegenüber. Nevel und Kinnor (große und kleine Harfe) waren die heiligen Instrumente, das Halil (Flöte) fehlt in der Liste der Instrumente des ersten Tempels, es wurde zwar später aufgenommen, durfte aber an Sabbaten nicht gespielt werden. Unter den Tempelinstrumenten befand sich nur ein Cymbal (Tziltzal), das bloß zur Ausfüllung der Pausen, nicht während der Musik selbst verwendet wurde. Unter David und Salomo scheint das Cymbal allerdings größere Bedeutung gehabt zu haben. Als Instrumentisten ließ man später auch Nichtleviten zu, als Sänger nicht; daraus ist wieder die höhere Einschätzung des Gesangs zu erkennen. Frauen gab es keine im Tempelchor.

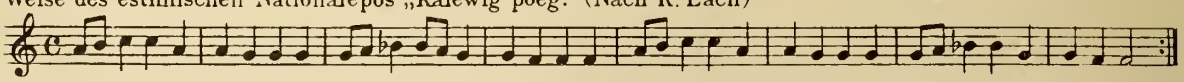
Wir können den Dienst der antiken jüdischen Tempelmusik (mit Idelssohn) auch bis in die Einzelheiten verfolgen. Sie setzte beim Opferungsakt ein, vor dem Gebetrezitationen der Priester als Einleitung vorangingen. Zunächst ließ ein Priester die Magrepha (Wasser-Orgel) ertönen, das war für die Leviten das Zeichen zum Anfang der musikalischen Aufführung, während die Priester den Tempel betraten. Zwei Priester stellten sich zum Altar, um auf je einem Chatzotzera (Trompete) „tekia" (eine lange Note) — „terra" (Tremolo) — „tekia" zu blasen, dann begaben sie sich zum Cymbalspieler und nahmen rechts und links von diesem Aufstellung. Auf ein Fahnenzeichen begann der Cymballevite zu spielen und alle anderen Leviten huben an, einen Teil des täglichen Psalms oder Teile des Pentateuchs zu singen. So oft ein Abschnitt beendet war, hielten sie inne, die Priester wiederholten ihr Trompetenblasen und das Volk warf sich nieder. Bei dieser Beschreibung, die von einem Laien überliefert ist (Talmud-Mischna), wird allerdings die Beteiligung der Instrumente übergangen, und nach der Zerstörung des zweiten Tempels ist dann die Instrumentalmusik der Leviten ganz in Vergessenheit geraten. Bei den religiösen Zeremonien wurde auch das Shofar (Widderhorn) geblasen, um Gott anzurufen oder zu erwecken; sein Klang hatte magische Kraft, er konnte böse Geister verscheuchen und feindliche Götter betäuben. An Priestertrompeten waren mindestens zwei vorgeschrieben, ihre Zahl konnte aber bis auf 120 erhöht werden.

Im alten Ägypten, wo die Musik heilig gehalten wurde und wo die Priester die Musiker waren, bildete die Harfe eine Hauptstütze der Kultmusik. Plato rühmt die geheiligten, der Göttin Isis geweihten Gesänge, die gesetzmäßig festgelegt waren und nicht durch andere Weisen ersetzt werden durften. Aus zahlreichen Abbildungen kann die Pflege der Musik bei den Ägyptern und bei den Assyrern verfolgt werden, meist ist Gesang, Instrumentenspiel und Tanz gemeinsam dargestellt, insbesondere durch die Mitwirkung ganzer Orchester zeichnet sich die Aufführungspraxis dieser frühen Zeitalter aus, denn auch bei den Zeremonien des öffentlichen Lebens wurden reiche musikalische Mittel aufgewendet. So bietet ein bekanntes assyrisches Basrelief aus Ashurakhbal, das jetzt im britischen Museum liegt, das deutliche Bild einer antiken musikalischen Siegesfeier beim Einzug des assyrischen Feldherrn 650 v. Chr. in Susa (s. Abb. 2 u. 4 bei C. Sachs: „Musik der Antike" in diesem Handbuch); elf Personen mit Instrumenten eröffnen den Aufzug der Hofkapelle des Reichs Elam, drei Harfenspieler, vier Harfenschlägerinnen, zwei Männer, die ein Dulcimer (Cimbal) und eine Doppelflöte handhaben, eine Frau mit einer Doppelflöte und eine mit einer Handtrommel, dann folgt der Vokalchor, bestehend aus neun Knaben und sechs Frauen. Einige Musiker machen Tanzschritte, die Singenden klatschen in die Hände, eine Sängerin hält die Hand an die Kehle, wie es orientalischer Virtuosenbrauch war. Der Sänger Agades (Hagros) z. B., der wegen seines Tremolos in orientalischer Manier berühmt war, legte die Finger an den Adamsapfel, den Daumen steckte er in den Mund; er hielt die Einzelheiten seiner Tongebung geheim und lehrte sie niemand. Ähnliche Handstellungen wie die besprochene sind auch auf

ägyptischen Wandgemälden zu beobachten, noch heute ist sie in Syrien und Arabien bei schrillen Jubeltönen üblich.

War das Sistrum Kennzeichen priesterlicher Würde, so gehörte die Lyra zum öffentlichen Vortrag von Rede und Dichtung. Villoteau, der gelehrte Musiker, der Napoleon nach Ägypten begleitete und die Musik dieses Landes erforschte, sagt vom Singen im Altertum, daß es bedeutete: „der Stimme die dem Sinne jedes Wortes in der Rede angemessenste Beugung geben, den schicklichsten Ton der Empfindungen hören lassen, um das Herz zu rühren und Überredung zu bewirken. Jede vorbereitete Rede, die bestimmt war öffentlich gesprochen zu werden, war melodisch und wurde als ein Bestandteil der Musik betrachtet". Der arabische Dichter-Wahrsager (Sha'ir) war Poet und Musiker in einer Person, er hatte aber auch gern einen Musiker (mughann) bei sich, um seine Verse zu singen. Den antiken epischen Vortrag hat man sich ähnlich vorzustellen, die Erinnerung daran ist in der bis heute üblichen Rezitation von Heldengesängen erhalten, die im Orient lebt und selbst im Süden Europas, in Serbien, Bulgarien, Süditalien, Spanien, noch verbreitet ist. Goethe, Spohr u. a. haben sie geschildert, Lach teilt die armselige Melodie mit, nach der die Tausende von Versen des uralten esthnischen Nationalepos abgeleiert werden (Beisp. 13). „Wenn diese Melodie in einem esthnischen

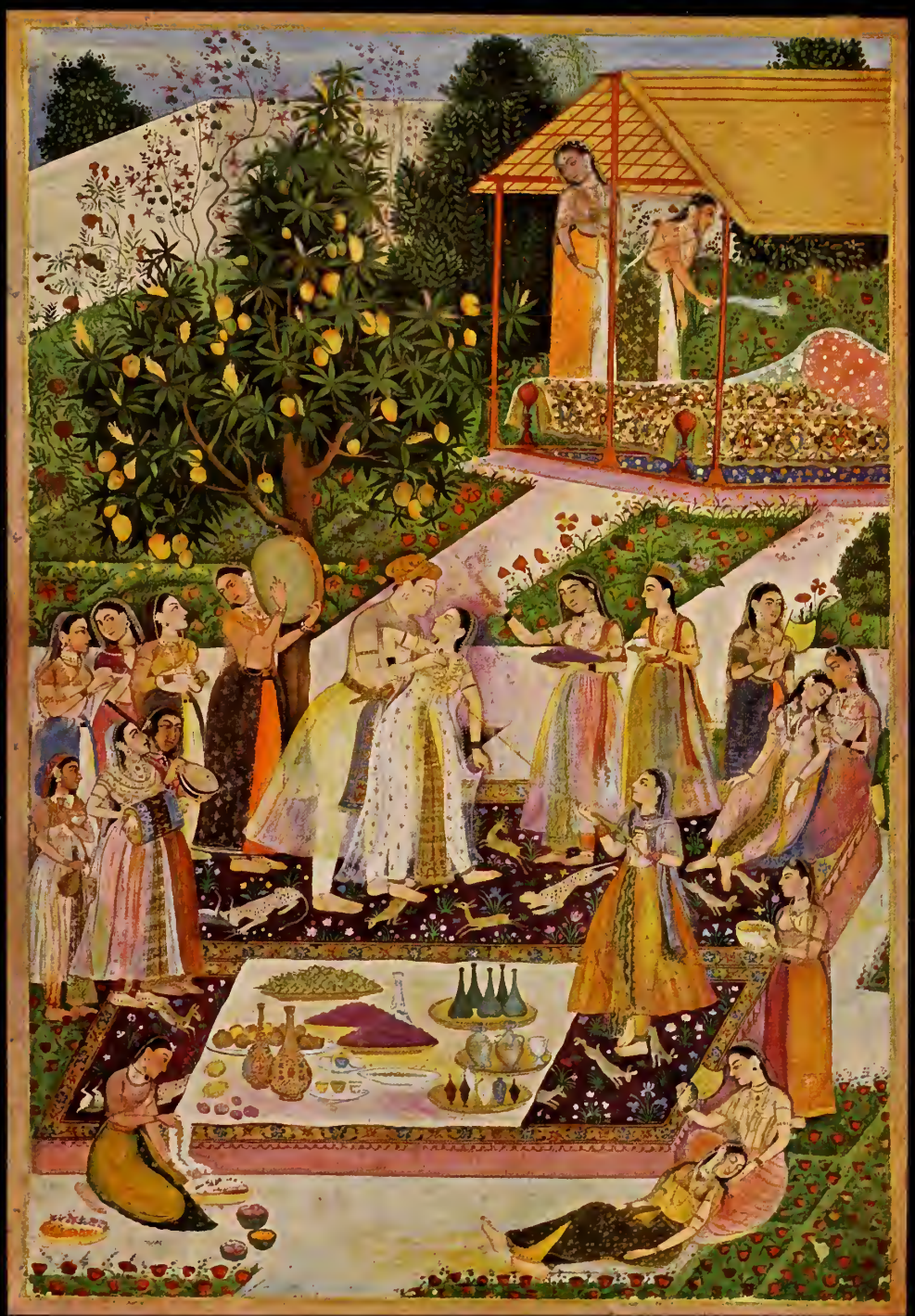
Beispiel 13
Weise des esthnischen Nationalepos „Kalewig poeg" (Nach R. Lach)



Hause angestimmt wird, dann hält alles in seiner Beschäftigung inne und lauscht in heiligem Schweigen und tiefer Andacht voll Ergriffenheit der uraltertümlich-schlichten Weise aus grauester Vorzeit" (v. Schröder).

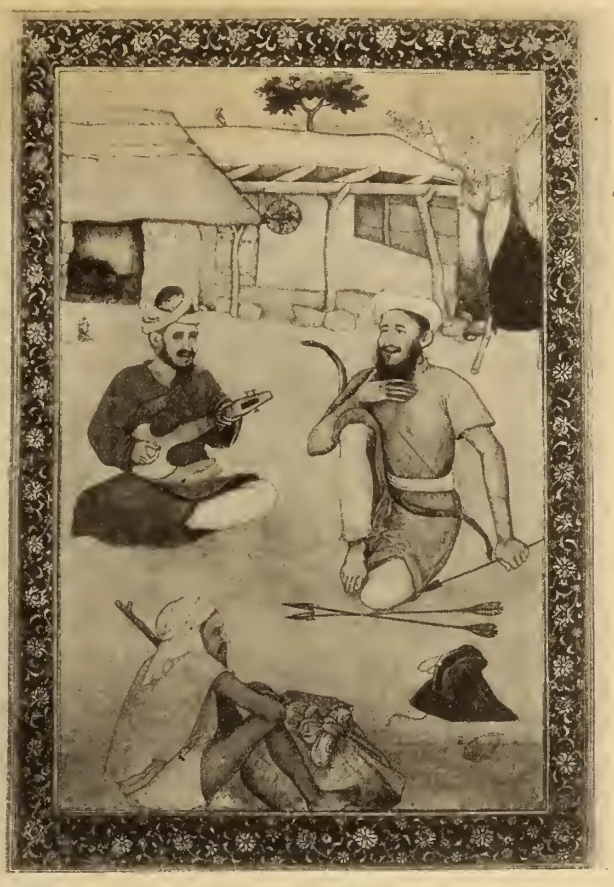
Dabei handelt es sich um die freie Improvisation nach bestimmten modalen und melodischen Schemen. Die Kompositionstechnik besteht im Variationsverfahren innerhalb der durch die Einstimmigkeit gegebenen vielfachen Möglichkeiten. Die ursprünglichen Formeln der Weisen (Maquamen, Rāgas) sind die Unterlage für die freie, dem Augenblick anheimgestellte Ausführung durch den Vortragenden. Nach solchen „Weisen" zu singen, ist der Grundzug der orientalischen Musik, wir haben gehört, daß so bei Arabern, Persern, Türken, Juden, sowie in den christlichen Kirchen des Orients die Gebete abgesungen werden, wobei der an das Wort frei angelehnte Rhythmus vorherrscht; so gliedert sich z. B. nach Idelssohn der Synagogengesang der jemenischen Juden in folgende 15 Weisen: die Pentateuchweise (Beisp. 12), die Zemirot-, die Propheten-, die Psalmen-, die Liedweise des Pentateuchs, die Hoheliedweise, die Esther-, die Klagelied-, die Job-, die Mischna-, die Tefilla-, die Seliha-, die hohe Feiertags-, die Taanit- und die Apharotweise. Auch die indischen Rāgas und Rāginas sind Melodieskelette, die den Variationen der Musizierenden feststehende Themen darreichen. Melodische und rhythmische Änderungen werden dem Belieben der Sänger und Spieler überlassen, die ihre oben geschilderte Vortragskunst in die Auslegung dieser musikalischen Klischees einsetzen.

Franz Liszt hat bei der Betrachtung der Zigeunermusik diese Freizügigkeit in engem Rahmen vortrefflich gekennzeichnet, wobei man sich vor Augen halten muß, daß als Heimat der Zigeuner Indien angesehen wird. „Es wäre irrig zu glauben, daß ihre Neigung, sich den Eingebungen des Augenblicks zu überlassen, sie die ursprünglichen Formeln ihrer ersten Melodien vergessen ließe; im Gegenteil, diese sind wesentlich für sie, denn sie enthalten den typischen Eindruck des Gefühls, das sie zur Kunst fortreißt; außerdem sind sie so abgefaßt, daß sie der individuellen Freiheit der Interpretation, der Umschreibung und des Ausschmückens hinreichenden Spielraum lassen. Auch behalten alle mit Pietät die authentischen



Indische Hochzeit. Miniatur. Wien, National-Bibliothek, Min. 64.
Links Frauenmusik, Trommeln und Laute. Rechts Parfümspritzerin.

Versionen und die Art, sie zu lesen oder vielmehr zu rezitieren; sie bewahren sorgfältig die Reinheit des Textes, trotz der üppigsten Ornamentationen, der längsten Abweichungen, der entferntesten Abschweifungen. Wir kannten mehrere, die vor dem Gedanken gebebt haben würden, die sakramentalen Motive einzuschränken, zu entstellen, zu verderben." Mit Recht spricht Liszt von unerschöpflicher Fruchtbarkeit und fabelhaftem Reichtum und er schwelgt in der Ersinnung von sprachlichen Bildern und Vergleichen, um die Phantastik dieser Arabeskenkunst zu versinnlichen. „In der üppigen Blütenpracht von Tönen ist die Melodie oft auf die Rolle eines leitenden Bandes beschränkt, das unsichtbar hinter anmutigen Blumenkronen, glänzendem Blätterschmuck, Büscheln von Staubfäden verstcckt ist", er nennt die Hauptphrase ein „feenhaftcs Antlitz, das hinter dem prismatischen Schleier eincr feinregnenden Kaskade" oder „wie eine hinter ihrem flimmernden Schleier lächelndc Sultanin" erscheint, er opfert eine ganze Hekatombe von duftigen und kraftvollen Metaphern dem vielgestaltigen Wesen der „Fiorituren". Das alles ist ein Hymnus auf die Improvisation, die sich nach orientalischer und antiker Auffassung in der Musik voll entfalten mußte.



10. Indischer Märchensänger mit Sârangî und seine Zuhörcr. Min. v. Bichits, Schule von Shâh Jahân, 17. Jh.
(J. Stchoukine, La Peinture indienne. Paris, Leroux 1929)

Die Freude an musikalischen Veränderungen bezieht sich auch auf den gleichzeitigen Vortrag mehrerer Beteiligter, darauf beruht eben das Wesen der „Heterophonie" im Sinne Stumpfs. Zugleich muß man sich vergegenwärtigen, daß jede Wiedergabe bei dieser Auffassung den Charakter des Einmaligen an sich hat, daß also ein Vortrag sich vom andern in Einzelheiten stets unterscheiden wird. Die verschiedene instrumentale Spiegelung der gleichen Linie führt in den oben erwähnten Partituren schon ziemlich weit auseinander, es ergeben sich dabei auch Quartenparallelen, während der japanischen Gagakumusik Quintenparallelen nachgesagt werden.

Der eben gestreifte epische Solovortrag steht in engen Beziehungen zu der hochentwickelten dramatischen Erzählerkunst des Morgenlandes, die eine schauspielerische Nachahmung der Wirklichkeit bietet und als Bänkelsang geradezu zu bildhafter Ergänzung greift. Eine beliebte Wirkung der Straßenerzähler ist das naturgetreue Nachmachen von Tierlauten, auch das stimmliche Auseinanderhalten der Einzelpersonen gehört zu ihrer Vortragstechnik, in die Gesang und Begleitmusik einbezogen ist. Diese öffentliche Vortragskunst besitzen sowohl die Primitiven, z. B. Buschmänner und Eskimo, als auch die Kulturkreise in Altindien, China, Arabien, Türkei usf. Der türkische Meddah hat z. B. wie der Rhapsode und der Bänkelsänger einen Stab in der Hand, der Bänkelsänger weist damit die bildlichen Darstellungen, die ursprünglich das Jenseits oder die Hölle beinhaltet haben. Im Sanskrit heißt der Bänkelsänger yamapata, von Yama, Totengott, und pata, Leinwand, in Japan



11. Tanz des Meerdrachenkönigs vor dem Gotte Ookuninushi (rechts die himmlische Jungfrau, der Waki mit zwei Tsure). Nô-Bild 1902.

emma (= Yama) yezu (Bild). Zu den Bildern wurden Lieder gesungen, die in der Türkei z. B. Destane heißen. Das japanische Puppentheater hat Szenen von Balladensängern übernommen, wobei der Gesang das stumme Spiel der Puppen begleitete. Von Jakob wurden auch Zusammenhänge des Bänkelsangs mit dem orientalischen Schattentheater festgestellt, und das morgenländische Drama hat so seine Wurzeln außer in den religiösen Maskentänzen auch in der dramatischen Erzählungskunst.

Nun erübrigt nur noch, kurz einiges über die musikalische Wiedergabe bei Tanz, Ballett und Drama zusammenzufassen. Zumeist ist der Tanz mit Gesang der Tanzenden verbunden. Bei den Primitiven hat das zur Folge, daß mit der wachsenden Leidenschaft der Körperbewegungen die Tongebung unwillkürlich undeutlicher wird. In den Kulttänzen ist die oft ohrenbetäubende Mitwirkung der entsprechenden Tonzeuge von entscheidender Bedeutung, hier wird die Ausführung mit der Geschlechterbeteiligung durch feste Bräuche bestimmt, die Geschlechtsmystik greift auf die Wiedergabe über, sowohl durch die Ausübung innerhalb von Bruderschaften oder im Männerhaus, als auch durch die geschlechtliche Bindung einzelner Musikinstrumente. Gesang, Musik und Körperbewegung bilden noch eine geschlossene Einheit, die bis zu Pantomimen und dramatischen Szenen ausgebaut wird, dabei ist vielfach allerlei phantastische Verkleidung, insbesondere Masken- und Kopfschmuck, unentbehrliches Hilfsmittel. Die gleichförmige Bewegung zur Musik treibt die Beteiligten oft geradezu in Verzückungs- und Rauschzustände hinein, hier trifft sich bei Medizinmännern oder Fakiren das Gebiet der musikalischen Wiedergabe mit dem des Wunderwirkens. Beim Frauentanz wieder ist gern die derbere oder feinere Erotik Hauptzweck, so beim arabischen oder indischen Bauchtanz oder bei den Tänzen der Sklavinnen im Altertum. Tanz und Instrumentalmusik wurde eben wegen der damit verknüpften Zügellosigkeit vom frühen Christentum, aber auch vom Judentum mit äußerster Schärfe verurteilt. Selbst das ägyptische Händeklatschen war als schamlos verpönt. Dabei hatte der heilige Tanz in der Antike ursprünglich seine feste liturgische Stellung, es sei nur an Davids Tanz vor der Bundeslade, an Pharaos Tanz beim Erntegottesdienst, an altägyptische Leichenzeremonien erinnert; am Nilufer fanden dereinst tagelang ballettartige religiöse Tänze statt, wie in Japan früher und noch heute beim Reiserntefest ähnliche Zeremonien oder in Tibet Maskentänze zu Ehren Buddhas in großem Maßstabe abgehalten werden. Die Spiele der Völker haben zumeist kultischen Ausgang, sie wachsen gern zu großartigen Veranstaltungen aus.

Die Ballette in Mexiko z. B., die auf eine uralte Überlieferung zurückgehen, sind zu ganzen Ballettkomödien ausgestaltet. Die „Bailes“ von Nicaragua zerfallen in einfache Tänze, in

gesungene Tanzdarbietungen, in Tänze mit Prosarezitation, in szenische musikalische Rezitationen von Einzelpersonen, genannt „Logas", und in vollständige Ballettkomödien mit Musik, Balletten und gesprochenem Dialog. Das siamesische Ballett mit seiner eigenartigen Orchesterbegleitung und der hohen Kultur ausdrucksvoller Handbewegungstechnik — Cheirosophie wurde sie von den Griechen genannt — hat wiederholt in Europa Aufsehen erregt. Im indischen, singhalesischen und chinesischen Theater nimmt der Tanz einen breiten Raum ein, ebenso in dem von China her beeinflußten lyrischen Nogaku- oder (gekürzt) Nō-Drama Japans, dessen musikalische Beschaffenheit kürzlich von R. Lachmann untersucht worden ist. Fast immer bildet ein Tanz die Keimzelle der Handlung. Die Blütezeit der Nō-Dramen liegt im 15. und 16. Jahrhundert n. Chr., die Entstehung führt zu Kulthandlungen, an denen alle Volksschichten teilnahmen, vielfach greifen in die Handlung übersinnliche Mächte ein. Wichtig bei der Wiedergabe ist neben der „Einheit von Wort, Musik und Tanz in sakraler Atmosphäre" die Beteiligung von nur zwei Hauptpersonen, denen wenige Nebenrollen in durchaus männlicher Besetzung zur Seite stehen, die Sparsamkeit des äußeren Apparats, dafür die Häufung mehrerer Stücke nacheinander am selben Tag und die Einschaltung von schwankartigen Zwischenspielen. Das Orchester hat neben der einfachen, offenen Bühne ihren Platz und besteht aus Trommeln und einer Flöte, die beziehungslos neben dem Gesang einhermusiziert. Neben Gesang steht gehobene Rezitation, die gesungenen Teile zerfallen in Einzel- und Chorgesänge, wobei der zehn bis zwölf Mann starke Chor wie das Orchesterpersonal neben der Bühne sitzt und bloß singend verwendet wird; er hat keinen Anteil an der dramatischen Handlung, wird aber im Wechselgesang mit einzelnen Solisten sowie zur Tanzbegleitung herangezogen. Alle Chorgesänge gehören zu den rhythmisch und tonal gefestigten Stellen, denen eine „unfeste, tastende und gespannte Vortragsweise" einzelner Solopartien gegenübersteht. Dabei ist allen Gesangsformen nach orientalischer Art ein fest umrissener melodischer Verlauf zugrunde gelegt; jeder der stehenden dramatischen Situationen entspricht eine bestimmte Melodieformel. Wie in der orientalischen geistlichen Musik werden lange Textstrecken auf den gleichen Ton rezitiert, mit Lagenwechsel des Reperkussionstons wie im Jüdischen, der Gesangsvortrag schließt sich natürlich mit seiner gepreßten Tonbildung dem früher geschilderten orientalischen „Bel-Canto" an. Mit Recht hat man die Technik der Nō-Spiele, wie ihren Geist, mit der aus dem Dionysuskult emporgeblühten altgriechischen Tragödie verwandt befunden und seine innigen Beziehungen zu den mittelalterlichen Mysterien betont.

LITERATUR.

O. Abraham und E. v. Hornbostel, Tonsystem und Musik der Japaner. SIMG. IV = SvMw. I. — Phonographierte indische Melodien. SIMG. V = SvMw. I. — Phonogr. Indianermelodien. SvMw. I. — D. G. Brinton, The Gueguence; a comedy ballet in the nahuatl.-spanish dialect of Nicaragua, Brintons library of aboriginal american literature 3. Philadelphia 1883. — Rigveda Americanus. Sacred songs of the ancient Mexicans. Ebenda Bd. 8. — K. Bücher, Arbeit und Rhythmus. Leipzig 1896, 6. Aufl. 1924. — A. J. Ellis, Über die Tonleitern verschiedener Völker. SvMw. I. — C. Engel, The Music of the most ancient nations. London 1864, 1929. — H. Farmer, A history of arabian music. London 1929. — E. Felber, Die indische Musik der vedischen und klassischen Zeit. Wien 1912. — A. H. Fox Strangways, The Music of Hindustan. Oxford 1914. — V. Goldschmidt, Harmonie und Komplikation. Berlin 1901. — C. Hagemann, Spiele der Völker. Berlin 1919. — R. und M. d'Harcourt, La musique des Incas. Paris 1925. — E. v. Hornbostel, Phonogr. tunesische Melodien. SIMG. VIII = SvMw. I. — Über die Musik der Kubu. SvMw. I. — Formanalysen an siamesischen Orchesterstücken. AfMw. II. — A. Z. Idelssohn, Jewish music in its historical development. New York 1929. — Hebräisch orientalischer Melodienschatz, Bd. 1—5. Leipzig 1914—1929. — Die Maquamen der arabischen Musik. SIMG. XV. — G. Jacob, Das

Schattentheater. Berlin 1901, 2. Aufl. Hannover 1925. — Zur Geschichte des Bänkelsangs, Litterae orientales 1930, H. 41. — R. Lach, Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig 1913. — Vorläufiger Bericht. Wien 1918. — Zur Geschichte des musikalischen Zunftwesens. Wien 1923. — Die musikalischen Konstruktionsprinzipien der altmexikanischen Tempelgesänge. Festschrift f. J. Wolf. Berlin 1929. — R. Lachmann, Die Musik des Orients. Breslau 1929. — Musik des Nō. Kongreßber. Leipzig 1926. — J. P. N. Land, Über die Tonkunst der Javanen. VfMw. V, erweitert (mit J. Groneman) holl. Amsterdam 1890. — Dr. Müller, Einige Notizen über die japanische Musik. Mittlgen. d. d. Ges. f. Ostasien, Bd. 1. Berlin 1873—1876. — C. Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin 1929. — Musik der Antike. Breslau 1924. — Zweiklänge im Altertum. Festschrift f. J. Wolf. Berlin 1929. — G. Schünemann, Über die Beziehungen der vergleichenden Mw. zur Musikgesch. AfMw. II. — C. Stumpf, Tonsystem und Musik der Siamesen. SvMw. I. — Lieder der Bellaluka-Indianer. VfMw. II = SvMw. I. — Phonogr. Indianermelodien. VfMw. III = SvMw. I. — M. Weber, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. München 1921.

GRIECHISCHES ALTERTUM.

Dem musikalischen Vortrag wurde auch in der griechischen Antike jene gesteigerte Teilnahme zuteil, die der bloß einstimmigen Musik entspricht und die in der innigen Verschmelzung von Wort, Ton und Gebärde begründet ist. Darum weist z. B. Aristides Quintilianus (1. Jahrhundert n. Chr.) in seiner Einteilung der Musik dem Vortrag (Exangeltikón) einen Hauptplatz zu, nämlich Seite an Seite neben der schaffenden Kunst (Chrēstikón), er gliedert den Vortrag wieder in drei Unterabteilungen, in den gespielten (Organikē), den gesungenen (Ōdike) und den mimischen (Hypokritikē); alle drei genannten Vortragsarten waren praktisch meist insgesamt oder teilweise vereinigt, den Vorrang hatte durchaus der Gesang.

Die Griechen übten sowohl Einzel- als auch Chorgesang aus, auch beides gemischt. Der Tempeldienst der Priester war großenteils, die volkstümliche Epik von Aöden und Kitharöden war völlig dem Sologesang überantwortet, von der ältesten Zeit an ist die Begleitung mit Instrumenten bezeugt, insbesondere mit Saiteninstrumenten, wie Phorminx, Kithara, Lyra. Über die technische Ausführung im einzelnen fehlt allerdings sichere Kunde, da nur nach mittelbaren Zeugnissen geurteilt werden kann. So sind an Bildwerken Äußerlichkeiten zu erkennen, wie die festliche Tracht der Kitharöden mit doppeltem Kopfschmuck von Stirnband und Kranz, mit lang wallendem gesticktem Mantel, auch die Haltung der Kithara ist festgelegt, wie sie mit der Linken gestützt und gegriffen wurde, während die Rechte das Plektron handhabte; aus dem Munde des Lucius Apulejus (2. Jahrhundert n. Chr.) ist eine deutliche Beschreibung des griechisch-römischen Leierspiels überkommen, die in (Jans) Übersetzung lautet: der Kitharöde „hält die an einem gestickten Gurt hängende Kithara fest an den Körper gepreßt, die Finger der linken Hand sind ausgespreizt und rühren die Saiten, die Rechte hält mit dem üblichen Gestus das Plektron an die Kithara, bereit, diese anzuschlagen, wenn der Gesang der Stimme pausiert". Über den Gesangsvortrag selbst haben wir aber nur ganz allgemeine Angaben, so daß Homer in der Odyssee die Aöden-

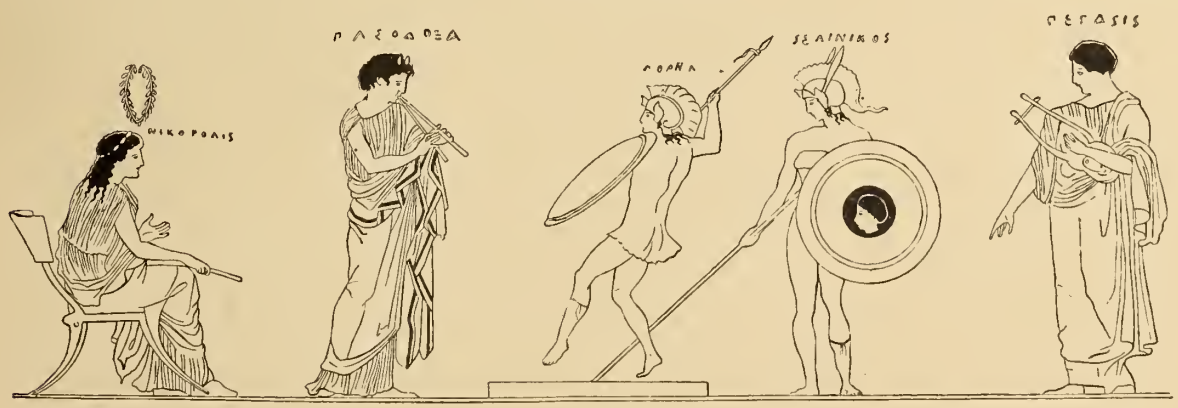


12. Herakles als Kitharöde. Sardonyxkamee, gez. Skylax. Paris, Sammlung Roger.
(Lippold, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit.)

kunst besungen hat, daß aber auch die Helden selbst im Gesang die Taten der Vorzeit verherrlichten, z. B. Achilles in Kampfpausen „sein Innres erfreuend mit lieblicher Phorminx", daß die späteren Rhapsoden Homer bruchstückweise in rezitierendem Gesang vorgetragen haben, oder daß (Plutarch c. 3/4) seit Terpander (7. Jahrhundert v. Chr.) kitharödische Nomoi in den Agonen gesungen wurden. Plutarch berichtet noch, daß Terpander „seinen eigenen oder Homers Epen für jeden einzelnen Nomos Melodien hinzugefügt" haben soll, „seine ersten Nomoi trug er so vor, daß er in die Epen die dithyrambische Vortragsweise (lexis) einmengte, um nicht als Übertreter der alten Kunstnormen zu erscheinen".

Die hier erwähnten „Nomoi", von denen eine ganz stattliche Anzahl aus der Zeit Terpanders und seiner Nachfolger dem Namen nach überliefert ist, entsprechen den im vorigen Abschnitt als Makamen oder Rāgas des Orients berührten melodischen Formeln, sie waren mit der metrischen Versgestaltung eng verknüpft, also im Epos mit dem Hexameter, dessen musikalischer Ursprung durch Analogien mit heutiger epischer Praxis (s. o. S. 16) nahe gerückt wird, im Dithyrambus mit kürzeren Versen; der Dithyrambus, der im allgemeinen zur Chorlyrik des Dionysoskults gehörte, soll auch im Gegensatz zur epischen Dichtung ursprünglich strophisch gewesen sein. Für den Vortrag ist (wie für Rückschlüsse auf die Beschaffenheit der Musik) von grundlegender Bedeutung, daß den Griechen Wort und Ton mit der Körperbewegung zu einem untrennbaren Ganzen zusammenfloß, dabei hatte nach Platos bekannter Formulierung Wort und Rhythmus mehr Gewicht als die Melodie; für die aber doch Verzierungskunst und freie Improvisation von entscheidendem Einfluß war. Andrerseits umspannte wieder der Begriff Poesie (poiēsis) als unerläßlichen Bestandteil die zugehörige Gesangs- und Instrumentalmusik, als Musiker (mūsikōs) wurde dem Poeten der wiedergebende Künstler oder Virtuose, bzw. der Theoretiker, gegenübergestellt. Dichterkomponist und Ausführender (Sänger, Spieler) waren wohl oft, aber keineswegs immer die gleiche Person.

Die genauen Grenzen zwischen gesprochener Deklamation ohne oder mit Instrumentenspiel und gesungenem Vortrag kann man heute nicht mehr eindeutig verfolgen, alle diese Vortragsweisen standen in Übung, Lasos von Hermione (6. Jahrhundert v. Chr.) hat schon in seiner verschollenen, von Aristoxenos benützten Schrift über das Melos den Unterschied zwischen Sprechen und Singen behandelt, wobei er dem Gesang eine „breitere" Tongebung zuerkannte. Aristoxenos, der sich mehrfach mit diesem Gegenstand beschäftigt hat, stellt fest, daß der Rhythmus beim Vortrag vollständig nur in der gesungenen, nicht in der gesprochenen Poesie



13. Waffentanz von Frauen, attische Vase. (Lenormant de Witte II, Tafel 80.) Links Tanzmeisterin, Mitte zwei Tänzerinnen, eine in Ruhestellung, Instrumentalbegleitung Doppelaulos und Kithara.



14. Chorstudien, inmitten der Chorführer (Chorodidaskalos), herum fünf Choreuten, der Aulosbläser und (links) ein Theaterdiener. Nach einer Gemme im Brit. Museum. (Lippold, a. a. O.)

zur Geltung komme. Nach Plutarch (c. 28) soll Archilochos (7. Jahrhundert v. Chr.) bei jambischen Versen das Sprechen zur Instrumentalbegleitung (Krūsis) eingeführt haben, und zwar in Abwechslung mit Gesang, eine Manier, die von den tragischen Dichtern übernommen und von Krexos (5. Jahrhundert v. Chr.) in den Dithyrambus einbezogen wurde. Archilochos wird an der gleichen Stelle auch als Erfinder der „Krūsis hypó tēn ōdēn" gefeiert, die nach Riemanns Deutung als instrumentale Verzierungsimprovisation im Sinne von Platos Heterophonie (s. o. S. 17) zu gelten hat. Den Sprechvortrag mit Musikbegleitung bezeichnete man auch mit dem Ausdruck „Parakatalogē" (im Gegensatz zur „Katalogē", der gesprochenen Rezitation, und zum „Melos", dem Gesang), er hatte ursprünglich komische Bedeutung, drang aber auch in die Tragödie ein. Nach Aristides Quintilianus soll es endlich auch Gedichte (von Sotades u. a.) gegeben haben, die gesprochen deklamiert und zugleich orchestisch dargestellt wurden. Die Rhetorik selbst machte bei den sogenannten Asianern (2. Jahrh. v. Chr.), bei den Sophisten und bei den Deklamatoren der römischen Kaiserzeit von musikalischen Manieren einen berüchtigt reichlichen Gebrauch, Isokrates bezeichnete die Kunstrede geradezu als musikalische Komposition.

Der Chorgesang wurde durchaus einstimmig ausgeführt, natürlich auch in Oktavengängen (Antiphonie), er war stets mit Körperbewegungen (Orchēstik) der Singenden verbunden; diese Praxis galt dem griechischen Altertum als höchste Kunststufe. Nur wenige Hymnen, worüber Athenaios berichtet, wurden vom unbewegten Chor gesungen, fast immer hatte der Chor schreitend oder tanzend zu singen, bei entwickelteren Bildungen sang ein Teil der Ausführenden, der andere tanzte. So gliederte sich (nach Athenaios) die lyrische Orchestik in Gymnopaidien, Hyporchemata und Pyrrhicheen, die dramatische in die tragische Emmeleia, den komischen Kordax und die satyrische Sikinnis. Der Chorgesang umfaßte gleichzeitig Knaben- oder Frauen- und Männerstimmen, die zahlenmäßige Besetzung kennen wir aus dem Lexikon des Julius Pollux (2. Jahrhundert n. Chr.), sie betrug beim Dithyrambus regelmäßig 50 Choristen, im Drama 15 Choristen beim tragischen, 24 beim komischen Chor; vor Sophokles, bei Aeschylus, bestand der tragische Chor aus 12 Choristen. Diese Zahlen galten aber für jeden Teil der Tetralogien, so daß insgesamt in allen vier Dramen einer Tetralogie zuerst 48, später 60 Chormitglieder mitwirkten. Sehr bald wurden die Gesangschöre auch geteilt, nach Pollux war die Teilung in zwei Halbchöre von alters her üblich, die Halbchöre antworteten einander, schon Tyrtäus (7. Jahrhundert v. Chr.) soll sogar dreifach geteilte Chöre verwendet haben.

Chorgesänge waren außer den Gymnopädien, die die gymnastischen Übungen begleiteten, insbesondere noch die Prosodien (Umzugslieder), die Epithalamien (Brautgesänge), die Parthenien (Mädchenchöre), die Epinikien (Siegeslieder), vor allen aber die Dithyramben, die Festgesänge zu Ehren des Gottes Dionysos. In Korinth wurde durch Arion von Methymna (6. Jahrhundert v. Chr.) ein Chor von 50 Sängern mit einem Aulosbläser kreisförmig am Altar des Dionysos aufgestellt, um Dithyramben zu singen. Lasos von Hermione soll dann die rhythmische und instrumentale Bereicherung der Dithyramben durchgeführt haben, Plutarch (c. 29) spricht bei dieser Nachricht von mehreren Auloi und von der „Polyphonia" mehrerer und auseinander liegender Töne derselben. Plutarch erwähnt auch das spätere Überwuchern

der Aulosmusik, die Auleten empfingen, wie er sagt, zuerst ihren Sold vom Komponisten und waren dessen Diener, später aber lenkten die Aulosvirtuosen die allgemeine Aufmerksamkeit mehr und mehr auf sich und von den vorgetragenen Werken ab.

Die Chorleitung oblag dem Chorführer (Koryphaios, beim Halbchor Parastates), der mit weithin hörbarem Fußstampfen den Takt angab, der Niederschlag der oft mit Eisen besetzten Sohlen der „Krupezien" (Holzschuhe) war die Thesis, das Aufheben die Arsis, das geräuschvolle Betonen der Thesis galt auch den Tänzern, bzw. den Tanzbewegungen der Sänger. Der Thesis entsprach bei zweizeitigen Versfüßen (Taktgruppen) eine Zeiteinheit, bei dreizeitigen aber zwei solche, zusammengesetzte Taktarten wurden zerlegt, bis zum 25zeitigen päonischen Takt. Bei der vorherrschenden Geltung der aus der Wortbetonung geschöpften rhythmischen Gliederung wurde im Takt besondere Mannigfaltigkeit und Abwechslung erzielt. Später bezeichnete man mit Thesis die Senkung der Stimme, also mit Arsis den guten Taktteil. Das Taktschlagen wurde auch gelehrt, wie Stellen in einem der Bellermannschen Anonymi zeigen, die, allerdings für Instrumentalmusik, Punktzeichen für die Taktgebung aufweisen. Eine andre Art der Chorleitung bestand ferner wieder in Handbewegungen, die den melodischen Verlauf der Stücke nachahmte (Cheironomie). Taktstoßen und Handwinken waren auch beim Musikunterricht üblich, der ja in Griechenland mit ganz besonderer Sorgfalt gepflegt wurde. So war z. B. in Arkadien den männlichen Staatsbürgern bis zum 30. Jahr eine stete Ausbildung in der Musik vorgeschrieben, von Kindheit an übte man sich im Chorgesang, so daß die Allgemeinheit für die vielfachen Choraufgaben des öffentlichen Lebens entsprechend vorgebildet war. Der Berufsmusiker hingegen wurde als Handwerker mit Geringschätzung angesehen. Verbreitet war die zumal von Plato wirksam vertretene Ansicht, daß die richtige Ausübung genau festgelegter Musik sittlich veredelnd einwirke; die Musik und ihre Ausübung wurden daher als Förderung des Staatsgedankens beurteilt und überwacht, eigenmächtige Neuerungen waren verpönt. Wie über den Charakter, so besaß die Musik auch über den Gesundheitszustand nach griechischer Auffassung Gewalt, immer wieder wurden Berichte über musikalische Wunderkuren und Wunderwirkungen weitergegeben. Der Sage nach war ja schon der Weise Chiron, der Erzieher des Achilles, Herakles u. a., Lehrmeister zugleich in Musik, Heilkunde und Recht.

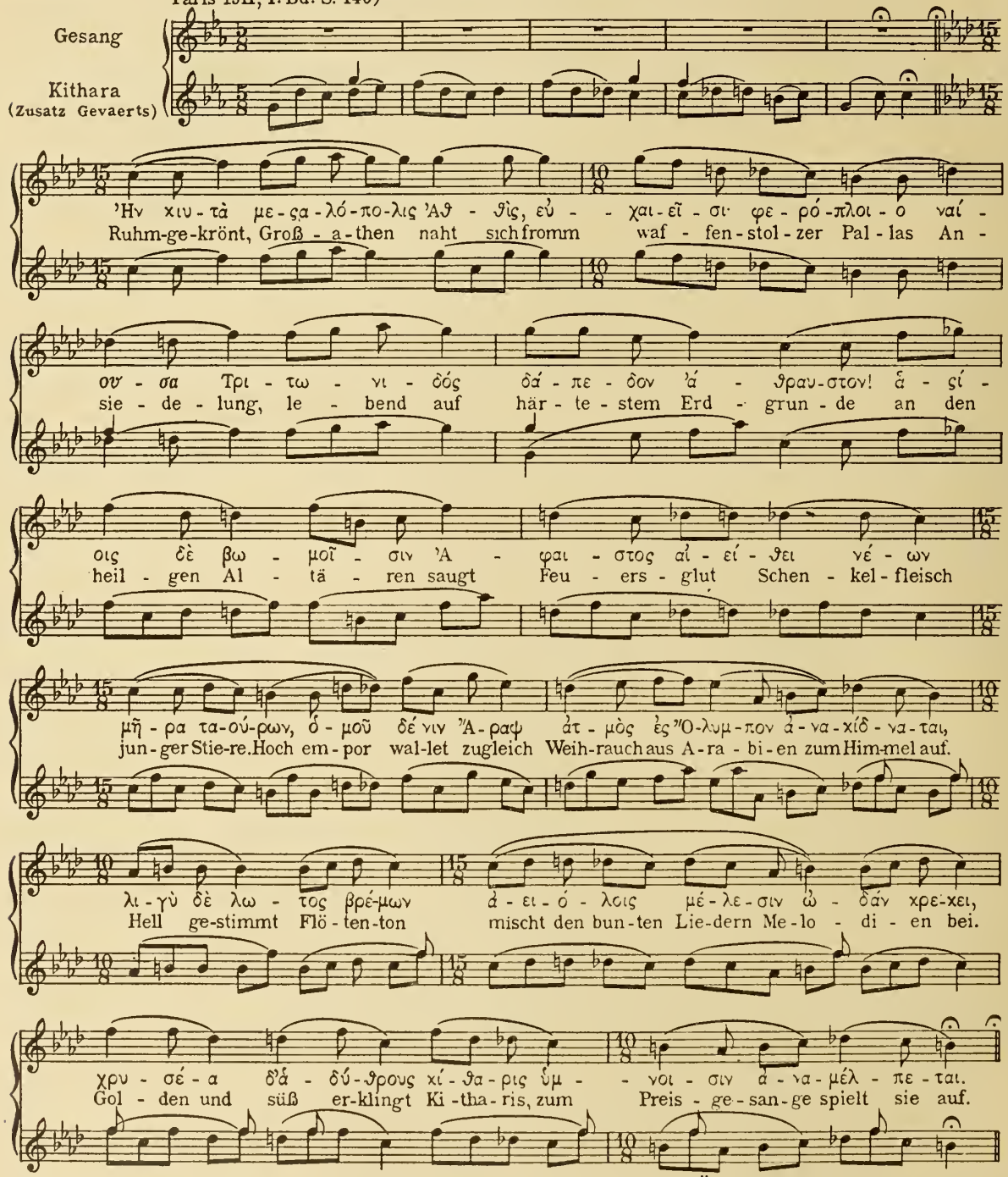


15. Musikszene. Griechisches Wandgemälde aus Herkulaneum.

Sängerin, Doppelaulosbläser und Kitharaspielerin. Die Kitharistin hat das Plektrum in der Rechten, um zu beginnen, der Aulist die Phorbeia (Riemen) um den Mund (Gegendruck gegen das Aufblasen des Halses), er tritt den Takt, während die Sängerin mit der Rechten Pausen zählt.

Die erziehende Kraft der Musik galt den Hellenen auch deshalb als wichtig, weil sie (nach Plutarch c. 26) die Musik für ein Mittel hielten, das unter allen Umständen zu jeder ernsthaften Unternehmung und vorzugsweise in Kriegsgefahren förderlich sei. Zu diesem Zweck diente besonders die reine Instrumentalmusik. Wir hören, daß die Lakedämonier beim Angriff

Beispiel 14 2. Strophe der delphischen Hymne, Bearbeitung v. F. A. Gevaert für die Akroama (griechisch-römisches Konzert) Brüssel 1896. (M. Emmanuel, Histoire de la langue musicale, Paris 1911, 1. Bd. S. 140)



Übersetzung von L. Radermacher

Bei dieser Gelegenheit sei auch an die Aufführungen griechischer Musik erinnert, die der gelehrte Marcus Meibom im 17. Jh. am Hof der Königin Christine von Schweden veranstaltete. Zu diesem Zweck wurden eigene Musikinstrumente gebaut, Meibom hatte aber mit seinem Vortrag wenig Glück, sein Gesang und sein Tanz erregten Heiterkeit und hatten eine Ohrfeigenaffaire im Gefolge.
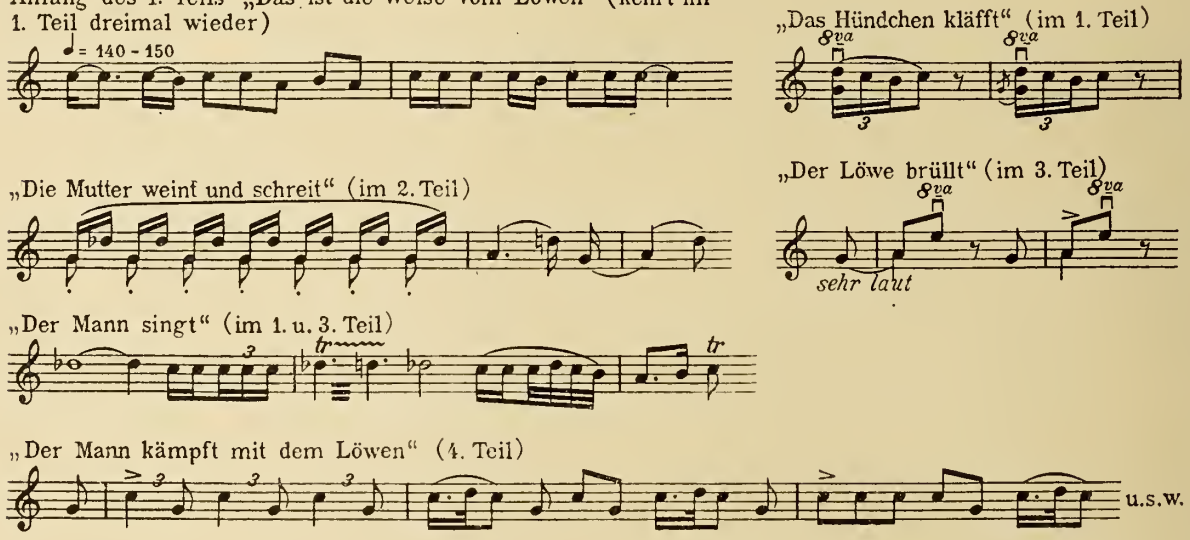
den Aulos blasen ließen, die Kreter wieder marschierten unter den Klängen der Lyra gegen den Feind; natürlich bediente man sich im Krieg sonst noch der Salpingen (Trompeten). Auletenmusik begleitete ferner die Kampfspiele, Instrumentalspiel die kultischen Handlungen, so wurden z. B. die Weihegeschenke unter den Klängen von Auloi, Syringen und der Kithara dargebracht. Das selbständige Spiel auf Kithara oder Aulos bezeichnete man als Kitharistik oder Auletik, zum Unterschied von der Gesangsbegleitung auf diesen Tonzeugen, der Kitharodie oder Aulodie. In der Kitharodie (Beisp. 14) wurde, wie wir hörten, das Plektron nur beim Vor-, Zwischen- und Nachspiel gebraucht, man nannte das Plektronspiel in Rom später foris canere (außen spielen), im Gegensatz zum Spiel mit den Fingern der Linken (intus canere, innen spielen). Mit dem Plektron wurde ein vibratoähnlicher Vortrag erzeugt, Kómpos oder Kompismós genannt, die Spieltechnik verfügte auch über Flageolettöne (die Syrigma), als deren Erfinder Lysander von Sikyon genannt wird. Die Begleitung übernahm vom Doppelaulos die Bereicherung um bordunartige Zweiklänge durch das Liegenlassen bestimmter Töne (Plutarch c. 19). Der 1918 entzifferte Berliner Papyrus stellt allerdings neben Bruchstücken von Gesangsmelodien selbständige Instrumentalpartien (auch nur fragmentarisch) fest, wobei die gegenseitige Beziehung infolge der schlechten Erhaltung dieser Quelle ungeklärt erscheint. Der eben genannte Lysander war einer der frühesten Solovirtuosen auf der Kithara, die Kitharistik fand neben der Auletik auch schon im 6. Jahrhundert v. Chr. in die Agonen Aufnahme. Die Chromatik und Enharmonik, also die kleineren Teilungen des Tonstoffs, waren vorwiegend in der Kitharistik und der Auletik gebräuchlich, darin zeigten sich Einflüsse des Orients wirksam, wie ja die Kithara ursprünglich den Beinamen „die asiatische" hatte.

Noch entschiedener vertrat der Aulós orientalische Musikpraxis; von der Jugenderziehung ausgeschlossen, als ausgesprochen orgiastisches Instrument gern mit gewissem Mißtrauen bedacht, war er doch im griechischen Musikleben unentbehrlich und hochbeliebt. Er hatte in der Kultmusik, bei den Kampfspielen, bei Trinkgelagen und Hochzeiten, insbesondere aber beim Dionysosdienst, beim Dithyrambus und im Drama seinen Platz. Der Aulos war eine Schalmeienart mit doppeltem Rohrblatt und Überblaseloch (Syrinx), er wurde chorisch in fünf Stimmgattungen gebaut und zumeist wie im Orient paarig verwendet, wobei beide Teile in der Regel gleich, zuweilen aber auch ungleich gestimmt waren. Das Doppelspiel ergab unwillkürlich, wie oben erwähnt, gewisse Haltetöne zur Melodie, zur Tonverstärkung konnten dem einen Rohr Schallbecher aufgesetzt werden, die Auleten trugen Kopfbinden, um das unmäßige Aufblähen der Backen zu vermeiden; beim Solospiel wurden eigene Konzertinstrumente verwendet.

Eine Höchstleistung der virtuosen Auletik ist der „Nómos pythikós" des Sakadas, mit dem dieser 586 v. Chr. bei den Wettkämpfen zu Delphi glänzte und zugleich durch diesen Sieg an Stelle der kitharodischen Agone den auletischen und kitharistischen den Weg bereitete. Der pythische Nomos war Programmusik für Aulos allein, er behandelte den Sieg Apollos über den Drachen Pytho, also einen Göttermythus, und war, wie der kitharodische und aulodische Nomos in fünf Teile gegliedert, darstellend 1. die Prüfung des Kampfplatzes, 2. die Herausforderung zum Kampf, 3. den Kampf, 4. den Sieg des Gottes und 5. seinen Siegestanz. Die einzelnen Teile waren durch Rhythmuswechsel untereinander abgehoben, Tonmalereien, wie Trompetensignale, Zähneknirschen, Schimpfreden sind mehrfach bezeugt. Die Ausführung wird durch den Hinweis Lachmanns auf heutige Beduinenmusik wesentlich erhellt, in der sich die Kunstgattung des alten auletischen Nomos lebendig erhalten hat; die oben berührte dramatische Erzählerkunst des Orients (s. S. 17) ist dabei als Ausgangspunkt zu berücksichtigen. In Tunesien werden auf der Rohrflöte Musikstücke vorgetragen, die eine

fortlaufende Handlung als Instrumentalsolo musikalisch gestalten, so z. B. die Weise vom Löwen (Ṭarg eṣ-ṣēd), worin kein Mythus mehr, sondern eine Szene des Wüstenlebens, der Kampf eines flüchtigen Liebespaares mit einem Löwen geschildert wird. Das geschieht in fünfteiliger musikalischer Gliederung. Der Flötenvortrag wird dabei durch pantomimische Hand- und Körperbewegungen, ja durch dazwischen gesprochene kurze Erklärungen belebt und verdeutlicht, Tonmalereien sind durch Einwürfe „gesungener, gerufener, klagend hervorgestoßener Worte" verstärkt, „der Spieler erlebt Körperbewegung nach und gestaltet sie als Klangfolge" (Beisp. 15). Eine ähnliche Aufführungspraxis ist auch für den pythischen

Beispiel 15
Aus der Weise vom Löwen, gespielt auf der Qasba (Rohrflöte)
(Nach Lachmann)
Anfang des 1. Teils „Das ist die Weise vom Löwen" (kehrt im 1. Teil dreimal wieder)



Nomos anzusetzen, da ja im alten Hellas die Übereinstimmung zwischen Körperhaltung, Geste und Musik stets sorgsam beachtet wurde.

Das harmonische Verhältnis aller Teile des Vortrags, einschließlich der Mimik, die Eurythmie, war ja, wie schon erwähnt, unbedingtes Gebot der Vortragskunst, sie bewirkte die hohe künstlerische Färbung des ganzen griechischen Lebens und trat bei den vielfachen Festlichkeiten der hellenischen Öffentlichkeit besonders auffällig hervor. Schon früher wurde der Tanz als notwendige Ergänzung zum Chorgesang gestreift, der Aulos war beim Tanz mit oder ohne Gesang das Hauptinstrument, zahlreiche Arbeits- und Marschlieder wurden unter Aulosklang vorgeführt und pantomimisch ausgelegt. Nur bei Homer, der als Vertreter der Aödenkunst den Aulos zu den barbarischen Instrumenten rechnet, hören wir von Kreistänzen um einen Kitharisten. Bei den kriegerischen, kultischen, den Rausch- und Volkstänzen waren mannigfache pantomimische Reigen zur Musik gebräuchlich, bei den Pyrrhichēen Szenen des Kriegslebens, wie solche z. B. Xenophon in der Anabasis beschreibt, bei den Hyporchemen zahlreiche Einzelhandlungen; nach Lukian wurden die eigentlichen Handlungsdarstellungen (Hypórchēsis) von einzelnen Personen durchgeführt, während der übrige Chor einfache Bewegungen machte. Berühmt waren die kretischen Frauentänze, die spartanischen Waffentänze, die außerhalb Spartas stark entarteten, wobei dann Frauen mit oder allein tanzten, die Tanzturniere der Feste auf Delos, wobei insbesondere der schwierige Kranichtanz (Geranós) beim

Aphroditefest nachts aufgeführt wurde; seine Figuren waren so verwickelt, daß die Darsteller sich an Seilen zurechtfinden mußten, die ruhige Einleitung zu diesem heftig bewegten gemeinsamen Reigen der Jünglinge und Jungfrauen bildete ein von den Jünglingen am Hörneraltar gesungener Hymnus, bei dem die Jungfrauen schweigend das Götterbild Aphrodites umschritten. Beim weiblichen Kulttanz wurden gern Schleier verwendet und nach orientalischer Sitte die Hände verhüllt, insbesondere auch beim Dionysoskult, der in wilden Tanzorgien und sinnlichen Tanzekstasen gipfelte.

Aus dem Dionysoskult und insbesondere aus den ihm zugehörigen mimischen Dithyramben erhob sich die attische Tragödie; als ihr Geburtsdatum meldet die Überlieferung das Jahr 536 mit einer Tragödienaufführung des Thespis in Athen, wobei dem Chor ein Schauspieler (Hypokrités) gegenübertrat. Wir haben (mit Nietzsche) „die griechische Tragödie als den dionysischen Chor zu verstehen, der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet". Der tragische Chor bildet denn auch bis auf Aeschylos und Sophokles den „Urgrund" des Dramas, er bestand aus 48—60 attischen Bürgern, war zuerst kreisförmig, später viereckig aufgestellt und in der tiefer als die Szene gelegenen Orchéstra untergebracht, also örtlich von den Solisten getrennt. Der Chor hatte nicht nur zu singen, sondern auch sich zu bewegen und die richtige Gebärdensprache zu üben, er marschierte mit der Parodos ein, mit der Exodos am Schlusse ab, während des Stücks erklangen die Standlieder (Stasima), in der Orchéstra unter entsprechenden Bewegungen gesungen, verteilt auf Strophen und Gegenstrophen. Die Wiederkehr der gleichen rhythmischen (wohl auch melodischen) Formeln war für die Aufführungspraxis von Bedeutung. Die Instrumentalbegleitung der Chöre oblag einem einzigen oder höchstens zwei (Doppel-) Aulosspielern, nur selten der Kithara. Die Chöre wurden ganz von Männern bestritten, auch wo der Text Jungfrauen oder Frauen verlangte, der Chor war maskiert, seine Zusammensetzung oblag einem reichen Bürger, dem Archon, die Einübung leitete der Dichter. Auch das Drama war ja ein Wettstreit bei Volksfesten, die Aufführungen dauerten außerordentlich lang, sie fanden dreimal jährlich an den Dionysosfesten statt, an den Dionysien, den Lenäen und den Pythoegien, die ursprüngliche Bühne bildete der Dionysosaltar, um den im Jahre 472 steinerne Sitzreihen erbaut wurden. Nur selten nahm der Chor selbst handelnd am Drama teil, wie im Agamemnon oder in den Eumeniden, häufiger der Koryphaios (Chorführer), der Prostat und Tritostat, seine Vorherrschaft verlor der Chor unter Euripides.

Vom Tragödienchor abgesondert traten die Schauspieler auf der Szene auf, in der älteren Zeit zwei (Protagonist und Deuteragonist), seit Sophokles drei (Tritagonist). Sie waren wegen der ungeheuren Ausdehnung der Theater mit riesigen Masken und hohem Haarputz versehen und durch die Kothurne überlebensgroß gestreckt, ihr Vortrag wechselte von gehobener Sprechweise, Sprechen unter Aulosbegleitung (Parakatalogé) bis zu Sologesängen (Monodiai) und Duetten (Amoibaia). Duette kommen aber erst bei Euripides häufiger vor. Die Solisten vereinigten sich in den Klagegesängen der Kommoi und Threnoi mit dem Chor. Es gab eigene Schauspieler für Frauenrollen, da die weibliche Stimme nachgeahmt werden mußte. Die Einzelheiten der Vortragskunst sind mit der ganzen Musik verschollen, wir wissen nur, daß das Tempo entsprechend der großen Stimmentfaltung ein sehr langsames war, daß der Protagonist klanglich hervortrat, daß die Tragödie die tiefe Tonlage bevorzugte, daß sie die Diatonik in den Mittelpunkt stellte, daß die Enharmonik angewandt (so in dem erhaltenen Bruchstück aus einem Stasimon des Euripides), die Chromatik aber vermieden wurde. Die frühere Ansicht, daß die Theatermasken eine Art Lautsprecher waren, ist neuerdings aufgegeben worden.



16. Hellenistisches Theater in Priene. (Wiegand, Priene.)

Die Komödie bezog gleichfalls musikalische Wirkungen ein, das Vortragstempo war ein schnelleres, der Chor hatte in die Handlung einzugreifen, in der Parabase wandte er sich an das Publikum; in der späteren Pflege des griechischen Theaters blühte das Virtuosentum reich auf, die Veranstaltungen gingen an eigene Berufsgenossenschaften über. Auch das römische Theater, dem der Chor fast ganz fehlte, suchte durch musikalische Partien (Cantica) den Vortrag zu beleben, das Canticum wurde auch mimisch zu Gesang oder Flötenspiel dargestellt. Hauptszenen der Tragödien unter Begleitung der Tibicines wurden konzertmäßig herausgeschält. Reichte hier die Doppeltibia noch voll aus, die auch in den arkadischen Pantomimen des Bathyllus allein musizierte, so war der tragische Pantomimus des Pylades von einem Sängerchor, sowie von einem Ensemble von Auloi, Syringen und Zymbeln gestützt, das Scabellum (die Fußklapper) kennzeichnete aufdringlich den Takt. Beim Gladiatorenkampf (der Nachblüte der Pyrrhiche) nahm das Orchester mit Tuba, Hörnern und Wasserorgel einen weiteren Aufstieg zu reicheren Mitteln.

Der Mimus, die dramatische Volkspoesie, umfaßte den gesprochenen Prosa-Mimus (Mimologie) und den gesungenen Mimus (Mimodie), dazwischen standen halb gesprochene, halb gesungene Unterarten. Zumeist verzichteten die Mimen auf die Masken, Frauenrollen wurden weiblich verkörpert, der verführerische Gesang dieser Miminnen galt als besonders reizvoll und lasterhaft.

LITERATUR.

H. Abert, Die Lehre vom Ethos in der gr. Musik. Leipzig 1895. — Der neue gr. Papyrus mit Musiknoten. AfMw. I. — A. W. Ambros, Geschichte der Musik, Bd. 1. Breslau 1862. 3. Aufl., hrsg. von B. v. Sokolovsky 1887. — F. Bellermann, Anonymi scriptio de musica. Berlin 1841. — O. Crusius, Die delphischen Hymnen. Göttingen 1894. — O. Dingeldein, Haben die Theatermasken der Alten die Stimme verstärkt? Berliner St. f. kl. Phil. XI, 1890. — M. Emmanuel, La Danse Grecque antique.

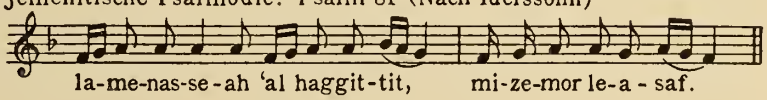
Paris 1896. — K. v. Jan, Die gr. Saiteninstrumente. Leipzig 1882. — A. Howard, The Aulos or Tibia. Boston 1893. — G. Körting, Geschichte des römischen und griechischen Theaters. Paderborn 1897. — A. Krumbacher, Stimmbildung der Redner im Altertum. Paderborn 1921. — R. Lachmann, Die Weise vom Löwen u. der pythische Nomos. Festschrift f. J. Wolf. Berlin 1929. — Chr. Muff, Die chorische Technik des Sophokles. Halle 1877. — Über den Vortrag der chorischen Partien bei Aristophanes. Halle 1872. — F. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Leipzig 1872. — Plutarch, Über die Musik, hrsg. von R. Westphal. Breslau 1865. — H. Reich, Der Mimus. Berlin 1903. — H. Riemann, Handbuch d. MG., Bd. I/1. Leipzig 1904 (1919). — K. Stengel und G. Öhmichen, Die gr. Sakralaltertümer und das Bühnenwesen der Griechen und Römer. München 1890 (in I. Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaften, Bd. 5, Teil 3). — A. Thierfelder, Altgr. Musik. SIMG. VII. — F. Weege, Der Tanz in der Antike. Halle 1926.

DER GREGORIANISCHE CHORAL.

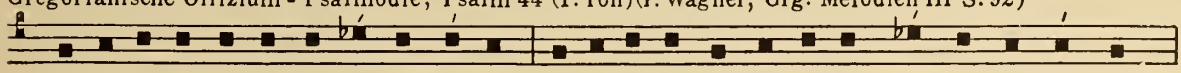
Wie der älteste christliche Kirchengesang textlich in Psalmen und sonstiger Bibellyrik eng mit der jüdischen Synagogenliturgie verwachsen ist und diese ursprünglichen Zusammenhänge sich auch in den musikalischen Formeln haben belegen lassen, so ist seine Vortragspraxis an die des Orients angeschlossen. Der Psalter erlangte in der christlichen Liturgie grundlegende Bedeutung, ergänzt um Cantica aus Bibel und aus den Evangelien, die Psalmodie hatte in ihren Anfängen naturnotwendig melodische Gemeinschaft mit der altjüdischen, so daß nachweislich einzelne Interpunktionsmelismen bei kulturell abgeschlossenen Judengemeinden, die ihre rituellen Weisen seit alter Zeit unbeeinflußt getreu erhalten haben, mit solchen des gregorianischen Chorals übereinstimmen (Beisp. 16). Dementsprechend ergibt die Liturgiegeschichte die Übernahme des psalmodischen Solos, der frühesten Form des christlichen Psalmengesangs, aus der Praxis der

Beispiel 16

Jemenitische Psalmodie. Psalm 81 (Nach Idelssohn)

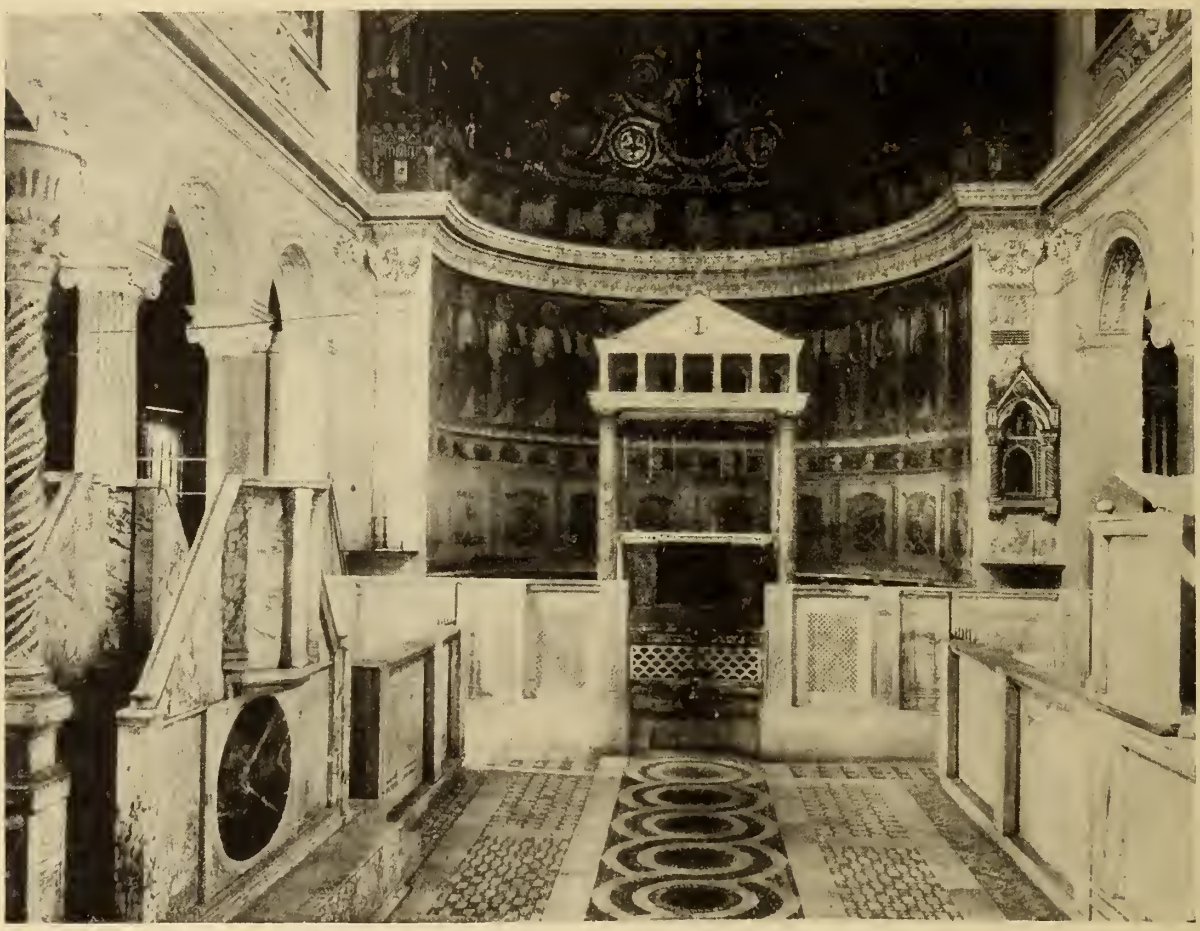


Gregorianische Offizium - Psalmodie, Psalm 44 (1. Ton) (P. Wagner, Grg. Melodien III S. 92)



Synagoge, wobei der Vorsänger da wie dort von erhöhtem Platze aus, unter Anwendung von Mitteln des Kunstgesangs an bestimmten Textstellen, seinen feierlichen Vortrag vollzog; diese gesanglich ausgezeichneten Partien inmitten eines vom Wort ausgehenden Sprechgesangs betreffen die gedankliche Ordnung des Textes, die Interpunktionen, sie sind also syntaktisch bestimmt. Auch die Akzentzeichen der massoretischen Bibel beziehen sich auf die Interpunktion und bedeuten nicht bloß die Ausführung in Einzeltönen, sondern auch in kunstvollen Tongruppen.

Die Besetzung des Choralvortrags geht also aus vom Verhältnis eines Solisten zum Chor, von dem sogenannten cantus responsorius, wobei der Chorgesang der Gemeinde, den Klerikern und erst später geschulten liturgischen Sängern oblag; die chorische Psalmodie, der cantus antiphonus, wird als Neuerung des 4. Jahrhunderts angesehen. Der Vorsänger hatte durch das ganze Mittelalter hindurch ein wichtiges und schwieriges Amt zu versehen, das die Pflege der liturgischen Tradition, die musikalische Leitung des Kirchendienstes, sowie den Unterricht umfaßte; die Stellung des Kantors stieg rasch zu der eines hohen geistlichen Würdenträgers an, denn Dome und Klöster hallten Tag und Nacht von Gesang wider, es wurde viel, viel mehr



17. Inneres von San Clemente in Rom. Links Ambo und Leuchter.

und viel kunstreicher bei Messe und Offizium gesungen als heute, und die sorgfältige, systematische Schulung für diese Aufgaben war eine verantwortungsvolle und hochgeschätzte Obliegenheit. Die Sologesänge, deren höchste Kunstentfaltung in den Gradualresponsorien und Allelujakoloraturen der Messe erreicht wurde, pflegte man in eigenen Handschriften, den Kantatorien, zu sammeln, während auch die sonstigen neumierten liturgischen Handschriften nur für den Chorleiter bestimmt waren, da der Chor nach orientalischem Brauch auswendig sang. Nachdem auf Betreiben der Zisterzienser bereits im 12. Jahrhundert die liturgischen Gesänge gekürzt worden waren, ging man insbesondere im 17. Jahrhundert daran, das liturgische Solo entscheidend einzudämmen, so daß dem Vorsänger seither nur Chormelodien (im älteren Sinne) zugewiesen wurden. Heute noch sind in Missale und Brevier Solostellen von Chorpartien geschieden, um die volle Erkenntnis der reichen solistischen Praxis des Mittelalters kämpft die Choralwissenschaft seit Jahrzehnten mit Aufgebot starker Kräfte und mit vollem Erfolg.

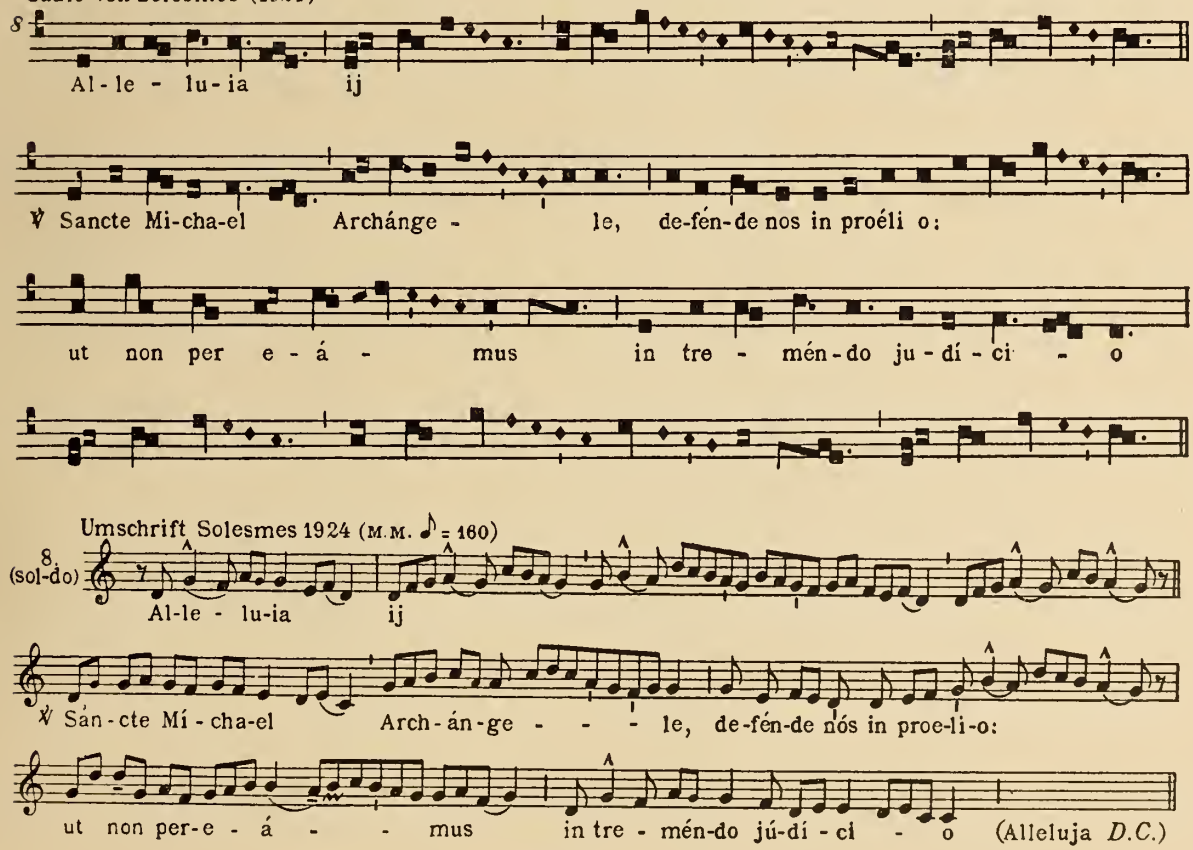
Der Kantor oder Psalmist (Psalmorum phonascus) ist also von den ältesten Zeiten an in der christlichen Kirche eine unentbehrliche, bevorrechtete Persönlichkeit, ursprünglich waren von den Kantoren die Lektoren geschieden, beide Funktionen verschmolzen aber bald, heute

noch erinnert die Bezeichnung „Graduale" an die alte Vortragsweise des Solisten, der sich von einem auf Stufen (gradus) zu erreichenden erhöhten Ort, dem sogenannten Ambo oder Pulpitus, nach dem Kantatorium oder auswendig in der Messe betätigte. Der Lektor des Evangeliums nahm ursprünglich die oberste Stufe ein, Kantor und Lektor der anderen Lesungen besetzten die tieferen Stufen; seit dem 7. Jahrhundert wurde das Graduale gern von zwei oder drei Sängern gesungen, in der römischen Messe erhielt sich aber der Brauch eines einzigen Gradualsolisten bis ins 12. Jahrhundert.

Die kunstvolle Solopsalmodie ist durch eine so verblüffend reiche Tonbewegung ausgezeichnet, daß die Ausführung dieses melodischen Rankenwerks, dem die heutige Praxis verständnislos gegenübersteht, gelegentlich instrumental gedeutet wurde. Diese instrumentale Auffassung wurde mit Recht zurückgewiesen, da die Kirche streng auf reine Gesangsübung achtete und Instrumentalbegleitung ablehnte, zudem steht auch fest, daß in diesem auffälligen Gesangsschmuck nur die Musikübung des Orients weiterlebt. Bei den überschwenglichen Allelujafiguren (Beisp. 17) ist schon mit der Beibehaltung des hebräischen Ausdrucks der

Beispiel 17

Versus Alleluiaticus vom 29. September. In Dedicatione S. Michaelis Archangeli. (8. Ton) Nach dem Graduale von Solesmes (1924)



Fingerzeig auf die Heimat des üppigen Singwesens gegeben; die griechische Kirche sammelte die zugehörigen Melodien in eigenen Büchern, den Allelujarien, die ägyptischen Christen, die Kopten, hörte Villoteau viertelstundenlang allelujieren, und diese Sitte besteht dort bis auf den

heutigen Tag. Der hl. Augustinus nannte solches Jubilieren treffend einen „Sang der Freude ohne Worte" und „die Stimme des in Freude aufgelösten Herzens". In die römische Messe ist das Allelujasingen im 4. Jahrhundert einbezogen worden, nach byzantinischem Muster schrieb man später Allelujarien zusammen, und es wurde klargestellt, daß in St. Gallen Notkers Sequenzenpraxis von solchen Sammlungen ausgebreiteter Gesangsbögen (longissimae melodiae) ihren Ausgang genommen hat. An Tagen der Trauer und der Buße wurde in der Messe das Alleluja durch den ähnlich angelegten Tractus ersetzt, beim ernsten Traktusvortrag blieb dabei der Vorsänger allein, während er im Gradualresponsorium und beim Alleluja mit dem Chor abwechselte. Die griechische Liturgie wahrte das Allelujajubilieren aber selbst am Karfreitag und in den Totenmessen.

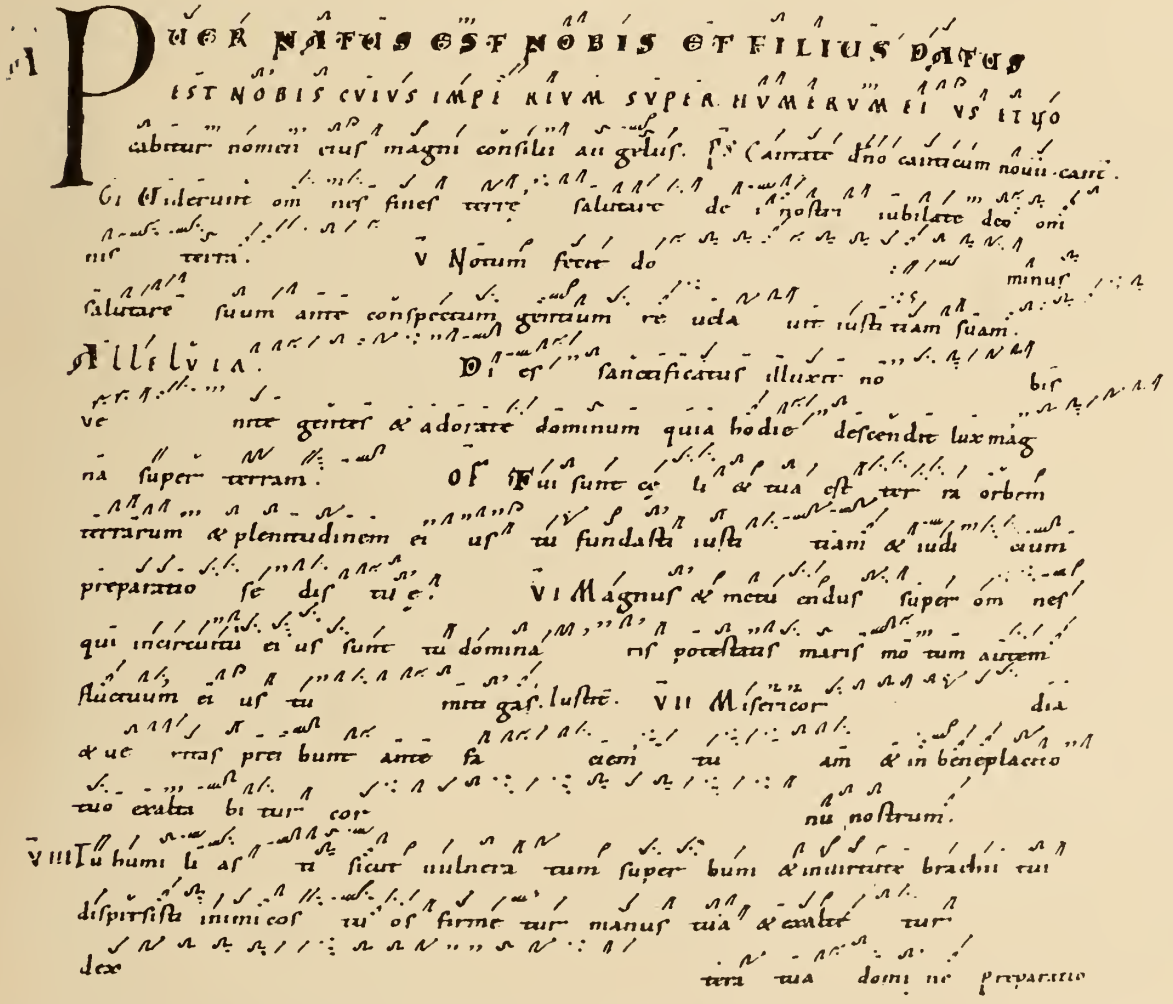
Der Chorgesang in der Kirche wurde zunächst von der Gemeinde und von der Geistlichkeit bestritten, bis zum Jahr 578 durften sich am Psalmengesang außerhalb der Messe sogar Frauen und Jungfrauen beteiligen. Der hl. Ambrosius stellt dem bekannten Ausspruch des Apostels Paulus, daß die Frauen in der Kirche zu schweigen hätten, die Einschränkung entgegen, daß sie den Psalm sogar gut sängen, dieser sei für beide Geschlechter und für jedes Lebensalter geeignet, er bilde das Einheitsband, durch das das ganze Volk in einen Chor zusammengefaßt werde, und der hl. Johannes Chrysostomus erklärte ausdrücklich, Frauen, Männer, Greise, Jünglinge seien zwar durch Geschlecht und Alter getrennt, sie seien aber nicht getrennt in bezug auf das Zusammensingen (ratione concentus): „Der gleiche Atem, der die Stimmen regelt, macht aus allen eine einzige Melodie." Schon das Konzil von Châlons, 650, tritt aber gegen Mißbräuche im Frauengesang bei kirchlichen Feiern auf.

Im Klosterleben, zumal in dem der syrischen und ägyptischen Klöster, entwickelte sich der kunstgerechte Chorgesang zuerst zu voller Blüte. Cassian schildert eingehend die Psalmodie der ägyptischen Klostergemeinschaften im 4. Jahrhundert, sie wurde insbesondere im Nachtoffizium ausgeübt und war zunächst solistisch. „Einer der Brüder erhob sich aus ihrer Mitte und sang mit heller, tönender Stimme den Psalm, ihn lösten andere abwechselnd ab, damit er nicht ermüde, aber höchstens drei bis vier; die anderen saßen in tiefem Schweigen dabei, mit aller Aufmerksamkeit den Worten des Vortragenden hingegeben." Für die Vigil bezeugt er aber bereits neben dem Vorkommen gewisser Modulationen, also melismatischer Figuren, den Antiphonengesang. Die Antiphonie soll nach der Legende vom Märtyrer Ignatius eingeführt worden sein, der im Zustande der Verzückung aus dem geöffneten Himmel zwei Engelschöre singen hörte, tatsächlich ging der chorische Wechselgesang von Antiochien aus und verbreitete sich im 4. Jahrhundert rasch über die ganze Kirche. Basilius beschreibt ihn um 375 gleichfalls als Einstreuung in den cantus responsorius bei nächtlicher Psalmodie: „Bald psalliert man in zwei Teile geteilt, einander abwechselnd, bald wird es einem einzigen überlassen vorzusingen und alle andern singen nach." Auch später ist in die Antiphonen Sologesang einbezogen.

In den orientalischen Klostergemeinschaften treten uns zugleich die ersten kirchlichen Gesangsschulen entgegen, deren Vorbilder dann im Abendland eifrige Nachahmung erfuhren; durch dieses Auftreten geschulter Sängerchöre wurde die reichere musikalische Ausgestaltung des Chorals wirksam gefördert. Seit ältester Zeit waren dabei den Sängerschulen Knabenstimmen einverleibt, so daß der Ausdruck Antiphonie, entsprechend seiner Bedeutung in der altgriechischen Musiktheorie, ursprünglich den Gesang in Oktaven in sich begreift. Wechselchöre sind oben schon beim jüdischen Tempeldienst erwähnt worden, sie sind auch für die Psalmodie der jüdischen Therapeutensekte durch Philo bezeugt, einschließlich des Gesangs

in Oktaven durch Teilnahme der Frauen. Der lateinischen Kirche ist die antiphonische Gesangspraxis durch den hl. Ambrosius übermittelt worden, der sie seit 386 in Mailand einführte, aber erst unter Papst Cölestin I. (422—432) konnte sie in die römische Messe vordringen.

Eine Schola cantorum für ganz Rom soll schon im 4. Jahrhundert eingerichtet worden sein, ihre volle Ausgestaltung verdankt sie jedenfalls dem Papst Gregor I. († 604), der ihre straffe Organisation und ihre materielle Sicherstellung veranlaßte. Bei den offenkundigen Mängeln der schriftlichen Aufzeichnungen und bei der allgemeinüblichen auswendig betätigten Choralübung hatte die mittelalterliche Gesangschule für Pflege und Entwicklung des geistlichen Melodienschatzes ausschlaggebende Bedeutung und es wird daher mit Recht angenommen, daß „das Musikalische an der liturgischen Reform Gregors das Werk seiner Gesangschule" war, sie wurde denn auch der Hort der römischen Gesangsliturgie.



18. Neumen des 11. Jahrhunderts, Salzburger Graduale der Schreibstube von St. Peter, übereinstimmend mit dem in der Paläogr. mus. I. veröffentlichten (vgl. dort Faks. S. 11 u. 12). Wien, Nat. Bibl. Hs. 1845, Bl. 6a. Solistischer Choralvortrag, man beachte die reiche Gruppenmelodik auf Alleluja, dominus, terra u. a. m.

In der römischen Schola waren sieben Sänger vereinigt, die zugleich Geistliche waren, an der Spitze stand der Prior Scholae oder Primizerius, der bald einen hohen Rang im päpstlichen Hofstaat bekleidete, die anderen sechs waren Subdiakone, später Canonici. Der Quartus Scholae oder Archiparaphonista hatte die Singknaben unter sich, diese wurden gern aus Waisenhäusern ausgewählt. In der päpstlichen Stationsmesse waren die Mitglieder der Schola in zwei Reihen rechts und links vor dem Altar aufgestellt, in dem mit einer marmornen Einfassung umgebenen „Chorus", mit dem Gesicht gegen einander, hinter beiden Reihen standen die Singknaben; der Responsoriumssolist wurde vom Pontifex selbst über Vorschlag des Archiparaphonisten bestimmt.

Die Mitwirkung von Knabenstimmen im Choral läßt sich durch das ganze Mittelalter verfolgen, ein guter Knabenchor war der Stolz aller Kirchen und Klöster, die Knaben wurden auch gern als Solisten in der Messe verwendet (beim Graduale, Alleluja, Traktus), insbesondere in Gallien schätzte man den Knabengesang außerordentlich. Blühende Sängerschulen mit vorzüglichen Knabenchören gab es in Deutschland zu Aachen, Metz, St. Gallen, Trier, Fulda, Hirsau und Reichenau. Die Buben genossen den allgemeinen Schulunterricht der Zeit, sie wurden auch im Instrumentenspiel unterwiesen.

Die liturgischen Sänger konnten also von Jugend auf durch vieljährige tägliche Übung mit ihrem Dienst innig vertraut werden, die mittelalterlichen Chöre bildeten daher „wohlgeschulte, schlagfertige Truppen". Die zahlenmäßige Stärke dieser Sängerscharen schwoll oft ganz ansehnlich an, es vereinigten sich 40—80 Personen, ja es sangen auch über 100 Mönche und Singknaben zusammen, so wurde im Kloster St. Riquier zur Zeit Karls des Großen von 100 Mönchen und 34 Knaben psalmodiert. Dabei standen sogar noch viel mehr Stimmen zur Verfügung, da das Kloster nicht weniger als 100 Sängerknaben beherbergte.

Die musikalische Leitung des Chorals war Sache des Primizerius, des Archikantors, Archichorus, Präzeptors, Armarius, wie eben der Chorführer in Kirchen und Klöstern betitelt war. Dieser übte sein Amt mittels malender Handbewegungen aus, durch die sogenannte Cheironomie, er dirigierte den Chor auch durch die eigene Stimme, durch Mitsingen. Die Cheironomie haben wir schon im ägyptischen und griechischen Altertum, sowie bei der indischen Musikübung gestreift, die Art ihrer Anwendung in der griechischen Kirche ist eingehend bezeugt: der Chorleiter, der Kanonarch, stand da in der Mitte des zweigeteilten Chors und dirigierte „mit verschiedenen Bewegungen der rechten Hand und ihrer Finger, mit Einziehen, Biegen und Strecken derselben, und zwar als Zeichen, um die verschiedenen Töne und Figuren auszudrücken". Gesungen wurde natürlich auswendig, aber zur Unterstützung des Gedächtnisses hatten auf beiden Chorseiten Einsager (Hypoboleis) das, was zu singen war, halblaut vorzusprechen.

Schon der erste Ordo Romanus, das älteste römische Zeremonialbuch aus dem 8. Jahrhundert, enthält die Vorschrift, daß der Primizerius beim ersten Gesangseinsatz die Planeta raffen solle, was Kienle dahin gedeutet hat, daß er dadurch die rechte Hand frei bekam, um durch ihre Bewegungen den Gesang regeln zu können. Die Cheironomie ist für den lateinischen Choral ausdrücklich quellenmäßig für Mailand, St. Gallen und Montecassino belegt, sie war die Hauptart des Choraldirigierens im ganzen Mittelalter. Im Benediktinerkloster Montecassino heißt der Dirigent im 11. Jahrhundert geradezu „Chironomica", er hatte in der Linken einen Hirtenstab, mit der Rechten beherrschte er den ihn umgebenden Chor, der wie in Rom aus sechs Sängern zusammengesetzt und auf zwei Reihen zu je drei Mann verteilt war. Die dirigierende Hand mußte hochgehalten werden und mit wohl abgemessenen und klar geschwungenen Bewegungen den Verlauf der Melodie nachzeichnen; der ganze Chor hatte auf die Hand hin-

zusehen und „wie aus einem Munde" zu singen. Es versteht sich von selbst, wird aber nachdrücklich betont, daß der Dirigent die Melodien genau kennen mußte, um ihre Nachzeichnung vorschreiben zu können, die Handbewegung selbst erscheint an einem Beispiel, am stufenweise auf- und absteigenden Quintgang, erläutert.

Nicht immer hatte der Chorleiter wie in Rom oder Montecassino den ganzen Chor um sich; wenn der Präzentor bei einem Chorflügel stand, so wurde er beim anderen Flügel durch den Sukzentor unterstützt, der oft die Responsion führen mußte. Beide Kleriker wurden gern mit Heerführern, mit Steuermännern oder Wagenlenkern verglichen, sie übten ihr Amt wie gesagt nicht bloß mit der Hand aus, sondern auch mit der Stimme, sie hatten also durch mitsingende Chorführung das richtige Zeitmaß, den entsprechenden Fluß des Vortrags und die einheitliche Wiedergabe der Kadenzen zu bestimmen. Natürlich mußte der Kantor gemäß den liturgischen Vorschriften die Auswahl der Gesänge treffen, er hatte den Ton anzugeben, auf die Pausen zu achten, die Dynamik des Vortrags zu überwachen und dem liturgischen Charakter der einzelnen Stücke gerecht zu werden. Die Psalmodie sollte mit gleichbleibender Stimme, stets gleich gewichtig, ohne allzu große Verschleppung oder allzu große Beschleunigung, mit voller, kräftiger, ausgeglichener, aber nicht allzu lauter Tongebung gesungen werden.

Ein Traktat aus St. Gallen, der um die Jahrtausendwende verfaßt und von Gerbert im ersten Band seiner Scriptoressammlung (S. 5ff.) abgedruckt wurde, die „Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi", faßt die mittelalterliche Choralpraxis kurz zusammen (a. a. O. S. 6), die wichtigsten Stellen seien hier in der Übersetzung Peter Wagners mitgeteilt:

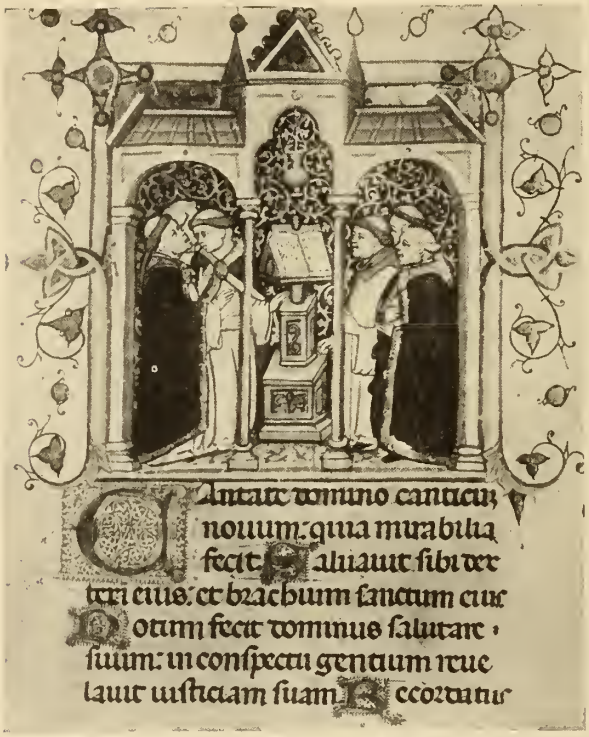
„Zu jeder Zeit, im Sommer wie im Winter, in der Nacht und am Feier- oder gewöhnlichen Tage, soll die Psalmodie immer mit gleicher Stimme und in sich gleichbleibendem Zuge ausgeführt werden, nicht zu langsam, sondern in mittlerer Stimme, auch nicht zu rasch, sondern mit runder, männlicher, lebendiger und bestimmter Stimme. Alle Silben und Worte, das Metrum in der Mitte (d. i. die Mediante) und die Kadenz am Ende des Verses, also Anfang, Mitte und Ende, wollen wir zusammen anfangen und zugleich beschließen. Das Schlußpunktum (d. i. die Finale) sollen alle gleichmäßig aushalten.

Bei jeglichem Text, mag er als Lesung, Psalmodie oder eigentlicher Gesang behandelt sein, soll man, soweit die Möglichkeit dazu vorhanden ist, den Akzent und die Verbindungen der Worte nicht vernachlässigen, denn davon hängt am meisten das Verständnis des Textes ab. Jeder Sänger muß wissen, daß die in der Metrik liqueszierenden Buchstaben mit den entsprechenden liqueszierenden Neumen versehen werden.

Wir ermahnen also, immer in einem Zuge oder einem Atem bis zum Versende rhythmisch oder metrisch zu psallieren. In der Mitte, nach der mäßigen Modulation des Metrums, wollen wir eine gute und angemessene Pause anbringen. Was nach dieser Pause vom Verse noch übrigbleibt, soll etwas langsamer erledigt werden, ohne die Tonformel zu schädigen. Dergestalt soll alle Modulation der Psalmodie oder des Gesangs abgerundet werden, damit das Ende des Verses mit dem Anfang des nächsten schön zusammentrifft.

Keiner soll sich herausnehmen, vor oder nach andern den Vers oder Gesang zu beginnen, gesungene Worte zu wiederholen oder allzu abweichend zu eilen, mit anmaßender oder höherer, matterer oder tieferer Stimme, d. h. nach oben oder unten, langsamer oder rascher zu singen, oder den andern nachzuschleppen und das Punktum (die Finale) länger auszuhalten. Unser Gesang soll gleichmäßig sein, wie auch die Pausen, indem immer der eine auf den andern achtet. Singen wir langsam, muß auch die Pause länger, singen wir rasch, muß sie kürzer sein. Immer also halte man bei der Psalmodie das Punktum und die Pause ein."

Die Choraltheoretiker befaßten sich überhaupt wiederholt mit Fragen der Vortragspraxis, sie wird in ihrer vollen künstlerischen und religiösen Bedeutung hochgestellt, so wenn im 10. Jahrhundert die Mahnung laut wird, doch ja nicht technisch hinter den weltlichen Musikern zurückzubleiben: Zitherspieler, Flötisten, Sänger und Sängerinnen, kurz alle weltlichen Musiker seien sorgfältig bemüht, ihren Zuhörern einen vollen Kunstgenuß zu verschaffen, um so weniger ginge es an, daß Gottes Wort kunstlos oder gleichgültig vorgetragen, daß gerade im Heiligtum Schönheit und Kunst vernachlässigt werde (Gerbert, Scriptores I, 213). Isidor von Sevilla verlangt um 600 gelegentlich seiner später wiederholt nachgeschriebenen Klangeinteilung



19. Chorischer Gesang von Klerikern aus einem Chorbuch. Min. des Liber precum, 15. Jahrh., Wien, Nat.-Bibl. Hs. 1921, Bl. 113a. Chorleiter mit Dirigierrolle.

nach gestrichener, geblasener und gesungener Tonerzeugung (Gerbert, Scriptores I, 21, vgl. Aurelianus Reomensis, Hieronymus von Mähren) die harmonische Tongebung wie sie bei Schauspielern üblich sei, er preist die Euphonia, die Süßigkeit der Stimme, und nennt einen hohen, süßen, hellen Gesang vollkommen. Die Regula des Metzer Bischofs Chrodegang empfiehlt dann im Jahre 762, die menschliche Eitelkeit der Sänger mit allen Mitteln zu unterdrücken, „es sollen in der Kirche zum Lesen, Singen und Psallieren nur solche Männer bestimmt werden, die nicht stolz, sondern demütig Gott das gebührende Lob spenden und durch Süßigkeit von Wort und Melodie die Wissenden streicheln, die Unwissenden belehren, sie sollen in Vortrag und Gesang mehr die Erbauung des Volkes wünschen, als die so überaus eitle Bewunderung der Leute". Ähnlich drückt sich Hrabanus Maurus († 856) aus, der Psalmist solle durch süßen Reiz die Gemüter in Erregung setzen, seine Stimme solle weder rauh, noch heiser oder mißtönend sein, sondern vollen Klang entfalten und biegsam erhalten werden; verwerflich sei es, wenn sie den Charakter der weltlichen Musik oder gar der theatralischen Kunst annehme, denn sie habe im Hörer das Gefühl der Zerknirschung zu erwecken. Auch hier wird die vox alta, suavis, clara vollkommen geheißen.

Die Beachtung des richtigen Tempos legen die Scholien zur Musica enchiriadis (10. Jahrh.) den Sängern warm ans Herz, man müsse wohl darauf achten, welches Tempo (mora) jedem Gesang zukomme, die eine Weise sei füglich schneller zu singen, die andere klinge bei langsamem Vortrag angenehmer, es sei auch notwendig, die kirchliche Zeit und den Ort, wo gesungen werde, also die liturgischen und die akustischen Verhältnisse, zu berücksichtigen (Gerbert, Scriptores I, 183). Die Musica enchiriadis empfiehlt auch den richtigen Ausdruck beim Gesang, nämlich ruhigen Text ruhig, traurigen klagend, frohen mit hellem Ton zu singen (Gerbert I, S. 172). Die Frage der Tonstärke berührt Guido von Arezzo, indem er für den Introitus die laute Stimme eines Herolds, bei Offertorium und Kommunion aber möglichste Mäßigung der Stimmittel verlangt. Über die Intonation sagt der Pariser Dominikaner Hieronymus von Mähren im 13. Jahrh. kurz und bündig, den Gesang zu tief zu beginnen, heiße Heulen (ululare), zu hoch einzusetzen Schreien (clamare), vom Singen könne man nur reden, wenn in mittlerer Tonlage vorgetragen werde. Elias Salomo wieder verkündet im 14. Kapitel seiner Scientia artis musicae als „goldene Regel" den Leitsatz, ja nicht die Worte durch Atemholen zu zerreißen, wer solche sinnstörende Pausen mache, sündige gegen die Natur des Gesangs, der die Rede heben, aber nicht entehren soll. Durandus, der 1296 verstorbene Bischof von Mende, verrät uns endlich sogar die Geheimnisse einer beliebten Stimmdiät (vgl. Gerbert, De cantu II, 75), die sich auf antike Überlieferung be-

rufen konnte und von Hrabanus Maurus weitergegeben worden war; man solle sich am Tage vor dem Singen, der Stimme wegen, jeder anderen Speise als nur der Bohnen enthalten, wie ja die Sänger deshalb im Volksmund „Fabarier" genannt worden seien (von faba, die Bohne). Daß im Choral Falsett gesungen wurde, geht aus gelegentlichen Bemerkungen gegen die voces eviratae hervor; Kastraten, die nach orientalischem Muster schon im 3. Jahrhundert in Italien nachweisbar sind, waren vom Kirchendienst ausgeschlossen (Gerbert, De cantu I, 318).

Zusammenhängend wird der Choralvortrag im 10. Jahrhundert auch in der anonymen pseudohucbaldischen „Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis" (Gerbert, Scriptores I, 226f.) behandelt, die oben schon herangezogen wurde. Als Haupterfordernis ist darin die sorgfältige Gleichmäßigkeit des Vortrags verlangt, ohne diese verwirre sich der Chor in mißtönendes Durcheinander, niemand könne ohne sie mit anderen einträchtig singen, ja nicht einmal allein nach den Regeln der Kunst. Es sei daher fehlerhaft, einzelne Töne unschicklich zu verlängern oder zu verkürzen, wie auch mitten im Gesang aus Unachtsamkeit plötzlich langsamer zu werden. Kürzen und Längen seien klar zu scheiden, abgesehen von den Kadenzen, denn sie stünden in einem ganz bestimmten Zahlenverhältnis zueinander. Jeder zusammengehörige Gesang solle vom Anfang bis zu Ende im gleichen Tempo gesungen werden, nur könne bei schnellem Vortrag am Ende oder zuweilen auch am Anfang das Zeitmaß zurückgehalten, bei langsamem Vortrag am Schluß beschleunigt werden; diese Tempoänderungen seien aber nicht dem Belieben anheimgestellt, sondern ausdrücklich auf doppelte, bzw. halbe Werte festgelegt. Sie gelten auch in der Psalmodie, bzw. bei Wiederholungen der Antiphone.

Beim Wechselgesang dürfe das Tempo gleichfalls nicht aufgegeben werden, noch weniger aber die Tonlage; es sei scharf darauf zu achten, daß der, welcher antwortet, nicht höher oder tiefer singe als der Vorhersingende. Die absolute Tonlage der Gesänge richte sich aber nach Zahl und Art der Ausführenden, sowie nach der kirchlichen Zeit, so sei z. B. die Matutin höher zu singen als die Nokturn.

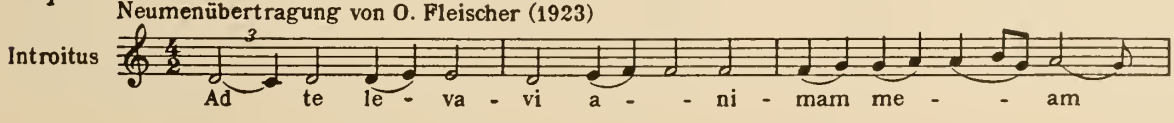
In die wichtige Kunst des ebenmäßigen, rhythmisch geordneten Singens seien schon die Singknaben gehörig einzuführen, dabei empfehle es sich, beim Singen mit dem Fuße, mit der Hand oder auch mit irgendeinem andern Schlaggerät den Rhythmus hervorzuheben, damit von allem Anfang an der Unterschied zwischen Gleichem und Ungleichem sinnfällig werde. Dieses scharfe Markieren des Taktes im Unterrichtswesen betrifft natürlich hauptsächlich metrische Texte wie die Hymnen, bei denen auch sonst, z. B. von Guido die taktmäßige Ausführung und das taktierende Dirigieren durch Heben und Senken der Hand gefordert wird.

Hier ist also die Rede von einem rhythmisch streng geordneten Gesang im Verhältnis 1:2 und damit eine der spärlichen Andeutungen über die rhythmischen Verhältnisse im alten Choralvortrag gegeben. Die Frage nach dem Choralrhythmus steht heute im Brennpunkt der wissenschaftlichen Erörterung, ihre Lösung wird durch die Schweigsamkeit der Theoretiker ebenso wie durch die Mehrdeutigkeit der Neumennotation erschwert. Die Meinungen stehen einander schroff gegenüber, sie spalten sich in Hauptlager und Nebengruppen, einige Deutungen können bereits als widerlegt und überholt gelten, andere haben durch schulmäßige Vertretung besonderes praktisches Gewicht.

Im stärksten Gegensatz zueinander stehen die Gleichwerter und die Vertreter der bunten Rhythmik, die sogenannten Äqualisten und die Mensuralisten. Am äußersten Flügel der Mensuralisten sucht Hugo Riemann den Choral in sein System der Vierhebigkeit einzupressen, indem er Gesetze der weltlichen Poesie und der Hymnendichtung auf die ganz anders gearteten freien Choralformen ausdehnt; die Willkürlichkeit dieser Auffassung ist längst erkannt worden. Riemann nahe kommt die Auslegung von Oskar Fleischer und G. Houdard, die alle Neumenzeichen rhythmisch gleichsetzen, so daß „alle Neumen, die für sich stehen oder aber eine Gruppe bilden, einen Taktfuß von der Länge einer halben Note ausmachen, in deren Zeitwert sich die einzelnen Töne teilen" (Beisp. 18). Je mehr Töne also einer Einheit zugehören, desto kleiner

Beispiel 18

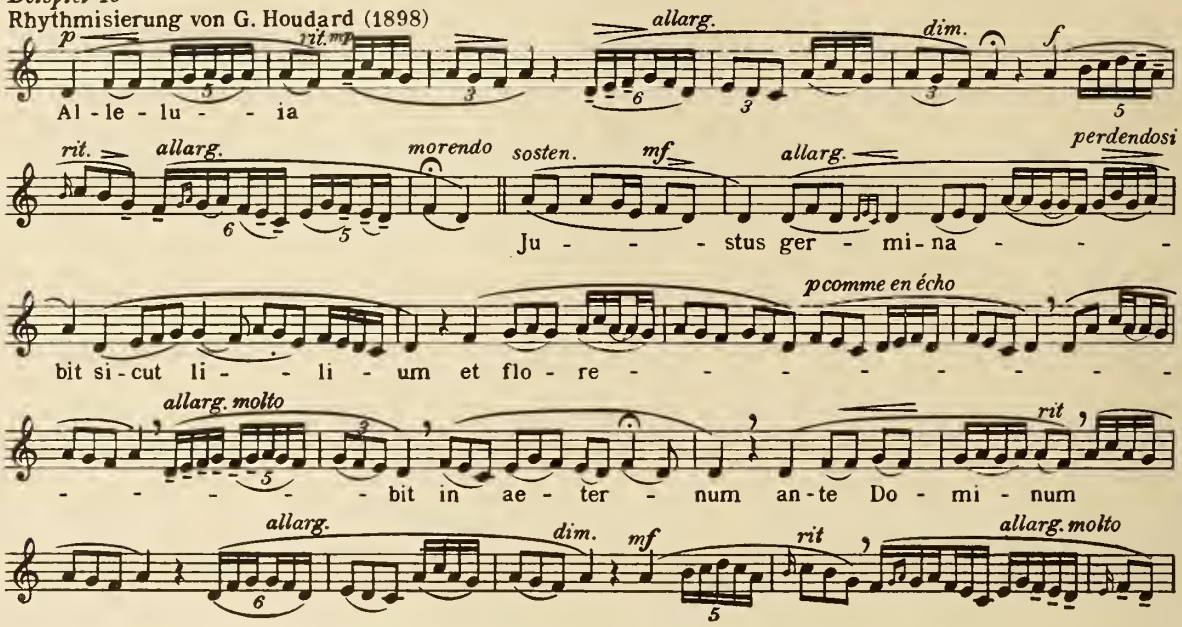
Neumenübertragung von O. Fleischer (1923)



wird der Zeitwert der Einzelteile, Houdard wählt als Einheitswert die Viertelnote und gelangt so zu Achteln, Achteltriolen, Sechzehnteln, Sechzehntelquintolen und Sechzehntelsextolen in buntem Gemisch (Beisp. 19). Auch dieser einseitige Standpunkt kann als erledigt angesehen

Beispiel 19

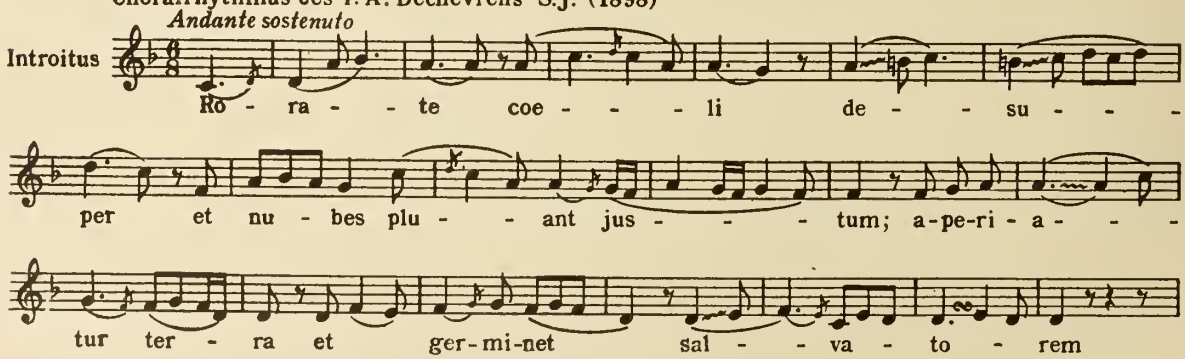
Rhythmisierung von G. Houdard (1898)



werden. Wie er wieder von modernen Musikanschauungen ausgeht, so sind diese für die Praxis der Jesuiten gleichfalls die treibende Kraft. Hauptvertreter dieser Schule ist P. A. Dechevrens, dessen Ideen von P. Fleury, P. Gietmann und P. Bonvin verbreitet werden. Maßgebend ist hier die taktmäßige Gliederung, so daß ein regelmäßiger, bald zwei-, bald dreiteiliger Takt angesetzt und durchgehalten wird; die Neumen sind zu diesem Behuf verschiedentlich rhythmisiert (Beisp. 20). Abgeschwächt ist diese Teilung durch die spätere Annahme von Zählzeiten (Chronoi), die metrischen Werten entsprechen.

Beispiel 20

Choralrhythmus des P. A. Dechevrens S.J. (1898)

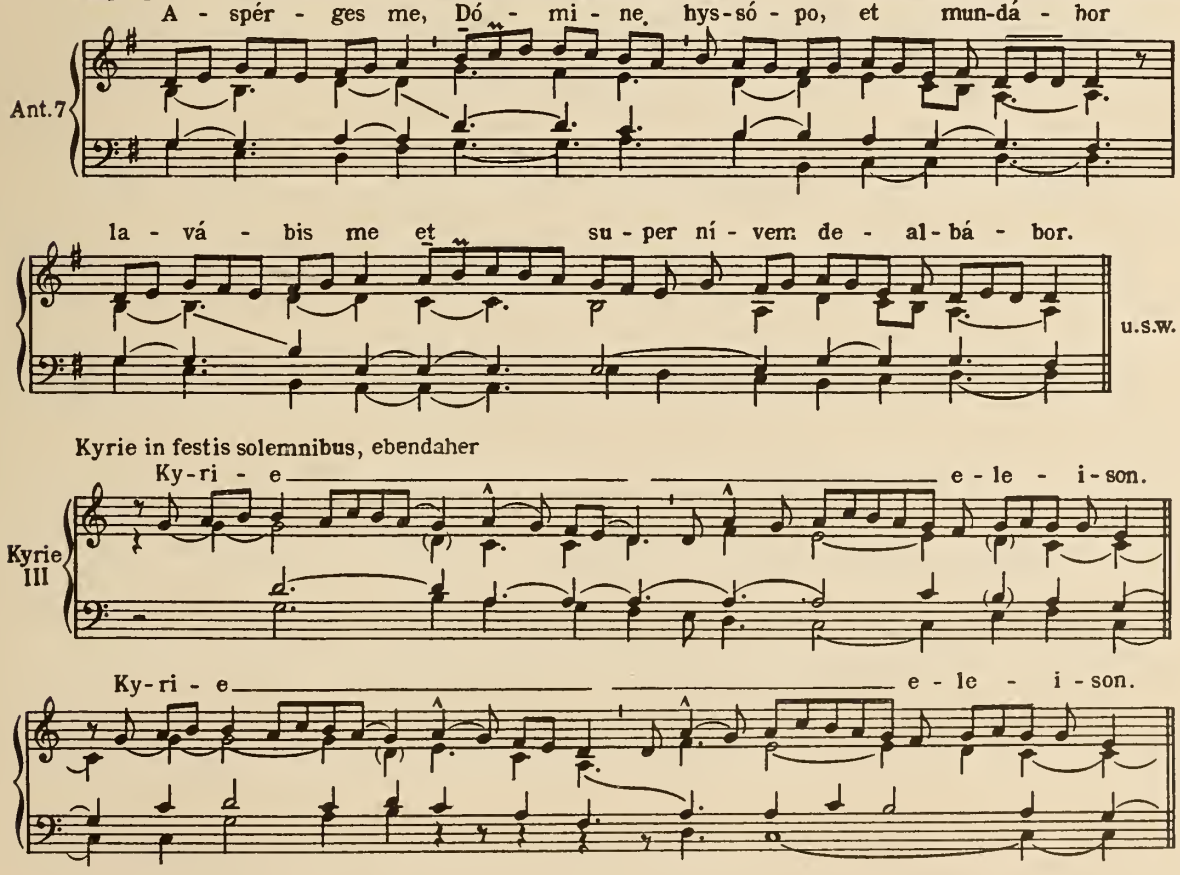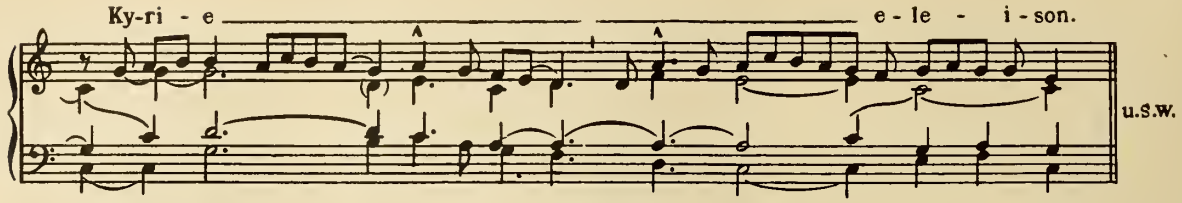


Während die Mensuralisten also den musikalischen Rhythmus in den Vordergrund stellen, lassen die Äqualisten nur den oratorischen Rhythmus gelten, treten also für eine freie, bloß aus dem Wortakzent geschöpfte Rhythmik ein, in der alle Töne gleichmäßig verteilt werden. Schon der gebräuchliche Ausdruck „Cantus planus" für den gregorianischen Choral schien
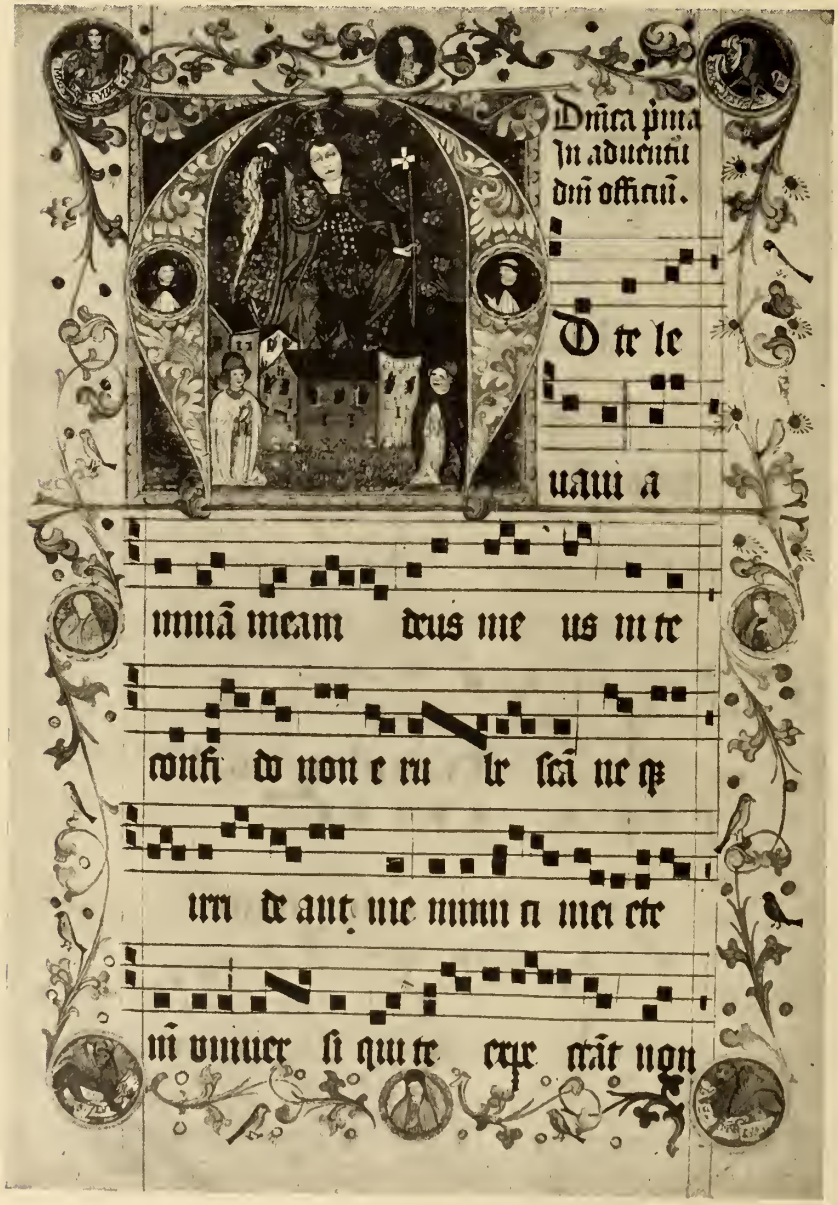
auf den ebenmäßigen Vortrag zu deuten, im Gegensatz zum Cantus mensuratus, bis Peter Wagner die ersten Anwendungen dieser Bezeichnung im 10. und 11. Jahrhundert mit Bezug auf den mehrstimmigen Vortrag im Sinne von „tiefer Gesang" als Gegensatz zu hochliegender Melodie gedeutet hat. Die Wortführer der oratorischen Praxis sind die Benediktiner von Solesmes, deren Verdienste um die quellenmäßige Erfassung der mittelalterlichen Choralmelodien ganz hervorragende sind, ihnen haben sich Forscher wie P. Vivell oder Pierre Aubry angeschlossen. Die leitende Persönlichkeit in Solesmes war zuerst Dom J. Pothier, der einen erbitterten Kampf um die Choralreform gegen die „Medicäa" führte und, angeregt durch den Abbé Gontier, auch die Vorstellung vom rhythmischen Gleichwert der Neumen verfocht. Die Ideen Pothiers wurden von seinem Schüler Dom André Mocquereau glänzend weitergeführt; Mocquereau war ausgebildeter Musiker, als er das Mönchskleid anlegte, um alsbald in die mächtige Bewegung der Choralerneuerung entscheidend einzugreifen. Durch Mocquereau erlangte die Choralschule von Solesmes ihre überragende praktische Bedeutung, das Ziel seiner unablässigen Bemühungen war, den Choral in seiner melodischen Urgestalt wieder singbar zu machen und künstlerisch zu erfassen. Zu diesem Zweck hat er eine eigene, gegenüber Pothier musikalisch erprobtere Rhythmustheorie aufgestellt, die in den Solesmer Choralausgaben durch eigene rhythmische Zeichen an den Quadratnoten übermittelt wird und auch in Umschriften mit modernen Noten der praktischen Ausführung möglichst entgegenkommt (Beisp. 21).

Beispiel 21

Asperges nach der Solesmenser Umschrift mit Orgelbegleitung v. Dom H. Desrocquettes u. H. Potiron (1929)





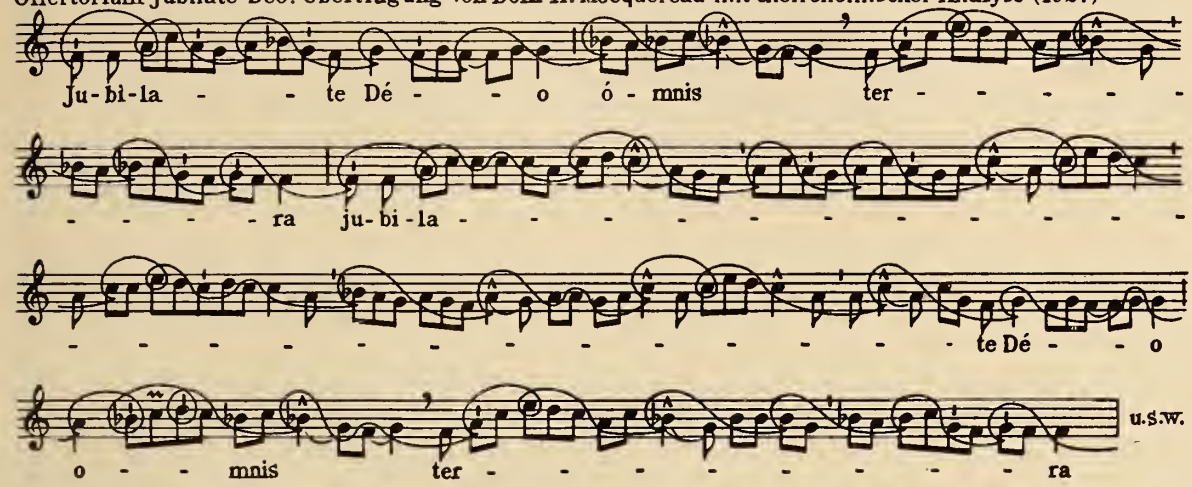


20. Graduale de tempore aus dem Stift St. Florian. 15. Jahrhundert. Wien, Nat. Bibl. Hs. 15947.

Die hohe künstlerische Wirkung dieser Choralpraxis ist allgemein anerkannt, ihre rhythmische Berechtigung aber vielfach bestritten. Die Achtelnote entspricht dem Normalwert, das Gleichmaß wird mathematisch gefaßt, im wesentlichen beruht nun die Rhythmik auf dem freien Wechsel von Zweier- und Dreiergruppen; Tonstärke und Tondauer sollen nicht als Hauptsache angesehen werden und auffallend hervorstechen, sondern die Geistigkeit des wortgezeugten Rhythmus will sich im Fluß der Bewegung von Arsis zu Thesis ganz immateriell kundtun, „leicht und frei wie die Gedanken". Die rhythmischen Zeichen sind als Zutaten in den Choralausgaben mit Quadratnote ohne weiteres kenntlich, sie werden auch in den Einleitungen zu diesen zusammengefaßt und beziehen sich auf Verlängerungspunkte, die dem Wert einer Viertelnote entsprechen, auf senkrechte und wagrechte Strichelchen (Episemata), die stimmlich gestützte

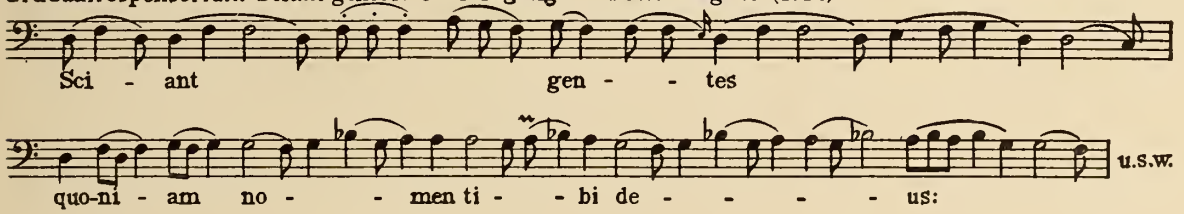
Noten oder Tongruppen anzeigen, und auf Pausen- oder Atemzeichen. Auch die Cheironomie hat Dom Mocquereau zum Gegenstand seiner Lehre gemacht (Beisp. 22).

Beispiel 22
Offertorium Jubilate Deo. Übertragung von Dom A. Mocquereau mit cheironomischer Analyse (1927)



Eine Mittelstellung zwischen den beiden Hauptlagern der Choralrhythmiker nimmt in wissenschaftlicher Unbeirrbarkeit Peter Wagner ein, dessen Neumendeutung wohl für die Freiheit der rhythmischen Verbindungen voll eintritt, dabei aber auf Grund gewichtiger Quellenzeugnisse bis zum 12. Jahrhundert der Neumenschrift feststehende rhythmische Wertung zugestehen muß. Darnach bezeichnet die Virga und die liegende Virga (Virga jacens) eine Länge gegenüber der halbwertigen Kürze des Punktum (Beisp. 23). Das Ergebnis seines umfas-

Beispiel 23
Gradualresponsorium Sciant gentes. Übertragung von Peter Wagner (1912)



senden geschichtlichen Überblicks ist in folgende Sätze zusammengezogen: „Die ältesten Quellen erklären die Neumen als rhythmische Zeichen, und zwar operiert die Neumenschrift mit den beiden Werten der Longa und Brevis. Jener ist durch die beiden Formen der Virga, dieser durch das Punktum ausgedrückt. Die Funktion eines kurzen Tones erfüllt auch das Element des Hakens in seiner mannigfachen Zusammenstellung mit anderen Zeichen. Die Verbindung dieser rhythmischen Werte findet nach Maßgabe der antiken Versfüße statt, wie schon Alkuin bezeugt. Manche Gesänge sind darin konsequent und heißen darum cantus metrici (Guido) oder bene procurati (Aribo), andere sind freier, sei es, daß sie verschiedenartige Metren aneinanderreihen, sei es, daß sie sich überhaupt in einer Weise bewegen, die nichts mehr mit dem antiken Metrum gemein hat, es sind die cantus prosaici. Das Verhältnis von Länge und Kürze wird als ein mathematisches bezeichnet, so daß die Länge das Doppelte der Kürze umfaßt und die genaue Beobachtung der rhythmischen Verschiedenheiten wird immer auf das nachdrücklichste eingeschärft." Unter dem Einfluß der mehrstimmigen Musik setzte dann im 12. Jahrhundert

ein Wechsel der Vortragspraxis ein, der eine Auseinanderlegung in lauter gleich lange Noten ergab.

Für die frühere mittelalterliche Choralpraxis warnt Peter Wagner vor der allgemein üblichen Überschätzung der St. Gallener handschriftlichen Überlieferung, die insbesondere in Solesmes die Grundlage der geschichtlichen Betrachtung bildet, die aber keineswegs mit der altrömischen Gesangsweise gleichgesetzt werden darf. Um 880 ist in St. Gallen selbst die große Verschiedenheit beider Vortragsweisen betont worden. Durch die Verbindung von Buchstaben und Neumen lassen aber einzelne St. Gallener Handschriften die reich nuancierte Praxis des 10. Jahrhunderts einsehen, oder besser gesagt ahnen, da trotz mehrfacher Erklärungen der litterae significativae durch Notker Balbulus, Aribo von Freisingen u. a. die allgemeine Unbestimmtheit der Neumen nur um ein neues Ungefähr der Deutung ergänzt ist. Nach van Doren finden sich die ältesten Spuren dieser Vortragsbezeichnungen in Metz und in der Reichenau, Fleischer und Ursprung erblicken in der Erweiterung ursprünglicher Einzelzeichen zu einer systematischen Alphabetreihe gar geradezu einen „Fastnachtsscherz", bzw. eine absichtliche „Mystifikation", und die ironische Geißelung von gewissen Übertreibungen im differenzierten Choralvortrag. Neben dem Hinweis auf die melodische Tonbewegung wie a (altius), l (levetur), i (inferius) stehen Buchstaben, die den zeitlichen Vortrag andeuten wie t (tenere), m (mediocriter), c (celeriter), x (expectare) oder solche, die sich auf Tonstärke, Artikulation und Ausdruck beziehen wie p (pressio), f (cum fragore), co (conjungantur), len (leniter), moll (molliter) u. a. Dom Mocquereau erklärt das c als Tempobeschleunigung, als Accelerando, was Peter Wagner verwirft. Auch die Auffassung der Dehnungsstrichlein, die mit dem neueingeführten Namen Episem in die Solesmer Choralausgaben übergegangen sind, ist von Wagner durch den Hinweis auf ihre Geltung als liegende Virgen, also als normale Längezeichen in eigenartiger Verwendung, berichtigt worden.

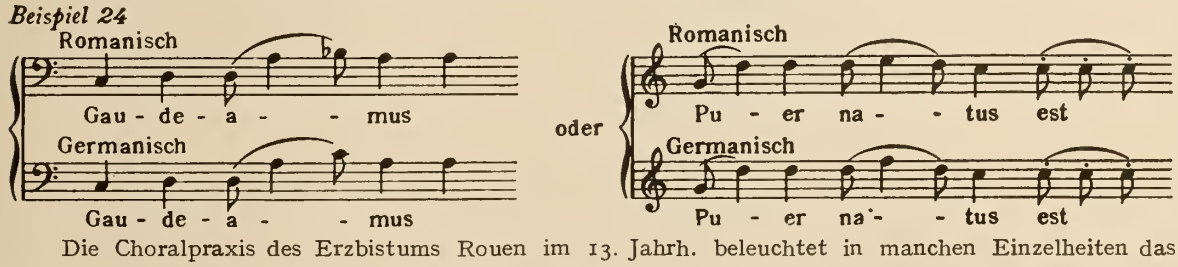
Über den Vortrag sagen aber bereits die sogenannten Zierneumen manches aus, die der allgemeinen Neumenkunde zugehören, nämlich in bezug auf rhythmische oder tonale Verzierungen. So bezeichnet die Bistropha oder die Tristropha ein Stakkato, ein Stimmvibrieren, die liqueszierenden Formen beziehen sich auf die Textaussprache, das Quilisma ist eine Art Triller (Tremula), bzw. eine „portamentoartige, tremulierende Figur", der Pressus eine betonte vorschlagsverzierte Schlußformel. Die Neumenschrift überhaupt ist der zeichenmäßige Niederschlag der oberwähnten Cheironomie, der Chorleitung durch Handbewegungen, darauf deutet schon der Name (Neuma heißt Wink, Gebärde); als kultische Zeichenschrift, die den mündlich überlieferten Vortrag nur als Gedächtnishilfe unterstützen sollte, war sie natürlich Geheimschrift und absichtlich mehrdeutig gehalten, über diese Unklarheit und die damit zusammenhängende ungleiche Ausführung wird mehrfach Klage geführt, am lebhaftesten von Johannes Cotto, der so weit geht zu behaupten, fast jeder Magister singe andere Intervalle. Mit der Frage der richtigen Fassung der Melodien beschäftigen sich die Theoretiker häufig, so Regino von Prum, Hucbald, Odo; Guido von Arezzo widmet ihr eine eigene Schrift (Gerbert, Scriptores II, 50).

Der Zusammenhang der Neumen mit den bis ins indische und griechische Altertum zurückzuverfolgenden Akzentzeichen, mit Prosodien und ekphonetischer Schrift, bezieht sich auf den Sprechgesang, auf die lectio, die im liturgischen Gefüge neben der technisch höherstehenden cantilena den breiten Grundbau bildet. Im ausgehenden Mittelalter stellte man diese beiden Hauptvortragsarten als „Accentus" und „Concentus" auseinander (Ornitoparch 1517), also das liturgische Rezitativ gegenüber dem melodisch entwickelten Gesang. Der Vortrag des Rezitativs ist in alter Zeit geradezu „Pronuntiatio" genannt (im Gegensatz zur „Modulatio"),

der charakteristische liegende Ton, der tonus currens, aber hieß, wie Peter Bohn und Peter Wagner in Erinnerung gebracht haben, die „Tuba", weil der Vortragende in Lektion und Psalmodie „das liturgische Wort den Anwesenden wie mit einer Trompete entgegenrufen" konnte. Zumeist beherrscht eine einzige Tuba den Gesang, zuweilen sind aber, wie in der responsorischen Offiziumspsalmodie, Doppeltenores vorhanden, nämlich für jede Vershälfte je ein anderer, und diese Praxis wird als besonders alt gedeutet, wie auch Umspielungen der Tuba nach oben oder unten quellenmäßig von Peter Wagner als ganz alter Brauch angesprochen werden; hier besteht der Anschluß an die orientalische Gewöhnung, die den Rezitationston in Windungen umrankt und die auch in die Traktusmelodien hineinreicht, also in die „Erstlinge des christlichen Meßgesangs". Das Invitatorium, das heute seit langem der täglichen Anwendung entzogen ist und gleichfalls als sehr alt gilt, zeichnet sich endlich wiederum durch eine ungemein freie Tenorpraxis aus.

Auch im Tonstoff und im Vortrag bestanden unzweifelhaft für das frühe Mittelalter Nachwirkungen der orientalischen Musikübung. Die Vortragsfiguren hat Lach einer eingehenden vergleichenden Untersuchung unterzogen und entwicklungsgeschichtlich eingegliedert; dabei ergibt sich im Tonstoff mancherlei Berührung mit der orientalischen Ornamentpraxis. Die strenge Diatonik wurde erst durch die Einführung der Diastematie, der Linienschrift, gewährleistet, also ungefähr seit Guido von Arezzo, zuvor geben die Zierneumen allein schon Anhaltspunkte genug für übliche Abweichungen zu engen Tonspannungen hin. Die Musica falsa und ficta bringt die chromatische Veränderung in die Kunstlehre, durch Transpositionspraxis suchte man solche Erscheinungen zu verschleiern, alles das zu einer Zeit, wo man schon absichtlich auf die diatonische Ausgleichung hinzielte, die zuvor nicht angestrebt war, die Musica enchiriadis untersucht diese Verhältnisse der „Absonia" systematisch und geht zugleich darauf aus, die Konsonanzen für die organale Mehrstimmigkeit zu vermehren. Die Daseiaschrift der Musica enchiriadis kennt daher im 10. Jahrhundert bereits theoretisch die Töne fis und cis, der systemfremde Ton es wird durch Quintenversetzung beseitigt, noch im 11. Jahrhundert bezeugt aber die berühmte Handschrift des Tonars von Montpellier, die bekanntlich Buchstabennotierung und Neumenzeichen vereinigt, durch die Anwendung von vier Sigeln für kleinste Tonstufen auffallend schwankende Tonverhältnisse. Seit dem 12. Jahrhundert bildet die Diatonik Hauptkennzeichen des Gregorianischen Chorals. In der mittelalterlichen Choraltradition hat sich aber die deutsche Übung von der romanischen in der Behandlung der Halbtonführungen tonstofflich eigenartig getrennt, wie Peter Wagner nachdrücklich aufgezeigt hat (Beisp. 24). Die deutsche Überlieferung, die bis ins 19. Jahrhundert lebendig war, ist durch die letzten vereinheitlichenden Reformen heute ganz aus der Praxis verdrängt worden.

Beispiel 24



Die Choralpraxis des Erzbistums Rouen im 13. Jahrh. beleuchtet in manchen Einzelheiten das Reisetagebuch des Bischofs Odon Rigaud. Darin sind mehrfach musikalische Prüfungen der Priester festgehalten; die Geistlichen mußten „sine solfa sive nota" singen, also über dem Buch und aus dem Gedächtnis, wir hören von Geldstrafen für Kleriker, die sich gewisse Schwindeleien („Marranciae") zuschulden kommen ließen, indem sie im Chor nicht mitsangen, ein andermal wird ein Vikar ertappt,



21. Petrus de Cannuzzi, Regulae florum muices. Florenz, 1510. Holzschnitt mit dem lehrenden Mönch.

der beim Offizium eingenickt ist, statt zu psallieren; andere Beanstandungen betreffen das Durcheinandersingen („psallere sincopando"), das vorzeitige Einsetzen des zweiten, antwortenden Chors („Tuilage"), das mangelhafte Pausieren, allerhand Allotria beim Kirchengesang u. ä. m.

Über die deutsche Choralpraxis des 15. Jahrhunderts hat uns der Heidelberger Universitätsprofessor Conrad von Zabern eine lebendige Darstellung in einer Mainzer Inkunabel hinterlassen (De modo bene cantandi choralem cantum, 1474, wieder aufgelegt 1509, auszugsweise deutsch übersetzt in MfM. 1880, S. 95ff). Erforderlich ist für den guten Choralgesang: zunächst einmütig zu singen (concorditer cantare), so daß kein Sänger vorauseilt oder zurückbleibt, jeder müsse auf den anderen achtgeben; dann im gehörigen Zeitmaß zu singen (mensuraliter cantare), also nicht eine Note länger zu dehnen als die andere, insbesondere würden gern fälschlich höher liegende Töne ungebührlich langgezogen; ferner in mittlerer Tonhöhe zu singen (mediocriter cantare), damit jeder mitkomme, maßgebend sei dabei die Intonation des Vorsängers; man müsse auch mit Unterschied singen (differentialiter cantare), nämlich nach Maßgabe der kirchlichen Zeit, an hohen Festen in sehr getragenem Tempo, an Sonntagen und einfachen Festen in mittlerem, an Ferialtagen in rascherem Zeitmaß, an freudigen Festen in etwas höherer Tonlage, beim Totenamt in tieferem Tone; auch hierbei komme alles auf den Vorsänger an, man solle andächtig singen (devotionaliter cantare), d. h. sich streng an die Noten halten, nicht einzelne Noten zerlegen (diminuieren) oder irgendwie abschweifen, keine Melodien gebrauchen, die weltlichen Liedern entlehnt seien, wie manche Schulrektoren — dem Teufel zum Dienst — für die Texte von Gloria, Credo, Sanktus, Agnus weltliche Lieder verwendeten; endlich sei mit Anstand (satis urbaniter) zu singen, nämlich eine Reihe von Unarten (zehn rusticitates) zu vermeiden, als da seien: Die Anfügung eines h an Vokale in Worten, die gar kein h haben, z. B. Kyrie eleison, wo man unzählig oft singen höre he he he, nach Art der Viehtreiber, wenn sie ihre Hammel auf die Weide treiben; das Singen durch die Nase, denn unter allen Organen, die bei der Hervorbringung der menschlichen Stimme mitwirken, seien nirgends die Nasenlöcher aufgezählt worden, man solle demnach sich mit dem Munde begnügen; das undeutliche Aussprechen der Vokale, wodurch der Text unverständlich werde, denn der Kleriker solle nicht singen, als hätte er Brei im Munde, und nicht e mit i, u mit o verwechseln. Von Frankfurt bis Koblenz und von da bis Trier habe er aber häufig bemerkt, zumal bei Schülern, daß die Vokale ganz untereinander gebracht würden. Ungehörig seien ferner die Schwebungen beim tonus currens, die also noch zu dieser Zeit vorkamen, wie sie ja überhaupt beim wenig geschulten Gesang unvermeidlich sind, dann das garstige Herauf- und Herunterziehen beim Singen, also das Verschleifen (Portamento), das den richtigen Gesang der andern verderbe, wie eine mißgestimmte Saite den Klang eines Klavierinstruments (Clavicordiums). Eine andere (sechste) schlechte Gewohnheit bestehe im heftigen Herausstoßen und Herauspressen der Stimme, wodurch der Gesamteindruck schwer leide, als auffallende Roheit ist getadelt, wenn die hohen Töne aus voller Lunge, also mit ganzem Stimmaufwand erzeugt würden, namentlich wenn das von Leuten geschehe, die von Natur aus posaunenartige Stimmittel besitzen, es höre sich dann an, als ob einige Ochsenstimmen unter den Sängern mitwirkten; darauf hat Zabern den Vers verfaßt:

Ut boves in pratis	Wie auf der Wiese die Rinder
Sic vos boatis.	So brüllt ihr im Chor nicht minder!

Richtig sei, die tiefen Töne aus voller Brust, die mittleren mit mäßiger Kraft, die hohen aber mit zarter Stimme zu singen, ohne jeden plötzlichen Wechsel, sondern in allmählichem Übergang, denn auch die



Traueroffizium für Kaiser Maximilian I.
Miniatur aus Fuggers Ehrenspiegel.
Wien, National-Bibliothek. Hs. 8641, Bl. 319.

Alte Musik Aufführungspraxis

hohen Orgelpfeifen klängen dünner und zarter; durch den erwähnten Mißbrauch der Stimme ermüdeten die Sänger leicht und würden heiser. Eine andere — die 8. — Unsitte betreffe die Wahl von verschiedener Tonlage für liturgisch zusammengehörige Gesänge, wie für Kyrie, Gloria und Et in terra, oder für Antiphone und Psalm. Sehr unschön sei dann der schläfrige Vortrag, der einem Seufzen näher stehe als gutem Gesang, endlich werden (10.) unpassende Körperhaltungen bemängelt, das Hin- und Herneigen des Oberkörpers, das Hinterbeugen des Kopfes, ihn mit der Hand zu stützen, den Mund schief zu ziehn, ihn nicht genug öffnen usf.; dadurch werde leicht ein lächerliches Bild geboten, das von der Andacht ablenke. Zabern gibt ferner für die Chorleitung der Psalmodie und für die tadellose Ausführung des Einzelgesangs im Chor genaue Anweisungen, so für Pausen und Atemholen, für das Unisonosingen, für die deutliche Textaussprache, die Übereinstimmung geteilter Chöre, für den Vortrag der Klauseln u. a. m.



22. Bonaventura de Brixia, Regola de musica plana. Venetia 1513.
Holzschnitt, darstellend die Musikschule des Bonaventura.

Ähnliche Hinweise auf die Wirksamkeit der Choralisten und auf gewisse Übelstände ihres Vortrags finden sich bei italienischen und deutschen Choraltheoretikern des 16. Jahrhunderts wiederholt. Sie betreffen insbesondere „barbarische" Manieren bei der Textbehandlung, sei es, daß lange Silben kurz genommen wurden, oder umgekehrt, sei es, daß man in Melismen den Vokal der Silbe, auch mit einem willkürlich beigesellten Konsonanten, immer wieder anzuschlagen pflegte. In Italien klagen über solche Mängel der Ausführung u. a. Vicentino, Rossetti, Zarlino, sie beanstanden die mundartliche oder nachlässige Behandlung der Vokale, daneben die schwankende Intonation, die mangelhafte Atemtechnik, ein Übermaß an Tonfülle, schlechte äußerliche Haltung u. a. m. Bis auf Zacconi kehrt die Mahnung immer wieder, beim Singen rein und ohne Entstellung auszusprechen, diese Hauptregel der humanistischen Zeit konnte auch außerhalb Italiens nicht oft genug eingeschärft werden, so von Erasmus von Rotterdam (1528), Ornitoparch, Prätorius u. a. Prätorius z. B. widmet ein Kapitel seiner Erotemata (1574) der eleganten Gesangsaussprache und verlangt für den Unterricht der Singknaben, daß nach Solmisationsübungen die richtige Vokalaussprache gedrillt werden solle, daß man dem Text auch im Stimmcharakter gerecht werden müßte, ohne dabei die gleichmäßig starke Tongebung außer acht zu lassen; die Schüler sollten mit weit geöffnetem Mund und mit gepflegter, weicher Stimme singen lernen, die Koloraturen nicht mit Zunge oder Lippen, sondern in der Kehle formen, mehr auf Wohllaut als auf Schnelligkeit achten, das Gleichmaß der Töne und die Gleichmäßigkeit des Taktes zu bewahren wissen u. a. m. Im Zusammenhang mit der gesteigerten Empfindlichkeit für Verstöße gegen den Wortsinn steht die allgemeine ablehnende Haltung gegenüber dem rein gesanglichen Schmuck, gegenüber Melismen, Koloraturen und Diminutionen, die sich aber doch immer wieder übermäßig breit machten und nicht aus der Welt disputiert werden konnten. Hermann Finck, Bovicelli u. a. geben von der freien Verzierungsmanier der kirchlichen Sänger reichlich Zeugnis.

In rhythmischer Beziehung hat sich zu dieser Zeit der Grundsatz vom Gleichwert der Choralnoten durchgesetzt, Gafori (1496), Peter Aron (1516), Stefan Vanneo (1533) u. a. vertreten ihn ganz entschieden. Nach Vanneo z. B. besteht die Musica plana „im Gleichwert der



23. Bonaventura de Brixia, Regula musicae planae, Venetia 1539. Titelholzschnitt mit Sängerchor.

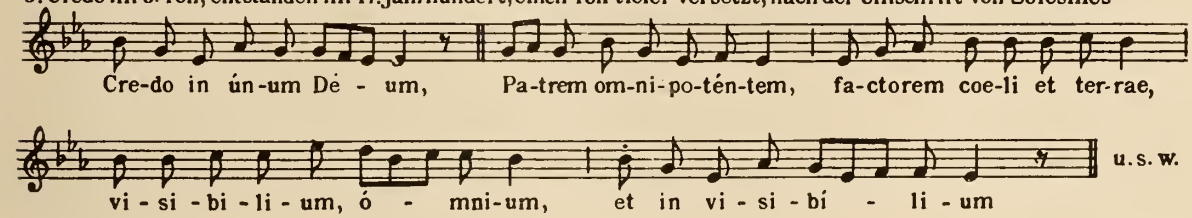
Tonzeichen, ihre Noten gelten zeitlich gleichviel und können an Wert weder zu- noch abnehmen" (Recanetum, cap. 5). Bis zu Zarlino und Zacconi wird diese Kennzeichnung der musica piana immer wieder gegenüber der rhythmischen Buntheit der musica mensurabilis hervorgehoben, wobei die selbständige Stimmenbewegung der mehrstimmigen Kunstmusik in offenen Gegensatz gestellt ist; darauf deutet auch der Ausdruck Canto fermo, der nach Zarlino ausdrücklich auf den „Gebrauch bei den kirchlichen Funktionen der Religiösen" festgelegt ist (Istitutioni harmonici 1558, Parte I. cap. 8). Zacconi lehrt in seiner Prattica di Musica (1592 und 1622)ebenso: „In der musica plana singt man die Noten in gleichem Wert, dabei gehen alle Stimmen im Unisono."

Die ältere Auffassung und Praxis ist aber noch bei Johannes Tinctoris († 1511) lebendig, der in seinen Schriften mehrfach vom unbestimmten Zeitwert der Noten im cantus planus handelt, nach dem Gutdünken der Sänger werde die Zeitdauer verändert. Auch im Diffinitorium gibt er diese Erklärung des Cantus simplex planus ab, „zusammengesetzt aus einfachen Noten ungleichen Wertes, wie der Gregorianische Gesang", und unter seinen Schülern finden sich später immer noch gelegentlich Anhänger der älteren Richtung, wie Pietro Cannuzzi, die gegen die allgemeine Meinung der Zeit ihren Standpunkt wahren.

Jedenfalls geschah mit der fortschreitenden Pflege der polyphonen Musik im 15. und 16. Jahrhundert dem Vortrag des Chorals empfindlicher Abbruch, die Sängerchöre sahen in der Bewältigung der mehrstimmigen Kunst ihre Hauptaufgabe und der liturgische Gesangsdienst im engeren Sinn blieb den Choralisten überlassen, deren musikalische Bildung viel zu wünschen übrigließ. Sogar die römische Schola cantorum wandte sich seit der Zeit des Exils von Avignon ganz vorwiegend dem polyphonen Gesang zu. Nach dem Konzil von Trient setzte eine starke Bewegung zur Erneuerung des Ritualgesangs ein, die allerdings bald in eine ästhetisierende, von der Überlieferung bewußt abweichende Richtung abschwenkte, man machte „schließlich aus der Geringschätzung kein Hehl, die man gegen das Überlieferte und gegen die Kunst des frühen Mittelalters hegte" (Molitor). Die sogenannte Choralreform befaßte sich mit der Textbehandlung, sowie mit der Kürzung oder völligen Erneuerung der Melodien (Beisp. 25). Tatsächlich bedeutet die Zeit nach 1600 eine fortschreitende Entartung des gregorianischen Chorals, die Praxis der mehrstimmigen kirchlichen Kunstmusik vermochte sogar das liturgische Gefüge zu sprengen, wie in der Messe die bis heute bestehende Trennung des Benediktus vom Sanktus beweist; das Sanktus wurde in den mehrstimmigen Messen so breit behandelt, daß das Benediktus erst nach der Wandlung erklingen konnte, eine Gewohnheit, die allgemein durchgedrungen ist.

Hauptbedeutung für den Choralvortrag der neueren Zeit hat die „Medicaea", das 1614 erschienene Graduale, dessen musikalische Fassung die Palestrinaschüler Felice Anerio und

Beispiel 25
3. Credo im 5. Ton, entstanden im 17. Jahrhundert, einen Ton tiefer versetzt, nach der Umschrift von Solesmes



Francesco Soriano ausgearbeitet haben; die Medicaea ist zwar geschichtlich als Privatdruck erkannt worden, sie hat aber noch den seit 1884 bei Pustet in Regensburg herausgegebenen authentischen Choralbüchern als offizielle Unterlage gedient. Erst die neueste Zeit, insbesondere die „Vatikana", die Pianische Reform, wendet sich (seit 1907) wieder dem ursprünglichen, mittelalterlichen Melodienschatz zu.

Für den rhythmischen Vortrag des „Reformchorals" hat der Benediktiner Molitor durch eine reiche Zeugenreihe den Grundsatz des Gleichwerts der Noten von 1601—1793 bei den Choraltheoretikern verfolgt, die an die eben erwähnte Praxis des 16. Jahrhunderts anschließt. Allerdings werden Zugeständnisse an eine Ausübung laut, die sich der rhythmisierten Kunstmusik nähert, wie schon Cerone (1613) für den Concentus die Vorherrschaft rein musikalischer Handhabung über die Gebote der Grammatik gebilligt hatte („Grammatica ancilla musicae"); zum Concentus rechnet er dabei Hymnen, Antiphonen, Responsorien, Versus, Introitus, Alleluja, Offertorium, Communio u. ä. m., also ziemlich viel. In späterer Zeit erlangte die der Mensuralmusik genäherte Ausführung insbesondere als „Cantus fractus" (Canto fratto) in Italien starken Anhang.

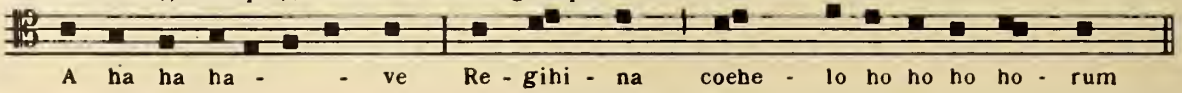
Die Klagen über den Verfall der liturgischen Gesangspraxis mehren sich in diesem Zeitraum, in Deutschland behalf man sich bei dem empfindlichen Mangel an geschulten Choralsängern mit der Aufnahme von deutschen Kirchenliedern als Ersatz der liturgischen Weisen, häufig hatte der Schulmeister gar keine Sänger oder Choralisten an der Hand, so daß die Messe nur gelesen werden konnte, es kam aber auch vor, daß in „Fürsten- oder Bistümern oft ein ganzes Pfarrspiel mit dem jämmerlichen Geschrei eines Handwerkers, Schmieds, Schusters, Schneiders oder Webers sich mußte begnügen lassen, wodurch die Ehre Gottes vielmehr verhindert als befördert" wurde. Durch die Verwendung von Instrumentalmusik in der Kirche ging gleichfalls die Choralpflege stark zurück.

Die Ausbildung des Choralisten wurde jedoch gern mit strengen Anforderungen gewürzt. Die Pariser Universalmethode des P. Cocquerell (1647) z. B. schrieb sicheres Notenlesen, raschen Überblick beim Schlüsselwechsel, Vorsicht vor „Cacophonie" bei falschen Halbtönen, Aufmerksamkeit auf die Mitsingenden nachdrücklich vor und führte übelwirkende Fehler beim Gesang auf, die bekannte Punkte betreffen, wie solche z. B. in der „kurzen Anleitung, recht und leicht singen zu lernen" des Chr. Demantius (1656) in sechs Haupt-„Vitia" zusammengefaßt sind. Der Sänger hat demnach zu beachten, „daß er den Leib nicht unförmlich bewege und einen unförmlichen Hals aufsperre, auch die Vokales nicht verwandle", „daß er auf die Positiones der Semitoniorum fleißig Achtung gebe, damit er nicht aus einem Semitonio einen tonum oder aus einem tono ein Semitonium singe", „daß er zu einem traurigen Text eine traurige und zu einem fröhlichen eine fröhliche und liebliche Stimme bequeme", „daß er im Anfangen und Anstimmen das Mittel halte, damit er nicht allzu hoch oder zu tief die Gesänge anfahe", „daß er nicht mit einem Esels- oder anderm übellautenden Geschrei den Gesang entweder übermäßig anfange, oder wenn er angefangen ist, mit unbeständiger Stimme über oder unter sich ziehe und ende", und „daß er auf die Applikation des Textes gute Achtung gebe, die Noten sowie die Punkte nicht dupliere, mit einem halitu herausstoße, wie denn auch in den Koloraturen der schwarzen Noten und Fusen im Auf- und Absteigen des Gesangs jede Noten mit

einem h von der andern gleichsam lachend reiße, und Cantahahahahate, item stuhuhuhuhuhultus pro stultus pronunciere". Solche Unförmigkeiten, die ebenso noch öfter im 17. Jahrhundert angekreidet wurden (Beisp. 26), wisse aber jeder bescheidentliche Präzeptor seinen Diszipulis abzugewöhnen. So war denn auch

Beispiel 26

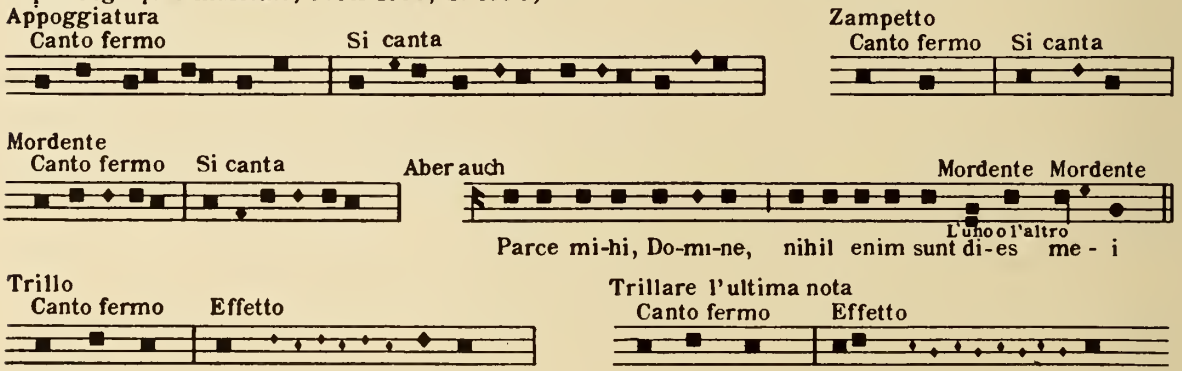
Kurzer, jedoch gründlicher Wegweiser... die Orgel recht zu schlagen... Augsburg, Koppmayer 1689 (Übersetzung nach Carissimi), Exempel, „wie übel die unnöthige Aspirationes ins Gehör fallen"



z. B. der Stundenplan italienischer Chorknaben dieser Zeit nach Bontempi verteilt auf eine Stunde Passagen, eine Stunde Trillerübungen, eine Intonationsstunde, zwei Stunden Literatur und Vortragsübungen, eine halbe Stunde Akustik, eine halbe Stunde einfachen Kontrapunkt und eine Stunde Komposition. Während Triller und Koloraturen zuweilen verpönt waren, wie in den Vorschriften des P. Vallara aus Parma (1724), unterscheiden die Intonationsregeln der päpstlichen Kapelle von 1806 für die Schlußnoten ausdrücklich Appoggiatur, Zampetto und Mordent als Vorschlagsarten, sowie den Triller (Beisp. 27), die römische Praxis war überhaupt reich an freien Auszierungen des Notentextes durch sogenannte „Girelli" (Beisp. 28).
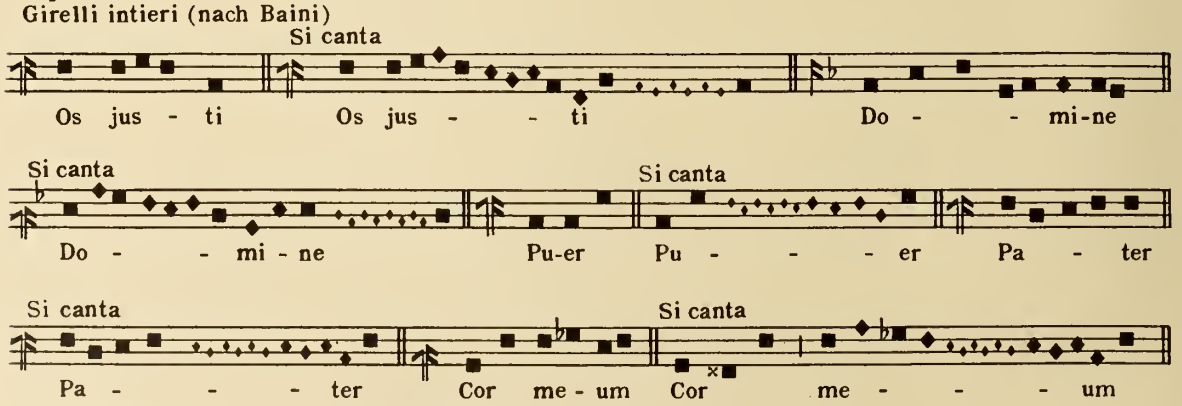
Beispiel 27

Verzierungen im Choral der päpstlichen Kapelle, nach Giuseppe Bainis Regeln von 1806 (A. de la Fage, Diphtérographie musicale, Paris 1864, S. 455 f)

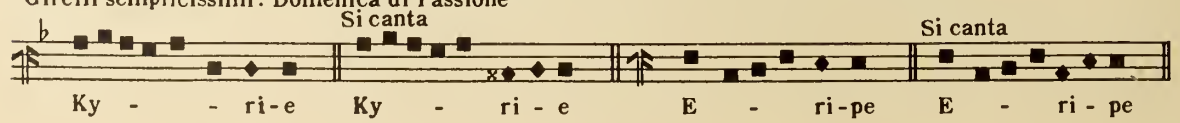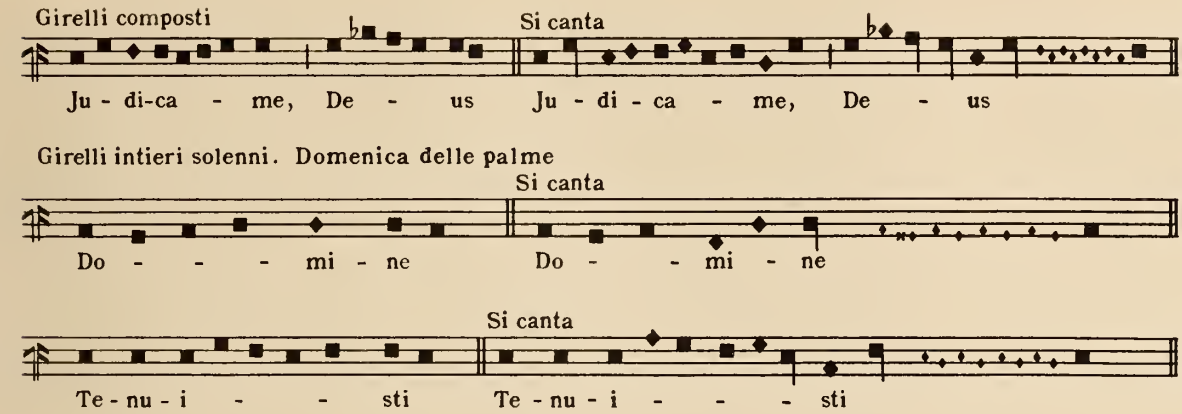


Beispiel 28

Girelli intieri (nach Baini)



Girelli dimezzati. Sie werden an Tagen gebraucht, wo die Girelli intieri verboten sind.
Girelli semplicissimi. Domènica di Passione





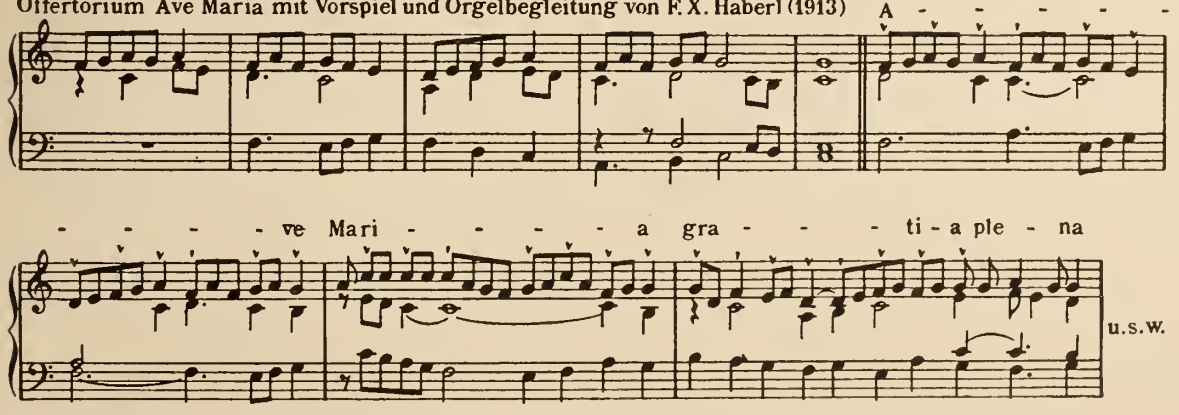
Über die Einrichtungen und Obliegenheiten der päpstlichen Sängerkapelle, insbesondere über die zahlreichen Strafbestimmungen, die von den „Puntatori" ausgeübt wurden, aus der Zeit von 1535 bis 1736 unterrichtet ein unveröffentlicht gebliebenes Werk von Matteo Fornari, das in der eigenhändigen Reinschrift von 1767 heute in Wien liegt (Nat.-Bibl. S. m. 4828 der Musik-S.).

Im 18. Jahrhundert war der Choralgesang von der konzertierenden Kirchenmusik sehr stark an die Wand gedrückt, so z. B. in Wien, wo eine anonyme Schrift „Über die Kirchenmusik in Wien, zu finden bey Sebastian Hartl, bürgerl. Buchbinder" 1781 diese Zustände schildert. Das Motto des Heftchens wird aus dem altenglischen Abt Aelred geschöpft und unter den Kirchen, „wo man wegen zu schlechter und garstiger Musik nichts beten kann", sind die Kirchen der Frauen-Klöster besonders hervorgehoben. Zumal das Choralamt in den Nonnenklöstern sei ganz unerträglich, wenn „von den Jungfern das Brevier unter Begleitung der heiseren Orgel recht abscheulich gesungen, und zwar in lateinischer Sprache gesungen wird, von der sie kein Wort verstehen". Bei der Kirchenmusik der Nonnen gehe es zu „wie in einer Judenschule. Eine Nonne singt fein, wie ein Loretto-Glöckel, eine andere tief, wie ein uralter Violon, eine singt durch die Nase, als hätte sie auf selber eine Sordine stecken"; auch um die Instrumentalbegleitung stand es schlimm, „eine andere geigt falsch und kratzt auf einer verstimmten Violine zum Davonlaufen, zweien springen die Saiten ab, und eine blast auf der Trompete, daß sie ihr Brustblatt zersprengen möchte". Das absonderliche Bild wird noch vervollständigt durch die Stimmen der Zelebranten, die das Völkergemisch der Monarchie zu verraten wußten. „Auf einmal fängt auch der ungarisch-kroatische Diakon mit zitternder und fataler Stimme das Evangelium zu singen an, da uns schon vorher der slavonische Subdiakon mit seiner Lectio libri sapientiae gemartert hatte."

In neuerer Zeit ist man gewöhnt, den Choral von der Orgel begleiten zu lassen (Beisp. 21 und 29), das Orgelspiel wird auch als Ersatz des Choralvortrags verwendet. Die Orgelpraxis

Beispiel 29

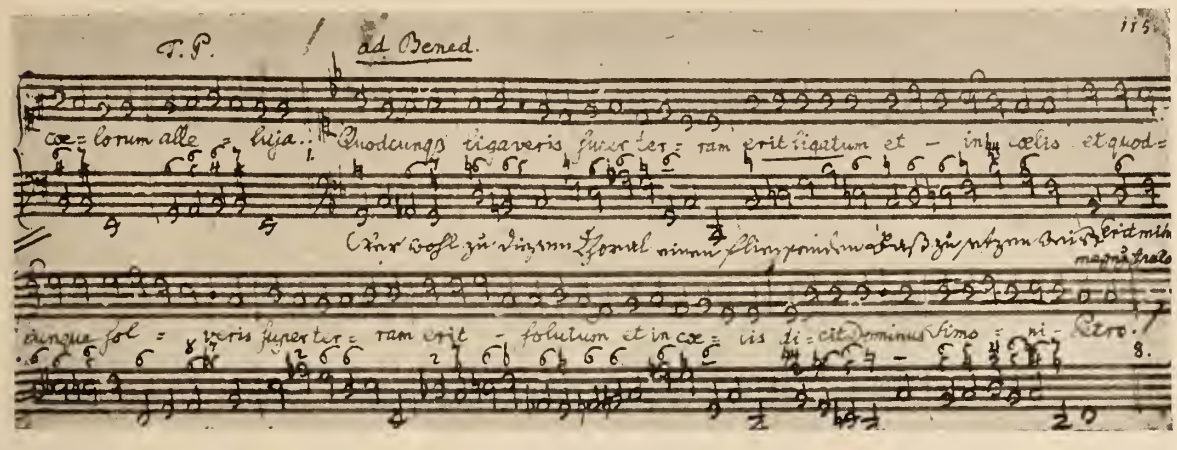
Offertorium Ave Maria mit Vorspiel und Orgelbegleitung von F. X. Haberl (1913)



hat gleichfalls ihre weit zurückreichende Geschichte, schon die für die selbständigen Zwischenspiele gültige liturgische Regel, daß beim Ausbleiben von Teilen des Offiziums oder der Messe infolge des Eintretens der Orgel diese Teile zu sprechen seien, während beim Schweigen oder Fehlen der Orgel alles gesungen werden müsse, ist lange zurückzuverfolgen. So sehen die Statuten der Kapelle von Bourges aus dem Jahre 1407 in der Messe bei Kyrie, Gloria, bei den Prosen, bei Sanktus und Agnus bloßes Orgelspiel an Stelle des Chorgesangs vor, also selbständige Orgelstücke (Du Cange unter Organisare), aus dem 16. Jahrhundert berichtet Martin Azpilcueta Navarrus in seiner um 1570 anzusetzenden Abhandlung de oratione et horis canonicis vom Mißbrauch der Orgeln (c. 17), der darin bestehe, daß die Last des Singens auf den Organisten abgewälzt werde; der Organist könne dabei in kürzerer Zeit Gloria, Credo und andere Messeteile erledigen, als es beim Gesang möglich sei. Das Abwechseln von Orgel und Gesang ist hier als eine durchaus gebilligte Sitte behandelt, entweder wird je ein Vers vom Chor gesungen und von der Orgel allein durchgeführt, dabei soll der Chor dann den betreffenden Text still ergänzen, oder der Organist spielt den ersten Vers, dann singt der Chor fortlaufend. Allerdings handelt es sich dabei um vielstimmigen Chorgesang.

Zeit und Weise des Orgelspiels sind in mancherlei kirchlichen Vorschriften geregelt worden. Die Synode von Cambrai (1563) und das Augsburger Konzil (1567) setzten fest, daß alles, was im Chore zur Unterweisung vorgetragen werde, mit lebendiger Stimme gesungen werden müsse, damit es unmittelbar verständlich werde, nicht aber durch die Orgel ersetzt werden dürfe. Insbesondere wurde das Credo so geschützt. Ähnlich befassen sich die Synoden zu Köln (1536), Trier (1549) und Augsburg (1567) mit der Kürzung der Liturgie durch Orgelspiel und Gesang. Das päpstliche Caeremoniale von 1600 befaßt sich im 28. Kapitel ausführlich mit dieser Frage und legt die Stellen genau fest, wo die Orgel zu spielen hat; es wird dabei verlangt, daß bei bestimmten Partien einer vom Chor das, was die Orgel ersetzt, mit klarer Stimme vortragen oder singen soll. Während der Wandlung hat die Orgel in ernsterem und sanfterem Ton als sonst zu spielen, das Credo bleibt dem Chor allein ohne Einmischung der Orgel mit Zwischenspielen überlassen. Was die Wandlung betrifft, so ist es beim Gottesdienst in deutschen Gegenden allgemein gebräuchlich geworden, daß gänzliche Stille herrscht, daß also die Orgel gleichfalls verstummt. Auf eine übermäßige virtuose Behandlung der Orgel im Kirchengesang spielt endlich u. a. im 15. Jahrhundert schon Arnulph de S. Gilleno an (Gerbert, Scriptores III, 216), der bei der Unterscheidung von viererlei Arten von Sängern, nämlich barbarisch ungebildeten, allzu virtuosenhaften, theoretisch geschulten und einem Idealtypus, innerhalb der zweiten Gattung auf einige Kleriker hinweist, die auf der Orgel die schwersten musikalischen Gänge erfinden und ausführen, wie sie die menschliche Stimme hervorzubringen kaum unternehmen könne, ohne daß diese Art von Wundererfindung bei den übrigen Anerkennung oder Lob ernte.

Die Orgel gilt als kirchliches Instrument und ist als solches anerkannt, obwohl sie bei den Heiden zu leichtfertiger Musik gebraucht worden war. Der Presbyter Theophilus rechnet sie im 10. Jahrhundert zur Kircheneinrichtung. Im 13. Jahrhundert hat sich Thomas von Aquino warm für die Orgel eingesetzt, sie reiße den Menschen in die Höhe und festige sein Gemüt. Wir hören dann aus dem Munde des Minoriten Johann Aegidius aus Zamara im gleichen Jahrhundert gelegentlich dessen ausführlicher Aufzählung der Musikinstrumente (Gerbert, Scriptores II, 388), daß die Kirche sich einzig und allein der Orgel bei verschiedenen Gesängen, sowohl bei Prosen und Sequenzen, als auch bei Hymnen bediene, denn wegen des Mißbrauchs durch die Spielleute (propter abusum histrionum) seien alle anderen Instrumente verworfen worden, und das erste Mailänder Konzil bestimmte ausdrücklich, daß nur die Orgel



24. Michael Haydn, Antiphonarium Romanum mit Orgelbegleitung. Eigenhändige Niederschrift, beendet am 27. Mai 1792. Wien, Nat.-Bibl., Hs. 18788, S. 115. Beachte die Anmerkung M. Haydns: „Wer wohl diesem Choral einen fließenden Baß zusetzen wird?"

in der Kirche zuzulassen sei, während Flöten, Hörner und alle anderen Tonzeuge ausgeschlossen wären. Der Gebrauch der Orgel zum Chorgesang, verbunden mit dem Glockenläuten, ist im 13. und 14. Jahrhundert mehrfach urkundlich bezeugt, so auch von Durandus für das Hosianna der Messe, Johannes Gersonnius († 1429) nennt nun die Orgel das bevorzugte kirchliche Musikinstrument. Im 12. Jahrhundert eifert aber Abt Aelredus in England gegen Orgel und Instrumentalmusik in der Kirche, andere teilten seine Meinung, die sich auch auf den Lärm des schwerfälligen Blaswerks in der Kirche gründete. Es kam ferner vor, daß weltliche Melodien in der Messe gespielt wurden.

Gegen die Instrumentalmusik beim christlichen Gottesdienst waren seit der ältesten christlichen Zeit Verbote ergangen, da sie zu innig mit den heidnischen Sitten zusammenhing, es wurde eben dadurch ein scharfer Trennungsstrich gegen den heidnischen und jüdischen Kult gezogen, daß die instrumentalen Beigaben preisgegeben wurden und die menschliche Stimme allein als Vermittler des Schriftworts anerkannt wurde. Chrysostomus spricht das klar aus: „David brauchte die Cythara mit leblosen Saiten, die Kirche aber braucht eine Cythara, deren Saiten lebendig sind", Thomas von Aquin weist geradezu darauf hin, daß die Kirche Musikinstrumente wie Zithern und Psalterien ablehne, damit sie den Juden nicht ähnlich sei, und um 370 wird den Rechtgläubigen nachdrücklich das Singen mit Begleitung seelenloser Instrumente ebenso untersagt wie das Stampfen und Tanzen; es sei „in den Kirchen bei den Gesängen die Instrumentalbegleitung und die anderen kindischen Zugaben abgeschafft und nur der reine Gesang beibehalten worden". In Milet bekämpfte der hl. Athanasius die orientalisch-heidnische Gewohnheit, beim Gottesdienst Hymnengesang mit Händeklatschen und Tanzbewegungen vorzutragen.

Die vom alexandrinischen Mechaniker Ktesibios im 2. Jahrhundert vor Christus erfundene Wasserorgel erfreute sich insbesondere im römischen Kaiserreich großer Beliebtheit, bei Gastmählern, in der Arena und im Theater war sie beliebt, ihr Gebrauch läßt sich bis ins 6. Jahrhundert n. Chr. verfolgen, in Byzanz sogar noch länger, von dort wurde sie wieder an den Hof Pippins des Kleinen eingeführt. Als im Jahre 757 das Orgelgeschenk des Kaisers Konstantin Kopronymos überreicht wurde (Mon. Germ. I. 140), hatte es die Bedeutung eines kirchlichen Geräts, da die Orgel in Byzanz in die Kirche Aufnahme gefunden hatte. Noch dem angelsächsischen Bischof Aldhelm aber († 709) war sie als sagenhaftes Werkzeug heidnischer Verführungskunst erschienen. Nach ihrer Aufnahme in den Kirchendienst durch Karl den Großen setzte eine umfassende technische Ausgestaltung ein; seit dem 4. Jahrhundert gibt es Zeugnisse für den pneu-



25. Orgel (Positiv) aus dem Lonterell-Psalter. 14. Jahrh. London, Brit. Mus., Fol. 55.

matischen Antrieb der Orgel, der eine Änderung des Tons bedeutet hatte. Der Orgelbau stand im 9. Jahrhundert in deutschen Klöstern bereits so hoch, daß von Freising aus eine Orgel nach Rom beordert wurde und zwar zum Musikunterricht. Eine geschlossene abendländische Orgelentwicklung, die aber im einzelnen nicht zu überblicken ist, liegt immerhin im Bereich der Möglichkeit. Neben Deutschland tat sich England frühzeitig im Orgelbau hervor, Frankreich aber erst viel später. Die Leistungsfähigkeit der Orgeln war bis ins 12. Jahrhundert eine sehr beschränkte. Im 13. Jahrhundert erfolgte dann die Einführung des Pedals, der bald eine völlige Änderung der Klangfärbung nachfolgte, und zwar durch Ausbildung der Registertechnik gegenüber einer ursprünglichen Klangeinheit der Einzeltöne. Die Ausführung der Orgelbegleitung hat man sich in der frühen Zeit nur als einfachste einstimmige Gesangsstützung vorzustellen, zuweilen allerdings auch zweistimmig, worauf schon das Vorkommen von zwei Organisten an einer Orgel verweist. Englische Orgeln verfügten im 10. Jahrhundert nur über zehn Töne, später wurde der Tonumfang auf zwei und drei Oktaven erweitert, die Tasten waren nicht Spieltasten im neueren Sinn, sondern Zugvorrichtungen, und oft sehr breit und sehr groß, so daß der Ausdruck „die Orgel schlagen" (pulsare) ihrer schweren Beweglichkeit entsprach. Das Herausziehen und Einschieben dieser Tasten war ein zeitraubendes Geschäft, bei dem die Töne nicht pausenlos aneinandergereiht werden konnten. Erst im 12. Jahrhundert nahm die Schwerfälligkeit des Instruments ab, man hört dann die bewegliche Hand des Organisten und die durch Sprünge bereicherte Spieltechnik rühmen, die Miniaturen zeigen eine wirkliche Tastatur, auch die kleinen Werke, die Positive, kamen dem zusammenfassenden Spiel gut entgegen; Coussemakers 4. Anonymus tadelt um 1275 den Gebrauch der Terz durch die Organisten am Anfang und beim Schluß ihrer Begleitungen, was wohl schon ein Akkordspiel zu bedeuten hat.

Das Wort Organum war anfangs vieldeutig; es bezeichnete Werk und Werkzeug überhaupt, insbesondere jegliches Musikinstrument im allgemeinen, die Orgel aber auch als solche, dann die zweistimmige Mehrstimmigkeit, den zweistimmigen Gesang, der auch organare oder organizare genannt wurde, und endlich den liturgischen Freudengesang in übertragener Bedeutung. Das zweistimmige Organum betrifft uns hier zunächst nur als erste Form einer mehrstimmigen improvisierenden Vortragspraxis am gregorianischen Choral, als auswendig geübtes Kontrapunktieren (Contrapunctus alla mente), wie es seither immer wieder gehandhabt worden ist. Die Hauptquelle für die Organumbehandlung ist bekanntlich in der Musica enchiriadis (10. Jahrh.) gegeben, wobei die Quart und die Quint als durchgehendes Parallelintervall in den Vordergrund gerückt sind, während Guido von Arezzo dann wiederum gegen die Quint Stellung nimmt. Die ersten Berichte über das Organieren reichen aber ins 9. Jahrh. zurück und wurden von Handschin und Peter Wagner sogar bis ins 7. Jahrh. weiter verfolgt, zum Teil an Hand der gleichbedeutenden griechischen Bezeichnung Diaphonie. Wagner erklärt insbesondere die Paraphonisten der römischen Schola cantorum (s. o. S. 34) als Sänger von Paraphonien, das sind Quarten und Quinten. Diese Begleittechnik aus dem Kopfe entspricht Erscheinungen der primitiven und orientalischen Musikübung, die früher gestreift wurden und z. B. im islän-
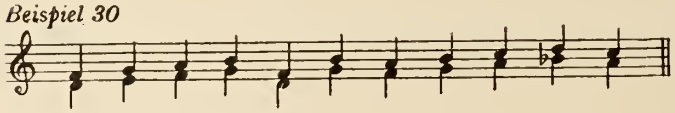
dischen Zwiegesang bis heute in der Art der Musica enchiriadis gepflegt werden, also einer verbreiteten volkstümlichen Singweise, sie war mit der bordunhaften Haltetonmanier verknüpft, für die Johannes de Muris das Fachwort „diaphonia basilica" (von basis) geprägt hat, also angelehnt an die primitive instrumentale Zweistimmigkeit. Der Satz wurde Note gegen Note geführt, die Gegenstimme bewegte sich unter oder über dem Cantus firmus mit Stimmkreuzungen, die Johannes Cotto empfiehlt, die Bedeutung der Gegenbewegung wurde bald erkannt und gewürdigt. Den Vortrag bestimmt die Musica enchiriadis schon als sehr ruhig (modesta morositas), der Kölner Traktat „De diaphonia seu organo" gebraucht gleichfalls diesen Ausdruck („Das Organum verlangt stets eine Ausführung von sorgfältiger und gemessener Ruhe und wird am würdigsten bei liturgischen Gesängen angewendet"), die stärkere Besetzung des Cantus firmus ist bis heute in Island gehandhabt. Das „Winchester Troper" des 11. Jahrhunderts bezeugt für Messe und Offizium bereits eine reichliche Organumpraxis, insbesondere für Alleluja und Tractus, aber auch für Kyrie und Gloria, ähnlich das Tropar von Burgos für das 12. Jahrhundert. Um diese Zeit wird dann unter Diskant die rhythmisch gleiche Stimmführung (Note gegen Note) verstanden, während das Organum die rhythmisch verzierte Bewegung darstellt. Die Parallelbegleitung in Sexten, geschrieben als Terzen, ist nur in England unter dem Namen Gymel belegt, wobei sich die von Giraldus Cambrensis im 12. Jahrhundert betonte Vorliebe des nordischen Volksgesangs für Terzengänge kundgibt, die Elias Salomo (Gerbert, Scriptores III, 60) auch bei den Langobarden ganz abscheulich findet; er spricht von einem „Heulen nach Art der Wölfe" und hört statt Terzen sogar zuweilen Sekunden.

Der dreistimmige extemporierte Gesang über dem Buch (Déchant sur le livre) legte sich auf parallele Sextakkordgänge fest, eine Vortragsart, die gleichfalls von England aus Verbreitung fand, dort als besondere Lesekunst (Sights) gelehrt wurde und unter dem Fachwort Fauxbourdon (falso bordone) seit dem 14. Jahrhundert rasch allgemeinen Anhang gewann. Die Überreste des zweistimmigen Organumsingens treten daneben zurück und werden verächtlich als „Contrapunctus falsus" gekennzeichnet, so noch von Franchinus Gafurius im 16. Jahrhundert, der ihn beim Ambrosianischen Choral an traurigen Festtagen, wie Totenmessen u. a., zu hören bekam und als Mischung von Quarten- und Sekundengängen beschreibt.

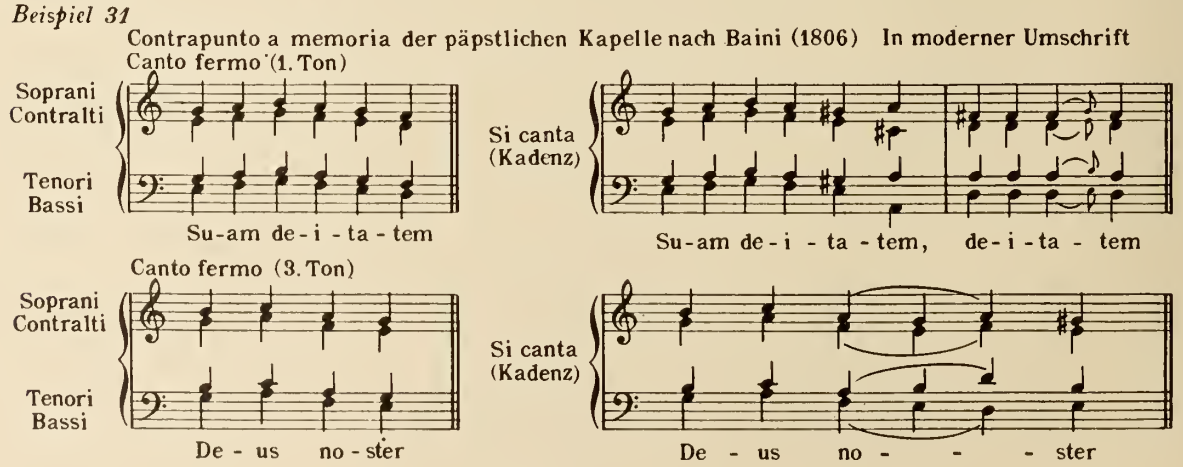
Die Falsibordoni wurden insbesondere den Psalmenweisen zugedacht und haben sich bis zum heutigen Tag als Schmuck der kirchlichen Feier in Gebrauch erhalten, heute allerdings nur mehr als Ausnahmeerscheinung, ihre kunstvolle Ausgestaltung bildete einen Ehrenpunkt der singenden Kleriker, zugleich einen Prüfstein ihrer Kunst, die nicht immer tadellos über diese Klippe hinwegkam. Über mangelhafte Ausführung wird denn auch öfters Klage geführt. Man unterschied schon in der Theorie deutlich zwischen dem Contrapunctus „vocalis" und dem Contrapunctus „scriptus" oder „ad videndum" und suchte dem „Bordonizare" beim Choral mit Regeln beizukommen. So handelt z. B. auch Tinctoris in seiner Kontrapunktlehre (II. Buch Kap. 20) über den improvisierten Kontrapunkt und stellt den Unterschied gegenüber dem ausgearbeiteten Satz fest („Contrapunctus fit aut scripto aut mente"). Wenn zwei, drei, vier oder mehr Sänger „über dem Buch" sich zum freien Zusammensingen vereinigten, sei, im Gegensatz zur „Res facta", einer nicht an den anderen gebunden, es genüge, wenn jede Stimme nur mit dem Tenor Konsonanzen suche, dabei sei es aber lobenswert, wenn doch untereinander ein kluges Einvernehmen gehalten würde. Der Gesang sei ja im Choral nicht an den festen Rhythmus, die Mensur, gekettet, die allgemeine Aufmerksamkeit müsse also desto mehr dem Verhalten der Tenoristen gewidmet werden. Es ist klar, daß es bei dieser Praxis leicht zu empfindlichen Unstimmigkeiten und Reibungen kommen konnte (vgl. Ambros, Bd. 2 von 1891, S. 379 ff.).

Die Sixtinische Kapelle in Rom und zwar die Palatina, nicht die Capella Julia, verzichtete, ähnlich wie man es auch zu Lyon hielt, dauernd auf die Orgelbegleitung, hier wurde das freie Kontrapunktieren jahrhundertelang gepflegt; 1545 wird es in den „Constitutiones Capellae Pontificiae" mehrfach erwähnt (§ 54, 55) und wir verdanken im 17. Jahrhundert den Brüdern Nanini, im 19. dem Abbate Giuseppe Baini Einblick in die römische Praxis. De la Fage hat das Manuskript Bainis vom Jahre 1806 in seiner Diphthérographie musicale (S. 438ff.) im Druck veröffentlicht, die 1619 von Giovanni Maria und Bernardino Nanini aufgezeichneten Regeln über den „Contrappunto a memoria" wurden von Gio. Batt. Martini im ersten Band seiner Kontrapunktlehre (S. 58) zitiert; Martini konnte dabei auf die Ausführung im Lateran hinweisen, die er im Jahre 1747 mit großem Genuß gehört hatte. Dieser Brauch hat allerdings vielfach abfällige Beurteilung erfahren; man stieß sich daran, daß unbedenklich offene Oktaven und Quinten angewendet wurden, daß man den Tritonus frei benutzte, daß alle vier Stimmen in gleicher Bewegung geführt wurden, daß Bindungen und Dissonanzen gänzlich fehlten, kurz, daß die ganze Behandlung zu einförmig und kunstlos sei. Baini bekämpft diese Einwände mit dem Eifer der Tradition, er entwirft theoretisch das Verhalten jeder Stimme, ausgehend vom Cantus firmus im Baß, den die Kontraalte in Oktaven oder Einklängen verdoppeln, während Tenöre und Soprane ihn eine Zeile höher im System figurieren, also in Terzen bzw. Dezimen singen. Diese Terzbehandlung hat aber die Eigentümlichkeit, daß im 1., 2., 3., 4., 7. und 8. Kirchenton immer h und niemals b zu singen ist, selbst wenn der Cantus firmus nach der alten Regel „una nota super la semper est canendum fa" ein Vertiefungszeichen vor dem h aufweist; daß sich infolge dieser Regel Tritonusgänge und -sprünge ergeben, bleibt unberücksichtigt, so daß Terzengänge folgender Art vorkommen (Beisp. 30). Die einzelnen Stimmen tragen unison nach den gewöhnlichen Regeln des Chorals vor, bei den Kadenzen treten die Stimmen auseinander, es sind da auch Verzierungen in allen Stimmen am Platz, wie die Appoggiatura im ersten der folgenden Beispiele (Beisp. 31) lehrt.

Beispiel 30



Beispiel 31



LITERATUR.

J. H. Arnold, Plainsong Accompaniment. London 1927. — P. Aubry, La Mus. et les musiciens d'église en Normandie au XIIIe s. Paris 1906. — A. Dechevrens, Etudes de science musicale. 3 Bde. Paris 1898. — H. Degering, Die Orgel, ihre Erfindung u. ihre Gesch. bis zur Karolingerzeit. Münster

1905. — A. de la Fage, Essais de diphtérographie musicale. Paris 1864. — K. G. Fellerer, Cod. XXVII, 84 der Chorbibl. der Frauenkirche in München. Ein Beitrag zur Gesch. d. Choralbegleitung. P. Wagner Fs. Leipzig 1926. — P. M. Ferretti, Il cursus metrico e il ritmo delle melodie gregoriane. Rom 1913. O. Fleischer, Neumenstudien. 3 Bde. Leipzig 1895—1904. — Die germanischen Neumen. Frankfurt 1923. — M. Gerbert, De cantu et musica sacra. 2 Bde. St. Blasien 1774. — F. A. Gevaert, La mélopée antique dans le chant de l'église latine. Gand 1895. — J. Gmelch, Die Vierteltonstufen im Meßtonale von Montpellier. Düsseldorf 1911. — F. X. Haberl, Geschichte der Schola cantorum. VfM. 3. — J. Handschin, Zur Gesch. der Lehre vom Organum. ZfM. 8. — A. Hammerich, Studien über isländische Musik. SIMG. 1. — C. Houdard, Le rhytme du chant grég. d'après la notation neumatique. Paris 1898/99. — G. Jacobsthal, Die chromatische Alteration im lit. Gesange der lat. Kirche. Berlin 1897. — D. Johner, Der greg. Choral. Stuttgart 1924. — A. Kienle, Notizen über das Dirigieren ma. Gesangschöre. VfM. 1. — Th. Kroyer, Das Orgelbuch 16. 153 der Münchner U. B. Kongreßber. Leipzig 1926. — A. Mocquereau, Le nombre musical grégorien. 2 Bde. Rom 1908, 1927. — R. Molitor, Die nachtridentinische Choralreform. 2 Bde. Leipzig 1901. — Reformchoral. Freiburg i. B. 1901. — Die Harmonisation der greg. Choralmelodien. Leipzig 1913. — H. Müller, Hucbalds echte und unechte Schriften. Leipzig 1884. — H. Riemann, Gesch. der Musiktheorie. 2. A. Berlin 1920. — Handb. der MG. 1/2. — G. Rietschel, Die Aufgaben der Orgel im Gottesdienst. Leipzig 1893. — N. Rousseau, L'École Grég. de Solesmes. Tournai 1910. — E. Schelle, Die päpstliche Sängerschule in Rom. Wien 1872. — Ph. Spitta, Die Musica enchiriadis u. ihr Zeitalter. VfM. 5. — P. Wagner, Einführung in die greg. Melodien. 3 Bde. Leipzig 1911—21. — Germanisches u. Romanisches im ma. Choralgesang. Kongreßber. Leipzig 1926. — Über die Anfänge des mehrst. Gesanges. ZfMw. 9. — J. Wolf, Eine neue Quelle zur mehrst. kirchl. Praxis d. 14. u. 15. Jh. P. Wagner Fs. Leipzig 1926.

DAS MITTELALTER.

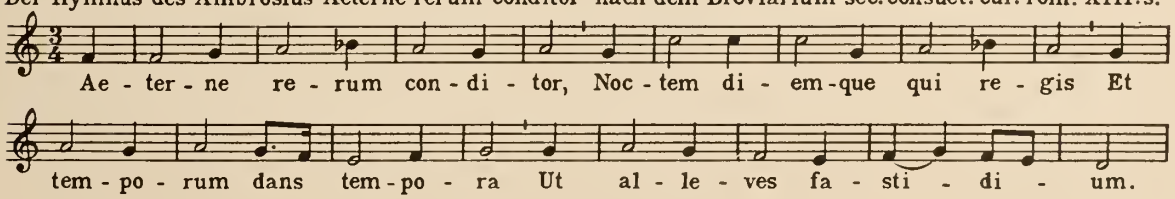
I

Die einstimmige Musikübung hält im Mittelalter breite Gebiete der Musikpflege mit Beschlag belegt, ihre Betrachtung muß von der kirchlichen Hymnen-, Tropen- und Sequenzenpraxis den Ausgang nehmen.

Die Hymnen, die im 4. Jahrhundert n. Chr. durch den hl. Ambrosius in die Mailänder Liturgie eingeführt wurden, stellen die musikalische Auffassung der Sprache in den Vordergrund und beruhen auf der Anerkennung volkstümlicher melodisch-rhythmischer Schemen, die im Vortrag die feste Kennzeichnung der Hebungen erforderte. Diese akzentuierende Wiedergabe weicht von der silbenmessenden Sprachbehandlung des klassischen Altertums stark ab, ist aber ursprünglich im Orient und in der hebräischen Metrik verwurzelt und hat auch in der griechischen Poesie Vorläufer. Eine solche, dem musikalischen Antrieb unterstellte Vortragsweise, die zunächst jede Silbe mit einer eigenen Note bedachte, unterscheidet sich aber ganz entschieden vom psalmodierenden Rezitativ. Die Hymnen waren dem Volksgesang genähert, bzw. entlehnt, und als Strophenlieder angelegt, so daß alle Strophen nach derselben Melodie gesungen wurden und daher auch gleich gebaut waren. Ambrosius beschränkte sich auf den jambischen Dimeter, der noch quantitierend vorgetragen wurde (Beisp. 32), während seine Nachfolger andere Versmaße heranzogen, diese aber akzentuierend behandelten und von der strengen Syllabik dabei zur Gruppenmelodik übergingen. Der Hymnengesang,

Beispiel 32

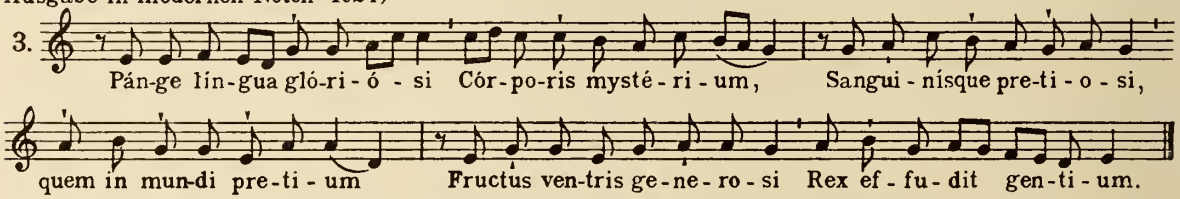
Der Hymnus des Ambrosius Aeterne rerum conditor nach dem Breviarium sec. consuet. cur. rom. XIII. s.



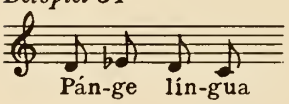
dessen mensuriert dreizeitige Ausführung durch den hl. Augustinus bezeugt ist und bis ins 19. Jahrhundert lebendig blieb, zeitigte eine ungeheure Literatur, die in den verschiedenen Hymnensammlungen überblickt werden kann, der liturgische Platz war anfangs im Offizium — gelegentlich drangen einige Hymnen auch in die Messe ein —, bei manchen Zeremonien, wie bei Prozessionen in der Charwoche, beim Segen usf. In Rom blieben die Hymnen aber bis ins 12. Jahrhundert verpönt. Verschiedene örtliche Auslegung brachte Unterschiede im Gebrauch der Singweisen mit sich, so z. B. beim Pange lingua sogar den Übergang von der dorischen in die phrygische Tonart (Beisp. 33) und eine musica-ficta-ähnliche Gestaltung des

Beispiel 33

Pánge língua. Hymnus in festo Corporis Christi. (Nach dem líber usualis missae et offícii, Solesmenser Ausgabe in modernen Noten 1924)



Beispiel 34



Beginns (Beisp. 34). Den Hymnenschluß bildet eine Amenformel, die gern nur eine Wiederholung des Schlußfalls vom letzten Verse ist.

Verwandtschaftliche Beziehungen verbinden mit den Hymnen die Sequenzen, die neben den Tropen vom 8. Jahrhundert an bis zum 12. im Gottesdienst immer mehr Raum gewannen. Auch sie wurden zum religiösen Volksgesang, doch erhoben sie sich aus dem liturgischen Choral selbst, nämlich aus der textlichen Einkleidung der langen Allelujamelismen. Es handelte sich dabei also nicht um ein Stegreifsingen maßloser Sänger, sondern um feststehende, allerdings unter dem Einfluß der Textlegung stellenweise abgeänderte liturgische Weisen, sei es nun, daß diese nach der byzantinischen Auffassung, die insbesondere Peter Wagner vertritt, auf griechische Vorbilder zurückgingen oder daß sie im Abendlande vorhanden waren. Kl. Blume stellt die mutmaßliche Entstehungsgeschichte der Sequenzen so dar, daß das sehr lange Allelujamelisma frühester Zeit, das unmittelbar nicht zu erfassen ist, keineswegs in einem Zuge zum Vortrag gelangen konnte. „Die verschiedenen Melodiegruppen gaben von selbst größere Ruhepausen an und innerhalb dieser Melodiegruppen erlaubten einzelne längere oder kürzere Melodiesätze kleinere Halbpausen, wo der oder die Sänger Zeit zum Atemholen fanden. Jede dieser größeren Melodiegruppen, dieser längeren, in sich abgeschlossenen Notenfolgen führte dementsprechend den ursprünglich rein musikalischen Namen Sequentia (Sequela) und daher hieß das ganze, mehrere Melodiegruppen umfassende Melisma vielfach folgerichtig Sequentiae. Um nun den Sängern bequemere Zeit zum Atemholen zu geben, entwickelte sich scheinbar der Brauch, eine größere Melodiegruppe von einem zweiten Chor wiederholen zu lassen; so ergaben sich die Wechselchöre und mit ihnen die Repetitionen, in den Notenquellen angedeutet durch ein d = denuo oder duplex, oder auch dis (discantus = biscantus). Nur vereinzelt blieben Jubili mit wenigen Melodiesätzen ohne solche Repetitionen."

Daraus erhellt deutlich, daß der Ursprung des so bedeutungsvollen Sequenzgedankens in Erfordernissen der Aufführungspraxis zu suchen ist, wie auch der nächste Schritt, nämlich der textliche Zusatz zu diesen Melodien, zunächst praktischen Bedürfnissen gegolten haben wird. Die ältesten Spuren der Textunterlage hat Blume noch vor Notker in den „Versus ad sequentias" französischer Tropare nachgewiesen, wobei auch die Verwendung liqueszierender Neumen auf die Textierung hinweist; sie sind im

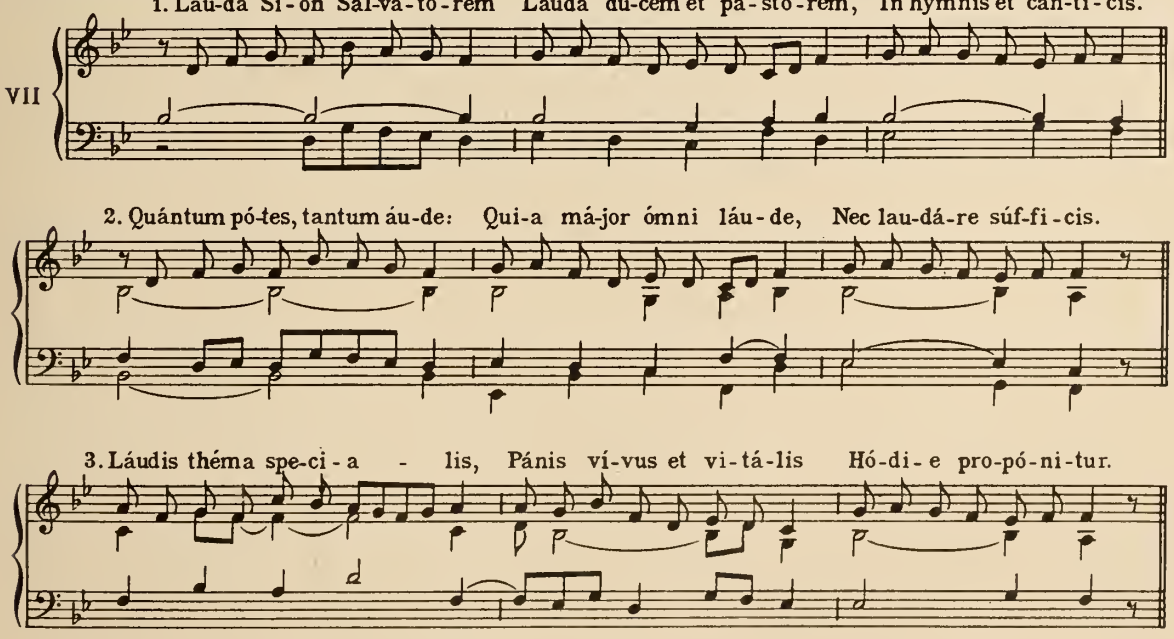
49. Band der Analecta Hymnica, S. 270ff., gesammelt. Hier wurden zunächst einzelne Melodiegruppen (sequentiae) mit Text versehen, und zwar unter je eine Note ist je eine Silbe gesetzt, die Melodiewiederholungen bedingten gleich lange Gegenstrophen. die Strophen endeten entsprechend dem Schlußvokal des Alleluja stets auf a. Endlich wurde allen Melodiegruppen ein Text unterlegt, und zwar zunächst ein Prosatext, wobei die Benennung einmal von der Musik ausging (Sequentiae cum prosa), andererseits, zumal in Frankreich, vom Text (prosa ad sequentiam oder kurz Prosa).

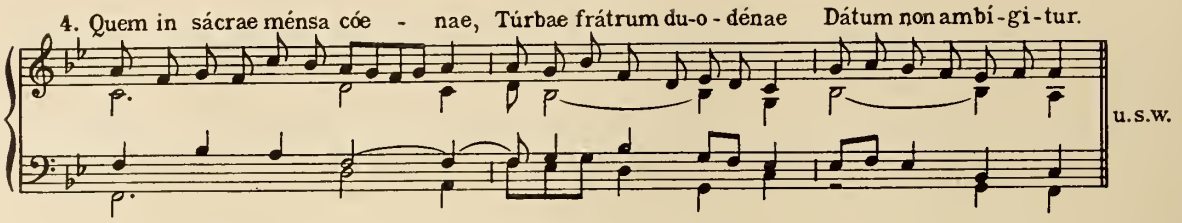
Die Sequenzenpraxis des Notker Balbulus in St. Gallen († 912) ist als eine melodisch freiere, dichterisch blühendere erkannt worden, die Angaben des Vorwortbriefs zu seinem „liber hymnorum", daß er einfach gebräuchlichen Allelujajubili Worte unterlegt habe, und zwar je eine Silbe unter jede Note, decken sich nicht mit dem kritischen Befund. Notker vermeidet auch die Einführung der Sequenzen durch das Wort Alleluja und den Versabschluß mit dem Selbstlaut a, er liebt ferner freie Titel für seine Melodien, wie „Cignea" (Schwanengesang), „Frigdola" (Eierspeise), „Puella turbata" (Das verwirrte Mädchen), „Organa", „Symphonia" (Drehleier) u. a. m.

In Frankreich benannte man die Sequenzenmelodien nur nach Anfangsworten der Sequenz oder des zugehörigen Allelujaverses. Die Sequenzendichtung wurde überaus eifrig gepflegt, nur Italien blieb zurückhaltend. Die ältere Praxis ist in Band 53 der Analecta Hymnica zusammengetragen, sie kennzeichnet sich durch Wiederholung der melodischen Abschnitte (Melodien- und Strophenpaare), mit Ausnahme des einleitenden und abschließenden Gliedes, durch Verse von verschiedener Länge, entsprechend den musikalischen Phrasen, durch das Fehlen des Reims und durch prosaartige Textierung. Im 12. Jahrhundert näherte sich die Sequenz dann dem Hymnus, Reim und Rhythmus treten beherrschend hervor, Strophen und Verse werden regelmäßig gebaut. Das Überwuchern der Liturgie mit Sequenzen hat man schließlich als anstößig empfunden, seit 1568 sind nur mehr fünf solche Gesänge in der Messe zugelassen, nämlich „Dies irae", „Lauda Sion", „Stabat mater", „Veni Sancte Spiritus" und „Victimae paschali laudes". Auch bei diesen noch üblichen Sequenzen ist die Teilung in paarweise wiederholte Melodieabschnitte erkenntlich (Beisp. 35), die bis in die Anordnung der dreizeiligen Dies-irae-Strophen eingedrungen ist. In der berühmten Ostersequenz des Wipo von Burgund († nach 1048), „Victimae paschali", wird mit einem

Beispiel 35

Fronleichnams-Sequenz Lauda Sion (In Festo corporis Christi). Mit Orgelbegleitung von Julius Bas. Tournay (Solemnes) 1921
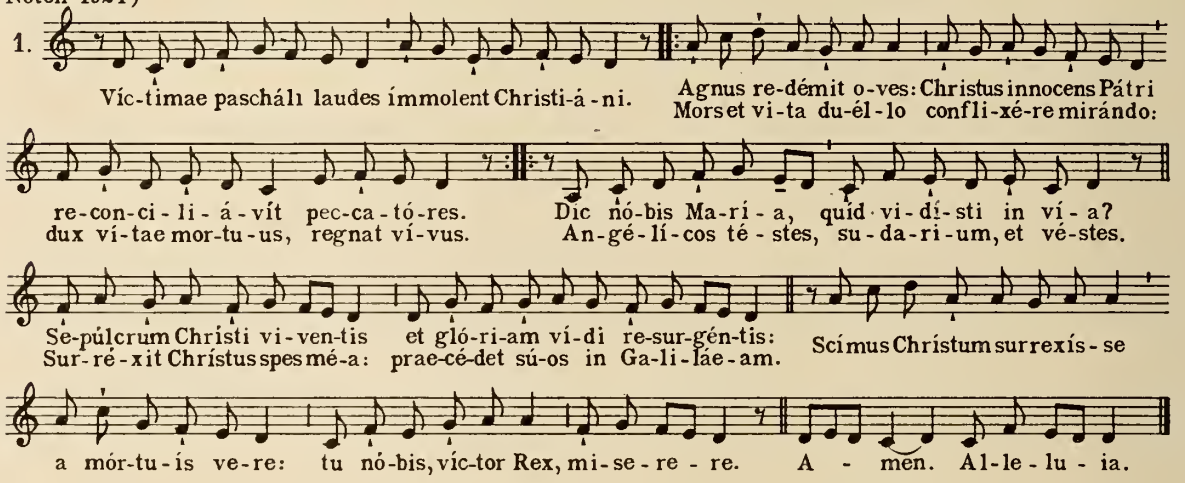




Einzelglied begonnen und geschlossen (Beisp. 36). Bei den Parallelstrophen nimmt man zweichörigen Wechselvortrag an, wie er heute noch vorgeschrieben ist, bei den alleinstehenden Gliedern gemeinsamen

Beispiel 36

Sequenz Víctimae, in Domínica Resurrectíonis (Nach dem líber usualis, Solesmenser Ausgabe in modernen Noten 1924)



Vortrag aller. Auch durch die Beteiligung von Knabenstimmen wurden Schattierungen ermöglicht, die den Wechsel mit den Männerstimmen und das vereinigte Singen aller betrafen. Das Graduale Pataviense, Wien 1511, z. B. enthält aber noch nicht weniger als 94 Sequenzen; den Hauptinhalt bilden Loblieder auf die Heiligen, die auch als außerkirchliche Volkslieder Verbreitung fanden. So kannte man im 12. Jahrhundert am päpstlichen Hof Sequenzen als Tischlieder, während die römische Liturgie sich auch der Sequenzenpraxis noch fernhielt.

Die Ausschmückung des gregorianischen Chorals vollzog sich ferner in den Tropen textlich und melodisch an den verschiedensten Stellen des Graduales und des Antiphonales. Auch der Ausdruck „tropus" war ursprünglich ein praktisch-musikalischer, er bezeichnete eine Melodie (modulus), die praktische Ausführung des Chorals legte eine vielfache Bereicherung durch das Tropieren nahe, und zwar sowohl die musikalische Bereicherung jeglicher Art, zunächst rein solistisch, einschließlich des fein abgestuften Wechsels in der Besetzung, dann mehrstimmig, als auch wiederum das Parodieren, also das Textieren nach den Melodien; dabei zeigt sich das Bestreben nach volkstümlichen Wirkungen rege, insbesondere durch die Nachdichtungen in der Umgangssprache (in Frankreich und in Deutschland). Selbst im Ordinarium Missae wurden Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus und Ite eifrig tropiert. Der volkstümliche Zug tritt besonders bei den nach Muster der Kyrietropen gesungenen Leisen, bei den an die Epistellesung angeschlossenen „Epitres farcies", bei Volksfestlichkeiten, wie dem berüchtigten Eselsfest (Office des Foux am Feste Circumcisionis Domini), mit seiner Parodie der Officia sanctorum und der vom Volk mitgesungenen Eselsprosa (Beisp. 37), oder beim Offizium der Sängerknabenfeste, ferner bei den Liedern der vaganten Kleriker hervor. Im

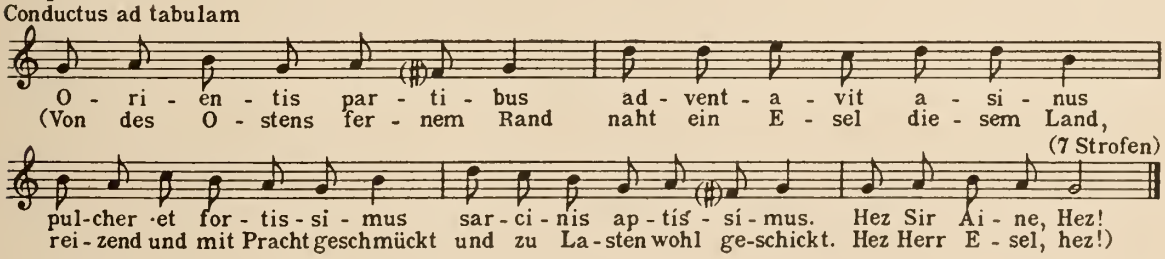
geistlichen Spiel erhob sich die Tropenpraxis rasch zur breitesten Volkstümlichkeit.

Die beiden dramatischen Tropen sind bekanntlich der für Weihnachten bestimmte „Hodie cantandus est" vom St. Galler Tutilo († ca. 915) (Beisp. 38) und der zur Osterfeier gehörige „Quem quaeritis in sepulcro", der in einem Tropar von Limoges um 933 zuerst bezeugt ist. Der Weihnachtstropus wurde in St. Gallen von Halbchören als Dialog vor dem Introitus der Messe abgesungen. Auch die Weihnachtsspiele waren in die Nachtmesse des Weihnachtsfestes bzw. vor den Introitus der 1. Epiphaniasmesse eingelegt und umfaßten die Hirtenszene, das Auftreten der drei Weisen und den Kindesmord des Herodes. Diese Stoffe wurden sowohl einzeln als auch zyklisch nacheinander behandelt; die beiden in St. Benoit sur Loire (Fleuri)



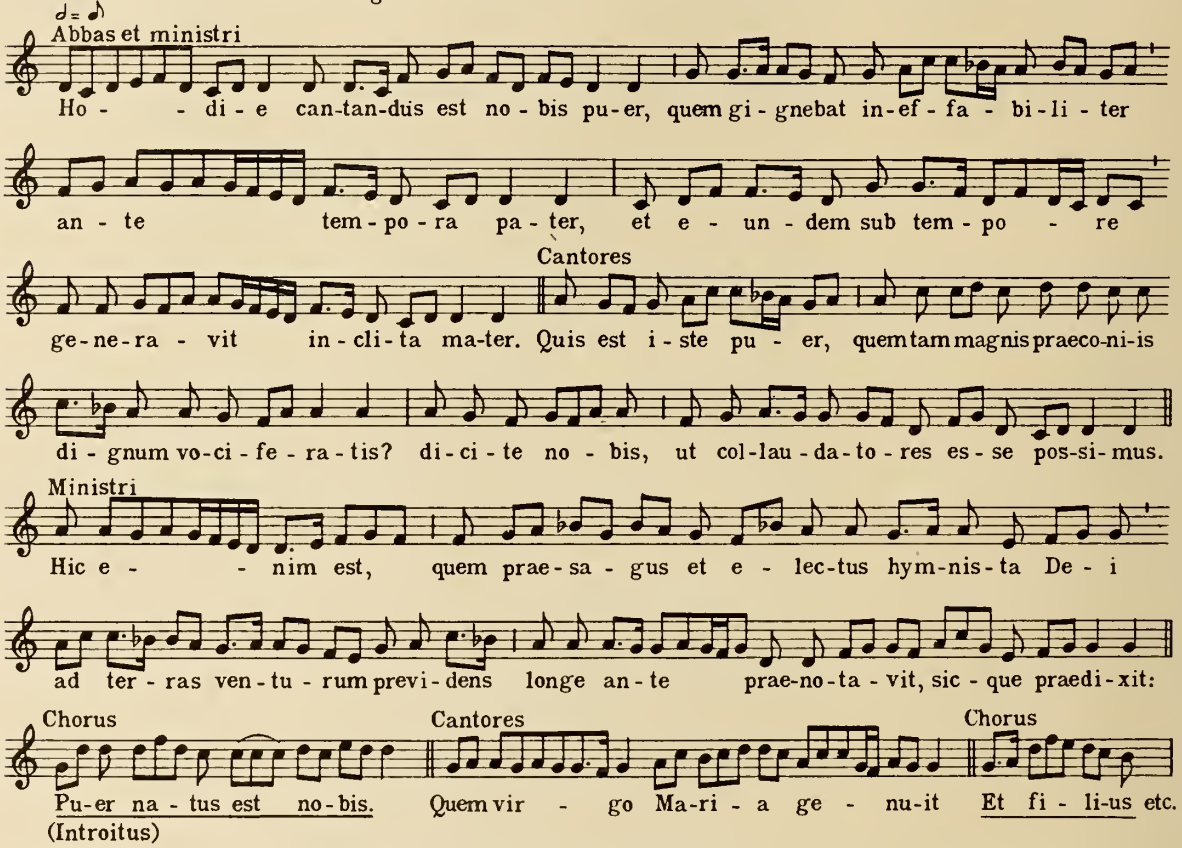
26. Hochzeit von Canaa mit Spielmann. Min. des 14. Jahrh. aus Queen Marys Psalter. London, Brit. Mus. Royal 2 B VII. Fol. 168 b. Die Engel der Randleiste spielen Drehleier, Psalter, Fiedel und Busine.

Beispiel 37
Conductus ad tabulam



Beispiel 38

Tropus ad Introitum Missae in Nativitate Domini.(Nach Schubiger: Codex 22 in Einsiedeln). Vgl. damit Cod. St.Peter 16 in Karlsruhe bei P. Wagner III. 511



(Introitus)

verfaßten, heute in Orleans aufbewahrten Weihnachtsspiele aus dem 12. Jahrhundert (Coussemaker, S. 143ff.) bieten ein vollständiges Bild der drei Handlungen, die im sogenannten großen Weihnachtsspiel zusammengezogen wurden. Der Zuschauer erblickte die Krippe in Bethlehem, den Hof des Königs Herodes mit dessen Umgebung und zugleich den Schauplatz des Kindesmordes; der Gang der Ereignisse wechselte von einem zum anderen Teil der Simultanbühne, die der epischen Darstellung der alten Maltechnik entsprach. Der Vortrag war bis ins 13. Jahrhundert entsprechend der Bindung ans Offizium ein durchaus gesungener, mit gelegentlicher instrumentaler Ausschmückung, war ja sogar der Dudelsack im Weihnachtsoffizium gebräuchlich.

An der Krippe erfolgte die Verkündigung der Geburt des Heilands durch den Engel an die Hirten, die das Jesuskind anbeten; die Hirten halten mit zwei wachenden Frauen Zwiesprache, wobei der Ostertropus „Quem quaeritis" ins Weihnachtsspiel übernommen ist. Die drei Könige treten von verschiedenen Seiten auf mit Gefolge, sie werden vom leuchtenden Stern geführt. Nun greift die Charakterfigur des Herodes ein, der die Magier um ihre Absichten befragen läßt, wobei Boten hin und her eilen und die Fremdlinge zu Herodes geleiten. Die Schriftgelehrten müssen in den Büchern der Propheten über die Geburt des Messias forschen, Herodes erzürnt sich und wird nur durch seinen Sohn beschwichtigt. Die von ihm entlassenen Magier ziehen, wieder vom Stern geleitet, zur Krippe, wo sie mit den Hirten zusammentreffen, den Heiland anbeten und ihm ihre Gaben darbringen. Wie sie sich zur Ruhe niedergelegt haben, mahnt sie ein Engel zur Heimkehr; den Schluß bildet das Te Deum laudamus. Die beiden hier verschmolzenen Spiele (Engelsverkündigung und Drei Könige) sind einzeln greifbar, z. B. in einer Pariser Handschrift des 13. Jahr-

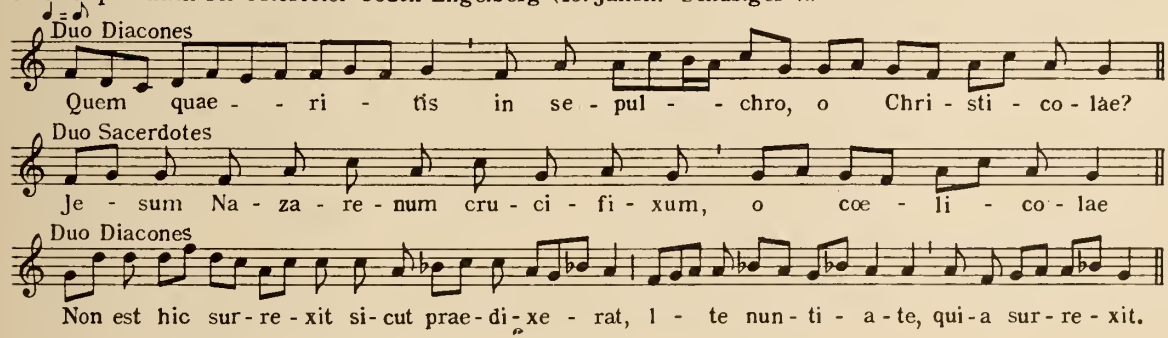
hunderts aus der Bibl. Bigot (Coussemaker, S. 235 und 242); die Engelsverkündigung wurde vor der Weihnachtsmesse gesungen und die geistlichen Darsteller der Hirten hatten bei der Messe bestimmte Funktionen, das Dreikönigsspiel wurde vor Beginn der Messe am Dreikönigstag aufgeführt, an der Messe waren die drei Könige wieder beteiligt. Schubiger hat nach einer Handschrift aus Einsiedeln vom Ende des 11. Jahrhunderts das Bruchstück eines Dreikönigsspiels mit den Noten zugänglich gemacht, worin in gedrängter Kürze gleichfalls ein großer Personenkreis vorbeizieht: Engel, Hirten, Knaben, die drei Weisen, Boten, Waffenträger, König (Herodes) und Propheten. Den Abschluß bildet ein sechsstrophiger Prophetenchor, eine Jubelhymne, in der jede Strophe vom ganzen Chor wiederholt wird.

Die Handschrift in Orleans läßt dem beschriebenen Weihnachtsspiel unmittelbar den Kindermord mit der Rachelklage folgen; die unschuldigen Kinder sind mit weißen Stolen bekleidet, ein kreuztragendes Lamm führt sie an. Nach einem Gesang dieser Kinder und einer Anrede des Herolds an Herodes belebt sich ein anderer Teil der Kirchenbühne, wo ein Engel die Flucht Josephs und der Seinen veranlaßt. Darauf hat Herodes eine große Spielszene, auf die Nachricht vom Verschwinden der Weisen aus dem Morgenlande verfällt er in Verzweiflung, zückt das Schwert zum Selbstmord, wird aber von den Seinigen zurückgehalten und erteilt den Mordbefehl gegen die vorüberziehenden Kindlein. Die Mörderknechte führen den Auftrag trotz der Beschwörungen der Mütter brutal aus, und am Boden liegend wechseln die Kinder Gesänge mit einem Engel, der sie aus der Höhe ermahnt. Nun wird Rachel von zwei Trösterinnen hereingeführt, und bei den ermordeten Kindern stimmt sie in einer breiten lyrischen Szene ihre Klage an, unterbrochen von den Begleiterinnen, sobald sie selbst zusammensinkt; das Lamento gipfelt in der berühmten Sequenz Notkers „Virgo plorans". Rachel tritt dann ab, und eine Antiphon zwischen Engeln und den auferweckten Kindern ertönt, Herodes wird vom Thron gestürzt, Joseph kehrt aus Ägypten zurück, die mit dem Kind auf einem Esel reitende Maria geleitend. Der Abschluß ist wieder das allgemeine Te Deum.

Zu Ostern war an Stelle der Krippe das heilige Grab der szenische Stützpunkt der dramatischen Tropierungen. Hier wurde der Ostertropus mit verteilten Rollen gesungen, wobei in der einfachen kirchlichen Zeremonie nach der Mattutin drei in Alben gekleidete Kleriker als die drei Frauen aus der Sakristei traten, die Schultertücher (Humeralien) auf dem Kopf. Sie begaben sich singend zum Grabe, wo sie ein mit dem Meßgewand (Dalmatik) angetaner Diakon als Engel erwartete, um sie zu fragen: „Wen suchet ihr?" und ihnen die Auferstehung zu verkündigen (Beisp. 39). Die Frauen kehrten zum Chor zurück und berichteten ihr Erlebnis, worauf alle das Te Deum anstimmten.

Beispiel 39

Ostertropus nach der Osterfeier Codex Engelberg (13. Jahrh. - Schubiger V.)



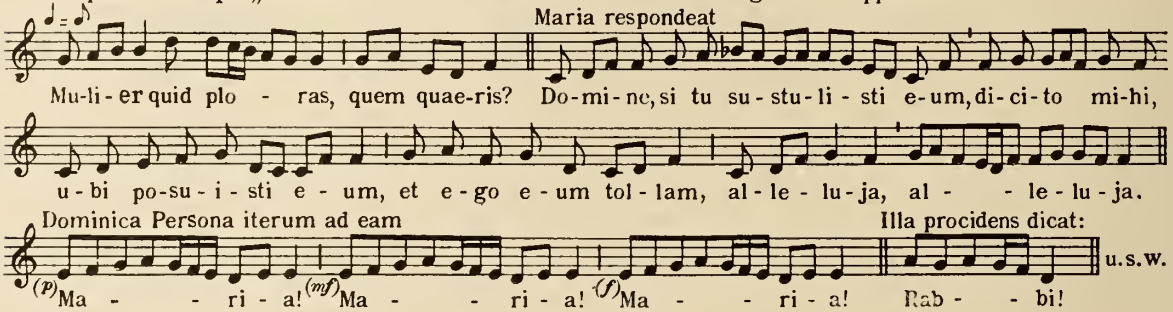
Tunc omnes venientes ante Altare cantant: Surrexit dominus

Dieses Anfangsstadium zeigt mit erweiternder Umdichtung die von Schubiger mitgeteilte Einsiedler Handschrift (11. Jahrhundert). Später ergab die Aufnahme von Wipos Ostersequenz „Victimae paschali" eine starke Schlußsteigerung (im zweiten Abschnitt der Sequenz wechselte Chor und Einzelgesang). Vor der Sequenz wurde in Deutschland gern die Antiphon „Currebant simul" eingeschoben, wobei zwei Kanoniker als Petrus und Johannes zum Grabe liefen, das sie leer fanden; der schnellere Jüngere empfing vom Engel zwei Linnen. Eine dramatische Hauptwirkung wurde ferner durch die Einführung der Dominica Persona selbst erzielt, wie sie uns z. B. in einer von Schubiger mitgeteilten Einsiedler Handschrift (12. Jahrhundert)

entgegentritt (Beisp. 40), wobei insbesondere der dreimalige gleiche Anruf „Maria" dem ausdrucksvollen Vortrag wunderbar entgegenkommt. Hier dient zuvor der Anfang der Wiposequenz als Magdalenenklage, während sonst die lyrisch-dramatischen Marienklagen selbständig und mit großer Sorgfalt bedacht sind.

Beispiel 40
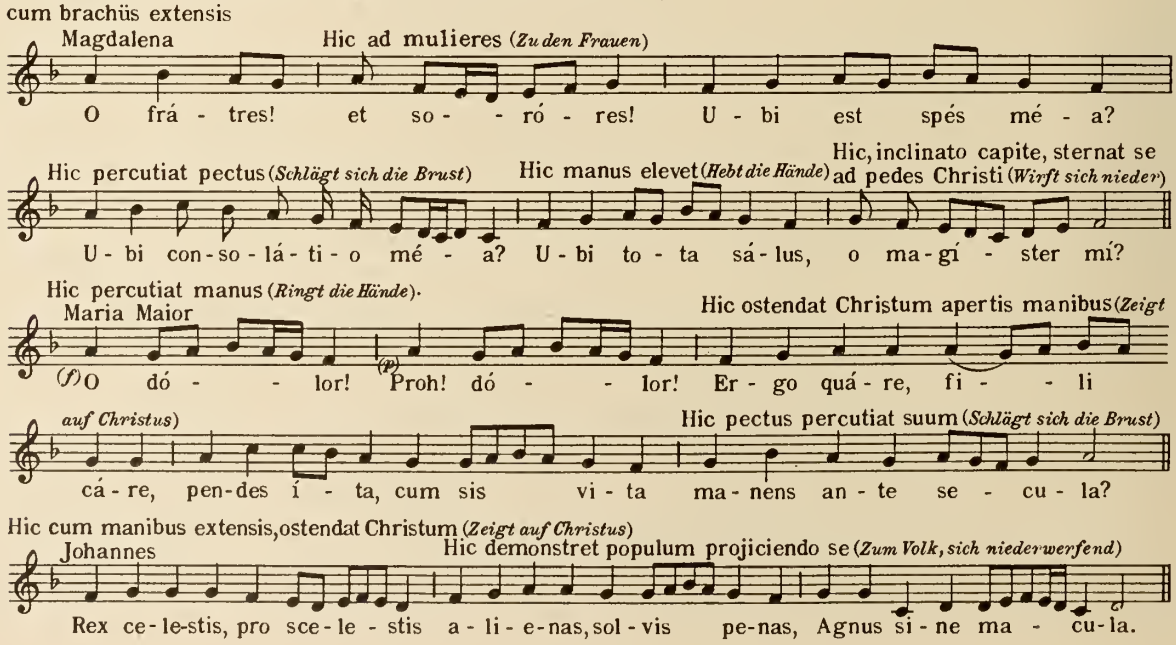
Erscheinung des Herrn nach dem Osterspiel (Einsiedeln Cod. 300, gleichlautend Engelberg vom Jahre 1372: Schubiger IV.)
Mulieres recurrentes iterum ad sepulturam nihil dicant et Maria Magdalena querendo circumquaque cantet „Victimae paschali" usque „dic nobis." Dominica Persona subito Mariae Magdalenae apparens dicat:

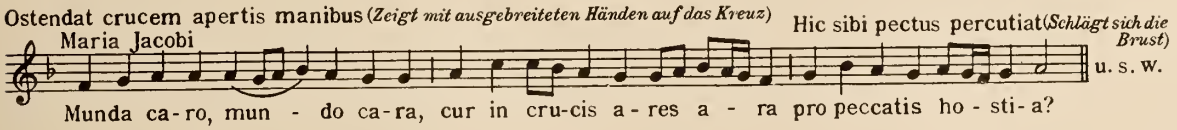


Sieht doch Schering in den bis ins 5. Jahrhundert zurückgreifenden Marienklagen überhaupt den Grundstock der liturgischen Dramen. Die ursprüngliche Form reicht vermutlich ins Italienische. Coussemaker teilt nach einer Handschrift aus Cividale (14. Jahrhundert) eine solche große lyrische Szene mit, an der alle drei Marien beteiligt sind, wobei die Aktionsanweisungen mit einer auffallenden Ausführlichkeit von der mimischen Darstellung Kunde geben und die Anforderungen an Vortrag und Schauspielkunst der Ausführung eingehend beleuchten (Beisp. 41). Diese Klagegesänge wurden sogar bisweilen Frauenstimmen überlassen, um den Eindruck zu verstärken, während sonst für weibliche Rollen Sängerknaben herangezogen

Beispiel 41

Marienklage nach einem Processionale des 14. Jahrh. zu Cividale (Coussemaker S. 285). Folgt textlich und musikalisch einer Sequenz Planctus Mariae (Flete fideles animae), die in einem Stuttgarter Kodex des 13. Jahrh. von Meyer nachgewiesen wurde.
Hic incipit Planctus Mariae et aliorum in die Parasceven.
Hic vertat se ad homines (*Zu den Männern, mit ausgestreckten Armen*)
cum brachüs extensis
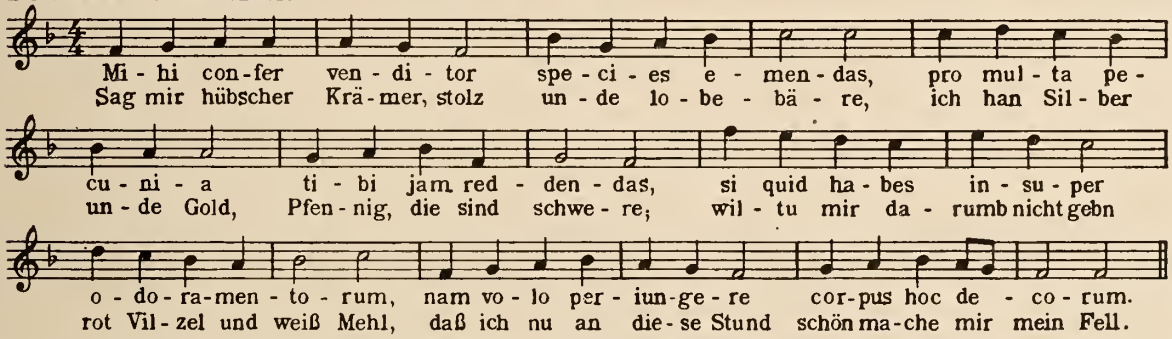




wurden. Wir hören über den seelenvollen Vortrag ferner, daß die Stimme von Tränen erstickt sein sollte, wie auch sonst in den Handschriften nicht bloß klare, sondern auch persönliche und charakteristische Tongebung verlangt ist, entsprechend der dargestellten Figur. Die Rolle der Marien bildete eine besonders dankbare und geschätzte Aufgabe, so daß uns z. B. in einer Fassung des Stifts Engelberg von 1372 die Namen der drei darstellenden Geistlichen getreu überliefert werden. Eine weitere Ausbreitung erfuhren endlich die Wächter- und Krämerszenen im Osterspiel, letztere im Sinne komischer Ausmalung (Beisp. 42).

Beispiel 42

Lied aus der Krämerszene des sogen. Wiener Passionsspiels, Wien Nat. Bibl. Cod. 12887. Volksweise aus dem Liedschatz des Fahrenden



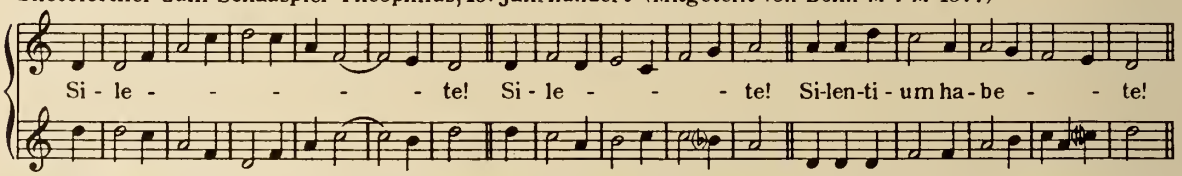
Durch die Darstellung der Leidensgeschichte des Herrn wurde das Osterspiel dann allmählich zum Passionsspiel erweitert. Frühzeitig fanden französische und deutsche Textstellen in die Osterfeiern Aufnahme, so insbesondere das Lied „Christ ist erstanden", das neumiert in einem Offizium von Klosterneuburg (Rubricae Missae des Dechants Perchtold, vollendet 1325, M. S. 1213) und im Osterritus des Wiener Kodex 1768 (beide 13. Jahrhundert) bezeugt ist. Dieses Osterlied wurde am Schluß nach dem Te Deum gesungen. Das Passionsspiel macht sich allmählich von der Kirche los, es wird in geistlichen Häusern von Priestern und vom Volk gespielt. Um dem Volk Gelegenheit zur Mitwirkung zu verschaffen, werden die Spiele sehr stark mit deutschen Teilen durchsetzt. Im 13. Jahrhundert geht auch der vollkommen durchgesungene Vortrag in eine Mischung von Sprechen und Singen über, eigene Vereinigungen übernehmen die Pflege der Passionsspiele, so z. B. in Wien im 16. Jahrhundert die Gotzleichnamsbruderschaft; im 17. Jahrhundert spielen in Wien regelmäßig die Steuerdiener. Im Volk erregten diese dramatischen Darstellungen eine wahre Theaterleidenschaft, zumal in Süddeutschland, in der Schweiz, in Frankreich und Spanien. Reste davon reichen bis zu uns herüber (Oberammergau, Höritz, die Festa d'Elche u. a. m.). Die Laiengemeinschaften zur Pflege der Passionsaufführungen lassen sich in Rom bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts (die Compagnia del Gonfalone), in Paris bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen. Neben der Confrérie de la Passion bestand die Confrérie de la Bazoche. Die Darsteller waren nun zumeist Handwerker, aber einen besonderen Anteil an der Ausgestaltung der Mysterien hatten von Anfang an die fahrenden Leute, die Clerici vagantes. Mit dem fahrenden Volk eng verknüpft waren die Spielleute, die in Pfeifer- und Fiedlerinnungen vereinigt waren, deren älteste in Wien bis zum Jahre 1288 zurückreicht. Damals wurde in Wien die St.-Nicolai-Bruderschaft gegründet, deren Schutz später bis zum Jahr 1782 ein eigenes Oberspielgrafenamt zu besorgen hatte.

Die Zucht der Vereinigungen für die geistlichen Spiele war eine strenge. An den von ihnen veranstalteten Volksfesten nahm das Volksganze der betreffenden Stadt teil, hoch und nieder, Kirche und staatliche oder städtische Behörden. Dem Regisseur, der zugleich Prologsprecher, Ansager, Organisator war, erwuchsen vielfältige Aufgaben. Mit Buch oder Rolle und Stab in den Händen bewegte er sich im Priester- oder in phantastischem Kostüm

auf der Bühne. Er hatte die Inszenierungskünste zu überwachen, die Beleuchtungseffekte, Flugmaschinerie, Versenkungen, Erscheinungen u. a. m. zu inspizieren, er leitete aber auch die Musik, insbesondere die Instrumentalmusik in Himmel und Hölle. In der Hölle wurde der Lärm für Donner, Erdbeben und für die Teufelsszenen erzeugt, je toller, desto besser, auch Feuer und Blitze wurden hier bereitet, die schreckenerregenden Geräusche brachte man mit Unterstützung von großen Orgelpfeifen, Trommeln, steingefüllten Fässern, selbst von Feldschlangen und Mörsern hervor. Die Mitwirkung von Feldgeschützen ist schon 1380 im jährlich gespielten Pariser Passionsmysterium bezeugt. Es ereigneten sich dabei sogar tödliche Unfälle. Im Paradies hingegen waren die eigentlichen Musikinstrumente aufgestellt. Ihre Hauptaufgabe betraf das sogenannte „Silete", die Aufmerksamkeit der Zuhörer mußte durch Musik gesammelt werden. Schon zu Beginn der Vorstellung wurde ein instrumentales Vorspiel vorgetragen. Die Mahnung um Ruhe erfolgte vor der Vorstellung auch durch eine gesungene Sileteformel, wie z. B. im Wiener Passionsspiel: „Silete, silentium habete! Höret, ihr Herren und ihr Frauen, die das Spiel wollen schauen, ihr sollt alle stille wesen, so möget ihr von Gott hören singen und lesen" (vgl. Beisp. 43). Während der Mysterien wurde gleichfalls das Auf

Beispiel 43

Sileteformel zum Schauspiel Theophilus, 15. Jahrhundert (Mitgeteilt von Bohn M f M 1877)



treten wichtiger Personen oder irgendein dramatischer Höhepunkt durch ein solches instrumentales Silete betont und die Orgel war für diese Zwecke besonders geeignet. Auch die Pausen pflegten durch instrumentale Zwischenspiele ausgefüllt zu werden („Silete ou pausa cum organis"), ebenso begleitete das Orchester die eingeschalteten Tänze. So erhob sich in der Passion von Jean Michel (Angiers 1486) bei einem Bankett des Herodes dessen Tochter und tanzte „une entrée de morisque", dazu schlug sie das Tamburin. Am dritten Tage dieses Passionsspiels wurde der Prolog durch dreistimmigen Kindergesang ersetzt; das war ein vokales Silete beim Einzug Christi in Jerusalem. Wir hören aber, daß der ganze Satz zuerst von verborgen aufgestellten Instrumenten allein gespielt wurde, daß dann die Engel dreistimmig die erste Strophe sangen und hierauf der Satz wieder vom Orchester allein ausgeführt wurde; die Englein mußten so tun, als spielten sie selbst. Dieser Wechsel von Orchesterspiel und Gesang wiederholte sich. Aber nicht nur das Orchester erklang unsichtbar, auch der Chorgesang wurde gern hinter die Kulissen verwiesen, so z. B. in der eben genannten Passion bei der Taufe des Heilands, wo der heilige Geist herabschwebte und die Stimme Gott Vaters in dreistimmigem Chor unsichtbar ertönte. Damit wurde zugleich das Dogma der Dreieinigkeit angedeutet. Das Orchester umfaßte außer Trompeten und Businen, deren Bestimmung vorwiegend die Ankündigung von Aufzügen, die des jüngsten Gerichts, großer Reden u. a. m. war, Rebeks, Lauten, Harfen, Dudelsack und andere. Pfeifen und Trommeln lockten das Volk zur Vorstellung, insbesondere beim Ausruf („Cry") und beim Umzug der Schauspieler („Monstre") vor den Aufführungen. Gesangseinlagen wurden reichlich in die gesprochenen Mysterien eingeschaltet, auch Volkslieder, wobei das Publikum mitsingen konnte. Am Abend der Aufführungstage ergötzten die Sänger und Spielleute das Volk noch lange mit ihren Vorträgen. Die Aufführungsdauer ging immer mehr ins Breite: Das Alsfelder Passionsspiel war



Mystère de Sainte Apolline, Miniatur von Jehan Fouquet.
Musée Condé zu Chantilly.
Rechts im blauen Gewand mit Buch und Stab der Regisseur, links hinten im Obergeschoß die Instrumentalmusik.



27. Aufzug König Davids mit Gefolge, Min. des 14. Jahrh. (London, Brit. Mus. Royal 2 B. VII., fol. 56. Harfe, Gittern, Tänzerinnen.)

1501 auf drei Tage verteilt, das von Valenciennes zu Pfingsten 1547 auf 25 Tage, die Apostelakte von Bourges 1536 gar auf 40 Tage. Beim Schauzuge (Monstre) dieser letztgenannten Veranstaltung wurde ein Riesenwagen umgeführt, der das Paradies zeigte; darin hörte man den Hymnengesang der Engel und neben dem Paradies marschierten Spielleute mit Flöten, Harfen, Lauten, Rebeks und Violen. Die Aufführungen fanden bei Tage statt; ihre Praxis wird insbesondere auch in der Dirigierrolle des Frankfurter Passionsspiels (um 1350) und in den Denkrödeln der Luzerner Osterspiele (16. Jahrhundert) näher umrissen.

Das Frankfurter Passionsspiel wurde nach Petersen 1349 oder 1350 als Erinnerung an das Pestjahr oder die Wiedereinweihung der Bartolomäuskirche gestiftet, ähnlich wie das Oberammergauer durch ein Gelübde im Jahre 1633. Es ist als erste bekannte mehrtägige Aufführung im Freien ausgebaut worden (die erste urkundlich bezeugte Passionsaufführung in Paris fällt erst ins Jahr 1380) und ragt durch großzügige Inszenierungskünste hervor, die die Dirigierrolle widerspiegelt. Die Entwicklung der Aufführungspraxis von der Kirchenfeier im Innern der Kirche, mit dem dramatischen Urkern der lateinischen Osterliturgie, zur großen Mischform deutscher Sprechverse und lateinischer Gesänge am Marktplatz (Römerberg), läßt sich nach den Angaben der Rolle rückerschließen, wobei nach und nach im 14. Jahrhundert auf die anfängliche Darbietung des Osterspiels in der Kirche die Aufführung des zusammengefaßten Oster- und Passionsspiels im Freien, sowie die zweitägige Gliederung (in zwei Fassungen) folgte. Auf den ersten Tag entfallen dann 32 Gesänge, auf den zweiten 54, wobei die Zahl der Schlagverse in umgekehrtem Verhältnis steht (286 : 111); die Szenen mit viel Gesang mußten natürlich mehr Zeit in Anspruch nehmen als die gesprochenen. Ein voller Paradiesaufbau war im ersten Teil noch nicht gegeben, der Gesang ertönte

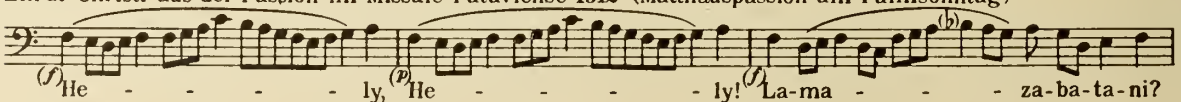
von der durch grünes Gebüsch versteckten Höhe des Ölbergs; der zweite Teil beschreibt das irdische Paradies und den Aufstieg ins himmlische von da auf der Himmelstreppe. In Luzern war der Himmelsthron zwischen den beiden Erkern des Hauses zur Sonne angebracht, darunter befand sich „die Sengery". Die Aufführungen fanden in Frankfurt nur Nachmittags statt, während sich in Luzern sämtliche Spieler bei der Frühmesse im Kostüm einfanden und anschließend in feierlicher Prozession auf dem Schauplatz aufzogen.

Die erhaltenen Luzerner Rödel (Verzeichnisse) beziehen sich auf die Osterspiele von 1583 und 1597, sie geben reichlich Aufschluß über die musikalische Aufführungspraxis, sowohl über den Gesang als auch über die Instrumentalmusik. Die Kantorei, der Chor, war 1583 8 Mann, 1597 20 Mann stark, an Spielleuten sind nicht weniger als 156 vorgemerkt. Eine ansehnliche Zahl von Chorliedern, auch solche für das Anfangssilete und für die Spielpausen, werden genannt. Die Instrumentalmusik ist in drei Abteilungen besprochen, nämlich in Anweisungen für die Harsthornbläser, für die Trompeter und für die „gemeinen Spillüt". So blasen nach dem Anfangssilete zuerst die Hörner, dann die Trompeter „ein herrlich uffblasen", im Alten Testament zieht Goliath mit zwei Trompetern, einem Trommelschläger und einem Pfeifer auf, Joseph und seine Brüder mit Sackpfeife, Trumscheit, Geige, Flöte und hölzernem Gelächter, in der Tafelmusik der „Historj Hester" tun sich „Vyolen und Harpffen" hervor, zu der Hochzeit der Esther soll auch ein Positiv geschlagen werden, ein „frölich, herrlich Gsatz von Instrumenten sampt der Cantory" feiert den Sieg von Bethulien, nach Beendigung des Alten Testaments blasen „Trommeter" mit den „Pusonen uff das herrlichest", bei der Grablegung des Jünglings zu Naym spielen „Schallmyen mit kläglicher Melody", ebenso beim Begräbnis des Lazarus, das Positiv hat ein Solo bei der Hochzeit zu Canaa, beim letzten Abendmahl („nider und demütig"), bei der Kreuzabnahme („kläglich, trurig"), ferner „so man den Saluatorem zu Grab tragt" u. ä. m. All dieser musikalische Stimmungsaufputz ist im Text der Spiele mit keinem Wort erwähnt.

Ehe nun noch kurz auf die freien geistlichen Spiele eingegangen wird, muß im Anschluß an das Passionsspiel der liturgische Vortrag der Passion in der Charwoche gestreift werden. Er läßt sich bis ins 4. Jahrhundert zurückverfolgen, insbesondere für den Charfreitag und den Palmsonntag; der Diakon bediente sich dabei des Lektionstons für die Leidensgeschichte, des Evangeliumstons für die Worte Christi. Im 12., 13. und 14. Jahrhundert zeigt sich der Vortrag sorgfältig abgestuft in die Erzählungspartien (c = celeriter, fließend), die Worte Christi (t oder + = tarde, langsam, weich) und den Gesang der übrigen Personen (s = susum, suprema vox, hoch, laut und heftig); später wurden die Vortragszeichen ersetzt durch b (bassa voce), m (media voce) und a (alta voce). Dieses Schema, das mit feststehenden Formeln für die Interpunktion schaltete, legte die Teilung des Vortrags an drei Mitwirkende an die Hand, nämlich an den Sacerdos für die Aussprüche Christi, den Diakon für den Evangelisten und den Subdiakon für die Turba und die Einzelpersonen; Christus war durch die tiefste Stimmlage ausgezeichnet, der Evangelist hatte die Mittellage inne, die Turba die höchste, der Tonus currens für Christus war und blieb also das tiefe F, für die Turba das höhere f, für den Evangelisten das c inmitten. Den musikalischen Höhepunkt bildete der Ruf Christi: „Eli, lama sabacthani?", der sich durch seine melismatische Gesangsformel vom übrigen stark abhebt und schon in ältester Zeit neumiert war (Beisp. 44). Dieser Vortrag mit verteilten Rollen,

Beispiel 44

Eliruf Christi aus der Passion im Missale Pataviense 1512 (Matthäuspassion am Palmsonntag)



dessen Eindringlichkeit noch durch das Zusammensingen aller dreier Geistlichen bei den Turbasätzen verstärkt wurde, bedeutete eine wirkungsvolle Dramatisierung der Leidensgeschichte, sie fand Eingang nach der dramatischen Belebung der Osterfeiern und wurde allen vier Passionen zuteil. Im 16. Jahrhundert drangen dann von der Motettenpassion Obrechts her mehrstimmig gesungene Turbasätze ein.
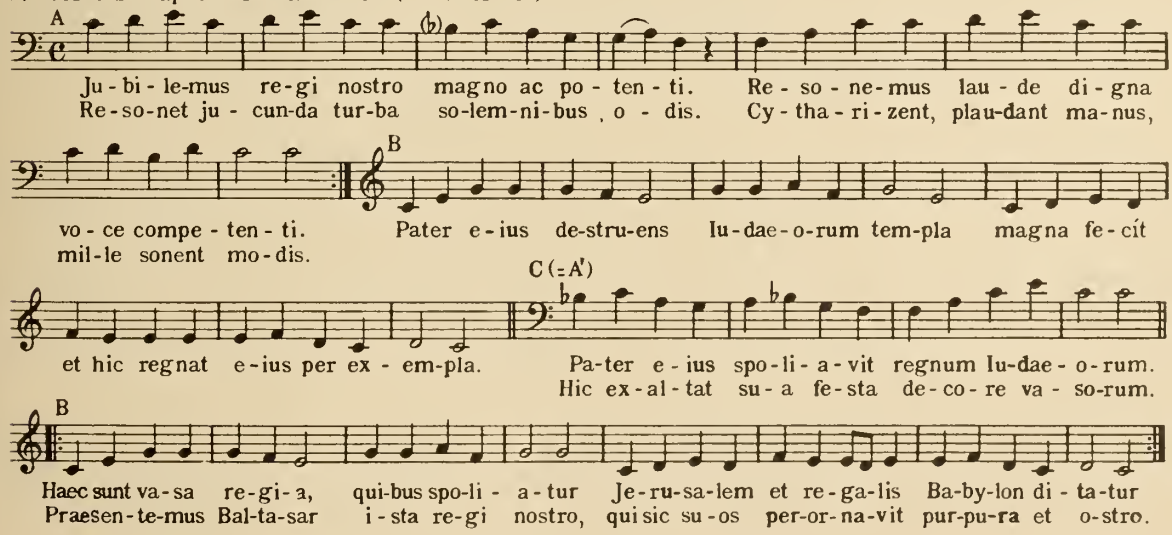
Auch die Aufführung der freien geistlichen Spiele erfolgte entsprechend der bei den Osterspielen breiter entwickelten Praxis, anfänglich voll durchgesungen, später mit immer mehr um sich greifender Bevorzugung des gesprochenen Vortrags. Die ältesten erhaltenen Beispiele verfügen nur über Chor- und Einzelgesang, so die dramatisierte Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen (Handschrift aus St. Martial, 11. Jahrhundert, jetzt in Paris), die im Jahr 1906 von der schola cantorum zu Paris und 1925 in Bearbeitung von Thomas zu Brüssel neu belebt worden ist; hier ist lateinischer und provenzalischer Text gemischt, vier Melodien bestreiten in wechselweise strophiger Verwendung die musikalische Unterlage. Ähnlich verhalten sich die verschiedenen alten, dem Weihnachtskreis zugehörigen Spiele, wie das Prophetenspiel derselben Handschrift und die Legendenspiele zu Ehren des hl. Nikolaus (12. Jahrhundert). So wird bei der Darstellung der Befreiung des Sohnes Getrons aus der Gefangenschaft bei König Marmorin mit sechs Melodien derart geschaltet, daß zumeist von den gleichen Vortragenden die gleichen Weisen gesungen werden; es sind zu unterscheiden die Melodien a (Chor der Hofleute), b (König Marmorin), c (der Knabe), d (Klage der Mutter Euphrosyne), e (Chor der Bürger) und f (Jubel der Euphrosyne), diese Melodien verteilen sich im Spiel folgendermaßen: I. Der Knabe schmachtet in Gefangenschaft bei Marmorin (a, b, c); II. Klage der Euphrosyne, unterbrochen von Zwischenrufen der Trösterinnen (d, 11 Strophen); III. Gelage bei Marmorin (a, b, Klage des Knaben nicht c, sondern d!, Zwiegespräch b und c); IV. Entzauberung des Knaben (e, c, f). Die Klageweise der Euphrosyne (d) kehrte also wieder als ihr Gebet zu Gott und zum hl. Nikolaus und in der nächsten Szene als klagender Seufzer des Knaben. In einem andern dieser Nikolaus-Misterien steht die tragikomische Spielszene eines beraubten Juden im Mittelpunkt; der Jude klagt in rollenden Koloraturen sein Leid. Zuweilen wurde ein ganzes freies Spiel nach einer einzigen Melodie durchlaufend gesungen, wie die Erweckung des Lazarus (Coussemaker, S. 221), wobei die Strophenmelodie bald ganz, bald nur halb vorgetragen wurde. Diese Manier ist dann von den englischen Komödianten und von da weiter in Ayrers Singetspiel übernommen worden.

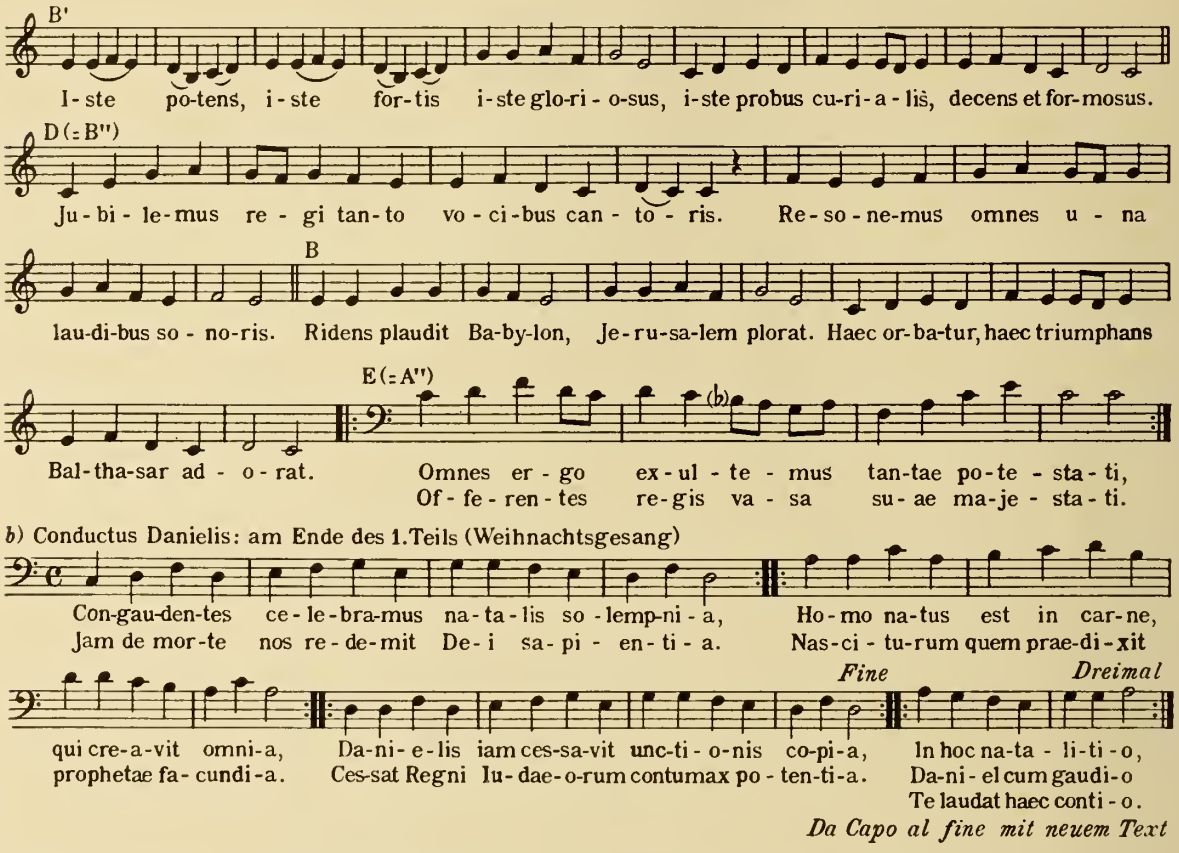
Die Aufführung lag auch in der Hand von Studenten, wie das großartigste Denkmal des geistlichen Singspiels lehrt, nämlich das Drama Daniel, das um 1140 von der Benediktiner Schuljugend zu Beauvais gesungen wurde. Es zerfällt in zwei Teile, die von einem Chorprolog eingeleitet sind und Glück und Ende Belsazars, sowie die Prüfung Daniels in der Löwengrube behandeln. Im ersten Teil sind beim plötzlichen Erscheinen der Flammenschrift, im zweiten beim Löwenwunder kühne Inszenierungsaufgaben gestellt. Der durchaus einstimmige Gesang verteilt sich auf reichliche Chorverwendung und auf Einzelpersonen, die Musik läßt Strophen- und Refrainformen sichtlich hervortreten, das Ganze ist durch die stehende chorische und solistische Begrüßungsformel vor dem König (Belsazar wie Darius) „Rex in aeternum vive" gebunden und zeigt große Vorliebe für Bewegungschöre (Prosen und Conductus, Beisp. 45); beim Aufzug der

Beispiel 45

Aus dem Danielspiel, Beauvais 1140

a) Prosa. Satrapae vasa deferentes. (Wechselchor)





b) Conductus Danielis: am Ende des 1. Teils (Weihnachtsgesang)

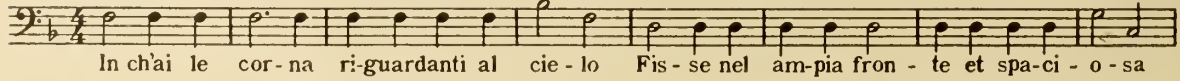
Da Capo al fine mit neuem Text
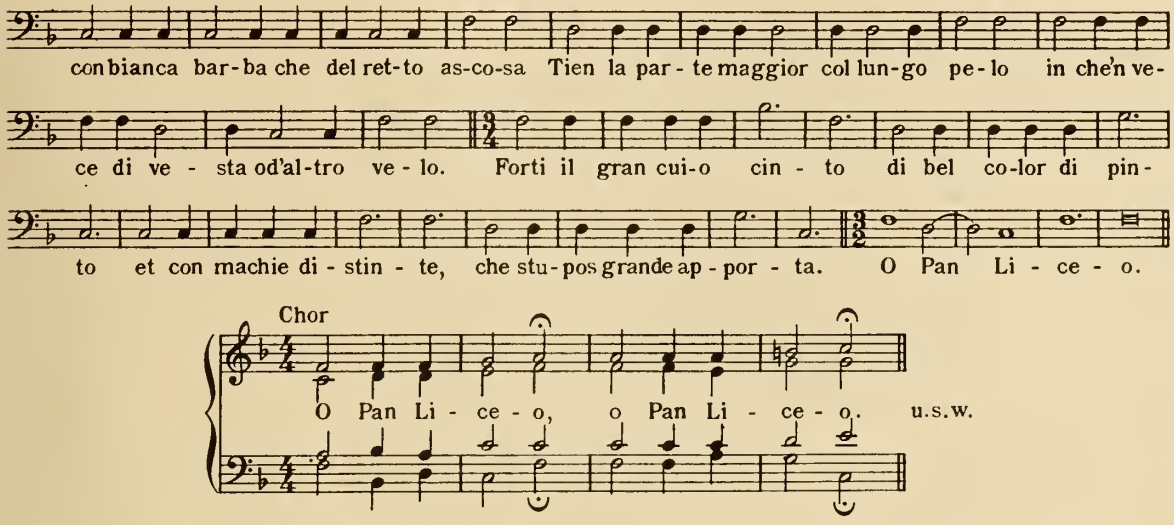
Cytharistae et Principes vor Darius nennt der Text „tympana", die „cordas" der Cytharistae und „musicorum organa" als Jubelinstrumente. Den Schluß des Spiels bildet das Te Deum. Auch die gleichzeitige Umdichtung des Hilarius, die ohne Noten überliefert ist, wurde ganz gesungen. In der Ordo virtutum der hl. Hildegard von Bingen aber, jener dramatischen Allegorie des 12. Jahrhunderts, in der 85 Chor- und Einzelgesänge vereinigt waren, hatte der Diabolus allein eine Sprechrolle.

Mit dem Eindringen der Volkssprachen trat der gesprochene Vortrag immer mehr in den Vordergrund, doch wurden auch deutsche und französische Einlagen gesungen. So scheidet z. B. das Tiroler Himmelfahrtsspiel Heiden und Engel durch die Sprache, die einen singen deutsch, die andern lateinisch. Im 15. und 16. Jahrhundert wird das gesprochene Volksschauspiel, das Mysterium, die Rappresentazione sacra, vorwiegend gepflegt, das liturgische Drama selbst wahrt den gesungenen Vortrag getreuer, aber auch in den gesprochenen Stücken nimmt die Musik mit Liedern, mehrstimmigen Chören und Instrumentaleinlagen breiten Raum ein. In den Intermedien verwendet nun die Aufführungspraxis Musik zu gemalten oder lebenden Bildern, wie dies bei Prozessionsgesängen, bei den Devozioni, in England bei den Pageants auch sonst beliebt war. Der Vortrag wechselt zwischen ein- oder mehrstimmigem Chor und Solo, mit oder ohne Instrumentalbegleitung. Bei der italienischen Rappresentazione sacra, die insbesondere in Florenz seit dem 14. Jahrhundert aufblüht, ist der Gesang nur mehr Stimmungsaufputz, zumal beim Auftreten der Dominica Persona unentbehrlich, doch sind Spuren eines „recitar cantando" über das sonstige Florentiner Theater (die Favola pastorale) belegt (Beisp. 46), die eine Weiterwirkung dieser Vortragsweise bis zu Cavalieris durchkomponierter Rappresentazione sacra nahebringen.

Beispiel 46

Alfonso della Viola, Il Sacrificio d'Abramo 1554. Opferszene III./3. Rhythmisierung nach Schering (ZIMG. XIII)





LITERATUR.

G. Bas, Über die mensurierte Ausführung der jambischen Hymnen der ambrosianischen Liturgie. Musica Divina, Wien 1929. — Kl. Blume, Vom Alleluja zur Sequenz. Kimus. Jb. 1924. — R. Brandstetter, Musik und Gesang in den Luzerner Osterspielen. Der Geschichtsfreund, Einsiedeln, Bd. 40, 1885. — G. Cohen, Histoire de la mise en scene dans le théâtre religieux français du m. a. 2. Aufl. Paris 1926. — E. H. de Coussemaker, Les drames liturgiques du m. a. Rennes 1860. — R. Froning, Frankfurter Passionsspiele. Kürschners D. Nat. Lit. Bd. 14. — E. Garbagnati, Gli Inni del Breviario Ambrosiano. Mailand 1897. — A. Gastoué, Le drame lit. Paris 1906. — O. Kade, Die ältere Passionskomposition bis 1631. Gütersloh 1893. — K. Meyer, Über die Melodiebildung in den geistlichen Spielen. Beethoven-Kongr. 1927. — W. Meyer, Fragmenta Burana. Festschr. d. Göttinger Ak. d. Wiss. 1901. — W. Nagel, Die Musik in den Schweizer Dramen des 16. Jahrhunderts. MfM. 1890. — A. Orel, Die Weisen im Wiener Passionsspiel. Mittlgen d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Wien 1926. — Ph. Pedrell, La Festa d'Elche. SIMG. 2. — J. Petersen, Aufführungen und Bühnenplan des ältesten Frankfurter Passionsspiels. ZfdAlt. 59. Berlin 1922. — E. Refardt, Die Musik der Basler Volksschauspiele des 16. Jahrhunderts. AfMw. 3. — H. Riemann, Das Problem des Choralrhythmus. (Die Gesänge des provenzalischen Mysteriums S. Agnes.) JP. 12, 1905. — V. Ripollés, Breves anotaciones a la Epistola Farçida de San Esteban. Basler Kongreßber., Leipzig 1925. — A. Schubiger, Musikalische Spicilegien. Berlin 1876 (Eitners Publ. Bd. 5). — O. Ursprung, Die lateinischen Osterfeiern. ZfMw. 2, S. 612. — J. Werner, Notkers Sequenzen. Aarau 1901. — F. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg 1841, 2 Bde.

II.

Bei der Aufführungspraxis der geistlichen Spiele haben wir fahrende Kleriker und Spielleute als Mitwirkende erwähnt, Joculatores, Joglaires oder Jongleurs waren bei allen kirchlichen und weltlichen Festen die Hauptbeteiligten, ihre Betätigung betraf sowohl die gewerbliche Ausübung von Zauberkunststücken und Akrobatik, als auch Gesang, Instrumentalspiel, Vortrag von Legenden- und Heldenepik u. ä. Gegen Jongleure und Goliarden wandte sich die Kirche wiederholt mit allem Aufgebot ihrer Macht, der Geistlichkeit wurde verboten, Citharöden, Skurren, Histrionen zu unterstützen und zu erhalten (vgl. die Konzile von Rom 679, Clovesho 747, Tours 813 u. a.), gegen die Clerici ribaldi „aus der Familie des Golias" mußte immer wieder eingeschritten werden, das waren ausgebildete Kleriker oder Scholaren, die bei dem Massenandrang zum geistlichen Studium keine Stellung finden konnten und bedrohlich verwildert herumzogen, ihre Mitwirkung bei Messen und im Offizium ließ sich durch Kirchenbeschlüsse (z. B. im Konzil zu Trier 1227) ebensowenig ausrotten, wie ihr Auftreten als Satiriker, als Schauspieler und Vortragskünstler, ja bis ins 15. Jahrhundert laufen die Beschwerden über Übergriffe der Vaganten fort (Konzil von Sens 1485). Die Jongleure waren sogar wie Epileptiker, Somnambule und Zauberer von der Kommunion



28. Spielmann mit gleichzeitig gespielter Pfeife und Trommel vor der englischen (burgundischen) Hofgesellschaft. Min. der englischen Chronik des Jean de Waurin. Hs. 2534 der Nat.-Bibl. Wien, fol. 331a, 15. Jahrh. Unsere Tafel V entstammt gleichfalls der Wiener Chronik von England, sie entspricht ihrer Eingangsmin. und ist von anderer Hand gemalt als Abb. 28 und alle übrigen schwächeren Min. (Vgl. O. Smital, Der Meister des Louis de Bruges, Jb. d. kunsthist. Sammlungen, Wien 1930.)

ausgeschlossen; trotzdem galten sie aber bei Prozessionen, bei geistlichen Spielen und beim Tanz als unvermeidlich und sogar weibliche Vertreter wurden gern gesehn, weltliche und kirchliche Würdenträger hatten Spielleute um sich, so Karl der Große den Jongleur Lombard, der sich auf der Rotta begleitete, in Klöstern, auf Schlössern und unter dem Volk bildeten die öffentlichen Vorträge der Fahrenden eine stete Quelle des Genusses für hoch und nieder, und selbst bei Kirchenkonzilien strömten die Musiker zusammen, so in Konstanz (1414) über 500 Mann. Wegen der Durchsetzung der geistlichen Musik mit weltlichen Liedern der Spielleute wird wiederholt Klage geführt, im 13. Jahrhundert durch Engelbert von Admont, der auch den modalen Vortrag der weltlichen Sänger bezeugt: der metrische Modus sei bei den Histriones (Cantores) in Übung, die gewohnheitsmäßig rhythmische oder metrische Lieder setzten, um die Sitten zu tadeln, um zu belehren oder um die Zuhörer zur Freude und zur Trauer zu stimmen.

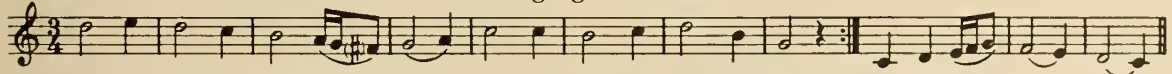
Die Wiedergabe des Spielmanns erfolgte auswendig und hatte in ihren höchsten Kunstäußerungen das Leben der ortsüblichen Heiligen und die Taten volkstümlicher Helden zum Gegenstand. Der Pariser Musiktheoretiker Johannes de Grocheo beschreibt im 13. Jahrhundert gemeinsam den Vortrag der Chansons de geste und der Legendenepen als volksmäßiges Wiederholen kurzer Melodien, dabei ging die Praxis dahin, daß die langen Gedichte nie ganz, sondern nur abschnittsweise gesungen wurden. Die Abschnitts- (Laissen-) Melodien hoben, wie Grocheo bemerkt, den Abschlußvers der Laisse (Strophe) durch einen Anhang hervor, es wurde also eine einzige

Melodiezeile für jede Verszeile wiederholt, nur den Laissenabschluß bildete ein solcher kürzerer musikalischer Anhang, für den als geistliches Vorbild das Alleluja oder der Ausklang der kleinen Doxologie (saeculorum amen) vorgeschwebt sein mochte. Der Vokalklang dieser Schlußformel EVOVAE ist mehrfach in normannischen Liedern (als „Enne hauvoy" oder „Enne ovoi") nachgeahmt und reichlich mit Gruppenmelodik versehen. Metrisch äußert sich diese vortragsmäßige Betonung des Laissenschlusses in dem regelmäßigen sechssilbigen Tiradenschlußvers der altfranzösischen Epen. Die Weisen der epischen Gesänge sind fast spurlos verrauscht, die Handschriften verschweigen sie, denn es handelte sich um eine Praxis mit einfachen, kurzen Themen, die dem Gestour (Jongleur) ohne weiteres geläufig waren, ja geradezu sein Gedächtnis unterstützten. Doch gibt die „Chantefable" von Aucassin und Nicolete, deren gesungene Teile mit Notation überliefert sind, ein willkommenes Analogiebeispiel an die Hand (Beisp. 47). Alle Langverse wurden so nach ein und derselben Melodie vorgetragen, und die gleiche endlose Wiederholungstechnik erfüllt auch die, wie wir hörten, gleichgestellte religiöse Epik. So wurden sämtliche Verse der „Vie de St. Leger" auf eine in Neumen aufgezeichnete Tonreihe gesungen (Beisp. 48), wobei aber hier die kürzere



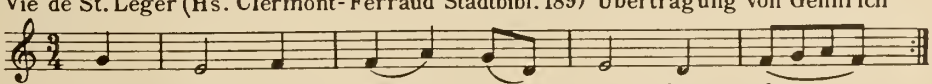
29. Jongleure a. e. Troparium des 11. Jahrhunderts.
Bibl. nat. Paris Ms. lat. 1118. Schalmeibläser und Ballspieler.

Beispiel 47
Laisse (Strofe) aus Aucasin und Nicolete (Übertragung nach Gennrich)



Qui	vau-roit	bons	vers	o	-	ir	del	de-port	du	duel	cai-tif	tant par est	ri - ces.
de	deus biax	en-fans	pe	-	tis	Ni -	cho -	le-te et	Au -	cas-sins			
des	grans pai-nes	qu'il	sou	-	fri	et	des	prou-e -	ces	qu'il	fist		
por	s'a-mie	o	le	cler	vis?	Dox	est	li	caus,	biax	li	dis	
et	cor-tois	et	bien	a	-	sis	Nus	hom	n'est	si	es -	ba-his,	
tant	do-lans	ni	en -	tre	-	pris,	de	grant	mal	a -	ma -	la-dis,	
se	il	l'oit,	ne	soit	ga	-	ris	et	de	joi -	e	res-ban-dis,	

Beispiel 48
Vie de St. Léger (Hs. Clermont-Ferraud Stadtbibl. 189) Übertragung von Gennrich



Do	-	mi	-	ne	deu	de	-	vemps	lau	-	der.
et		a		sos	sancs	ho	-	- nor	por	-	ter;
in		su	a	-	mor	can	-	temps	dels		sanz.
que		por	lui		au	-	-	grent	grans	a	- anz.
et		or	es		temps	et		si	est		bien.
que		nos	can	-	tumps	de		san	Leth	-	gier.



30. Jongleresse a. e. Troparium des 11. Jahrhunderts. Paris Bibl. nat. Ms. lat. 1118. Tänzerin mit Klapper.

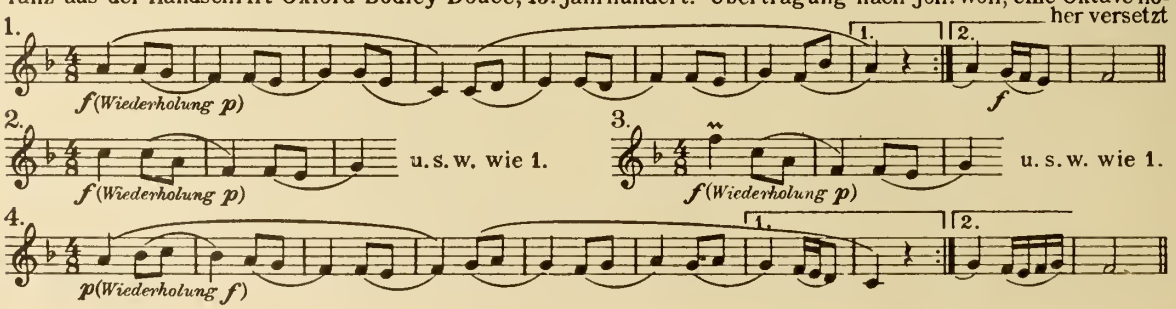
Schlußgruppe fehlt. In Italien läßt sich die Vortragsart volkstümlicher Strophen, wie der Ottaverime, Capitoli u. a. nach kurzen Tonreihen noch um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts aus den beliebten stehenden Baßthemen der Aria di Ruggiero, Romanesca u. ä. m. erschließen, in denen beim Gesang zur Laute während des 16. Jahrhunderts die Melodie an den Baß abgegeben wurde. Wir haben hier Ausläufer der oben (S. 16) berührten allgemeinen volkstümlichen epischen Vortragspraxis vor uns.

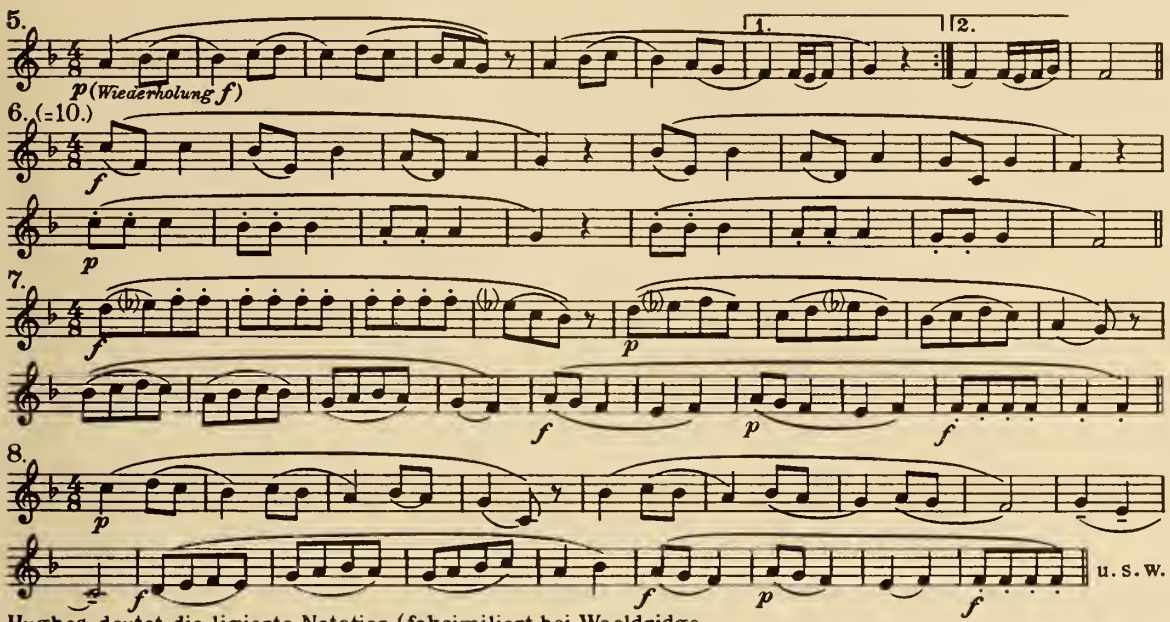
Die Wiederholungstechnik bildete im Mittelalter eine selbstverständliche Grundlage des Vortrags, wie ein Seitenblick auf Rotrouenge und Rondeau lehrt. Auch die Rotrouenge gehörte in den Liedervorrat der Spielleute, sie blühte neben der Chanson de geste im 12. Jahrhundert und bedeutete eine der Chanson de geste nahestehende musikalische Form, dem Strophenkörper entspricht hier wieder ein einziges Thema, das ein- oder mehrmal wiederholt wird, abschließend folgt am Strophenende eine kürzere oder auch längere Kadenz, die sich entweder unmittelbar an die Themenwiederholungen anreiht oder auch doppelt auftritt, wenn textlich ein Refrain neben dem gleichgebauten Strophenabschluß vorhanden ist. Der Refrain war zum Mitsingen im Chor bestimmt und mußte deutlich eingeführt werden; als die beliebtesten Refrainlieder sang man die Rondeaux, Reigenlieder mit solistischen Couplets, das Virelai wieder hatte den Refrain am Anfang und am Ende der Strophe. Rondeau und Virelai waren dabei Begleitlieder zum Reigentanz und die feststehenden Tanzfiguren bedingten das strenge Einhalten einer unveränderlichen Form; man tanzte Rondeaux und Virelais auf den öffentlichen Straßen und Plätzen, im Garten und in der freien Natur, ja sogar im Kloster. Die Jongleure waren zugleich die Tanzmeister, den ruhigeren Reigentanz (den „umgehenden" Tanz) nannte man auch Carole (die Tanzenden hielten sich an den Händen und schlossen so einen Kreis), bewegter war die „Espringerie", der Springtanz. Daß selbst im Gotteshaus getanzt wurde, hatte wiederum mehrfach das Einschreiten der Kirche zur Folge.

Die Tanzweisen wurden auf der fünfsaitigen Vielle, auf der Rotte oder der Flöte auch rein instrumental aufgespielt, eine Reihe solcher mittelalterlicher „Ductien", wie sie Grocheo nennt, haben sich handschriftlich erhalten (Beisp. 49), darunter mehrere „Saltarello", „Trotto", „Rotta" genannte Springtänze (Beisp. 50), auch zweistimmig notierte Bizinien in primitivem,

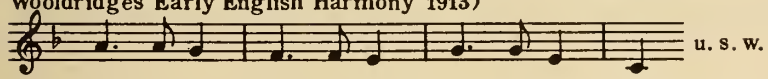
Beispiel 49

Tanz aus der Handschrift Oxford Bodley Douce, 13. Jahrhundert. Übertragung nach Joh. Wolf, eine Oktave höher versetzt





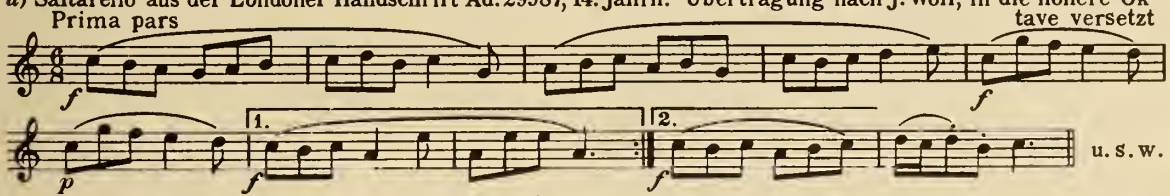
Hughes deutet die ligierte Notation (faksimiliert bei Wooldridge Tafel 24) modal, u. z. nach dem 3. Modus (Übertragungen zu Wooldridges Early English Harmony 1913)
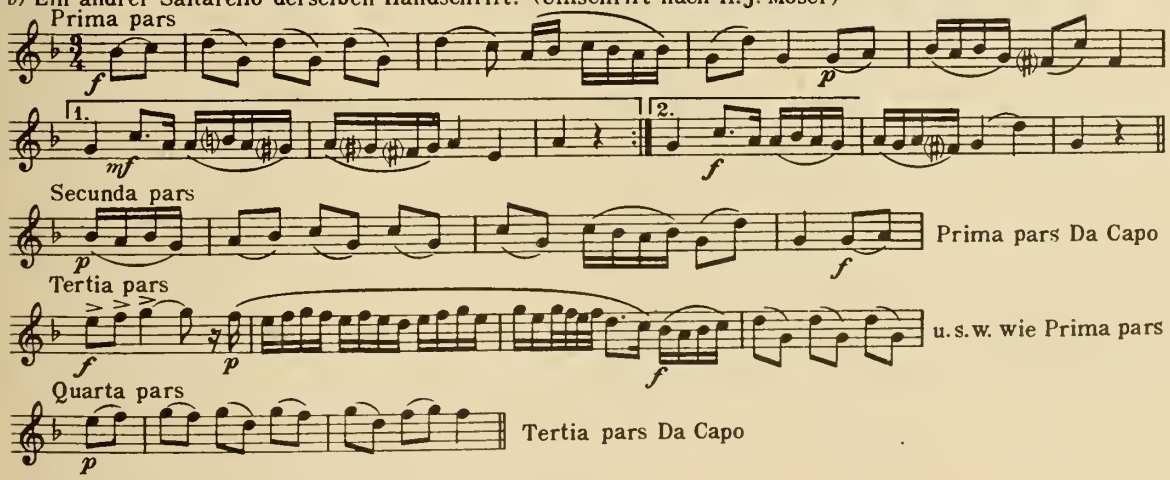


quintigem Diskant, ferner Beispiele der „Danse royale" u. ä. m. Grocheo nennt die „Ductia" ein mit gebührendem Takt gemessenes Tonstück, dessen Musik durch die Bewegungen der Aus-

Beispiel 50

a) Saltarello aus der Londoner Handschrift Ad. 29987, 14. Jahrh. Übertragung nach J. Wolf, in die höhere Oktave versetzt
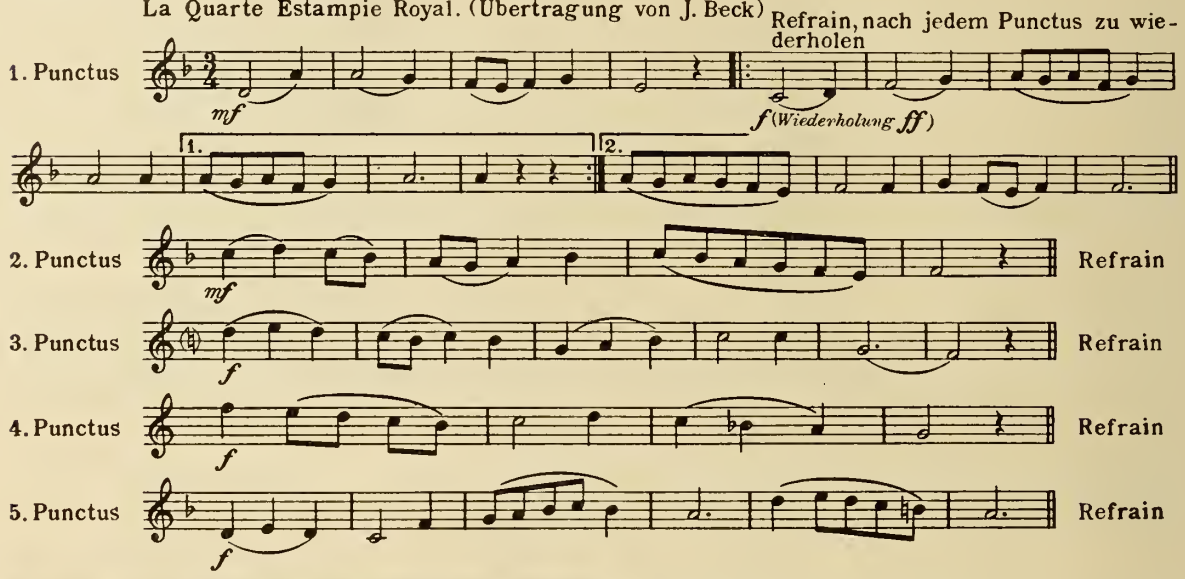


b) Ein andrer Saltarello derselben Handschrift. (Umschrift nach H. J. Moser)



führenden bestimmt werde und die Menschen im Sinne der Tanzkunst zu zierlicher Beweglichkeit anfeuere. Zu den Tanzweisen zählt man häufig die Estampie oder Istampita (Beisp. 51), die Grocheo gelehrt-lateinisch „Stantipes" nennt, doch sind unter dieser Bezeichnung meist freie Instrumentalsätze zu verstehen, die nach vokalen Vorbildern von Sequenzen und Vagan-

Beispiel 51



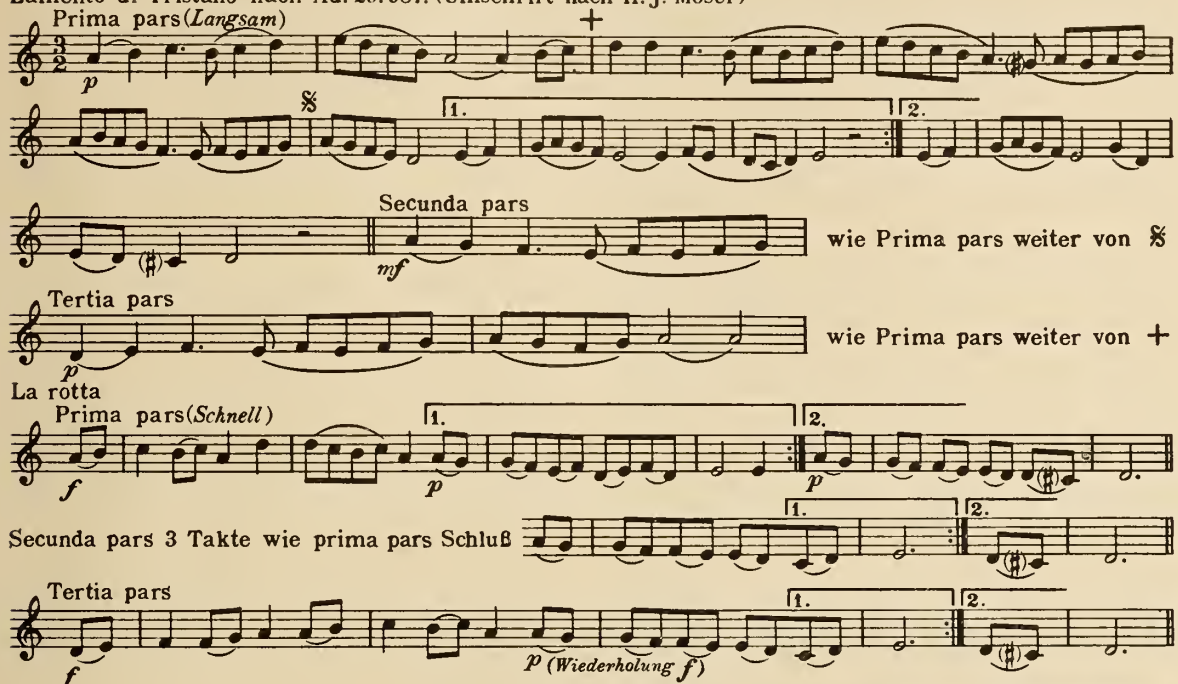


31. Badestube mit Spielmann. Min. 15. Jahrh. von Anton v. Burgund. (Vgl. Fr. Winkler, der Leipziger Valerius Maximus, Leipzig 1921.)

tensequenzen (wie den neumierten Cambridger Liedern vom Hofe Konrads II.) ausgebildet worden waren und in mehreren Teilen (Puncti) zum Vortrag kamen, und zwar unter unmittelbarer Wiederholung der einzelnen Teile und mit Aufgreifen einzelner Partien im späteren Verlauf und mit Refrainwirkungen (vgl. die Nachbildung einer gesungenen Vorlage Beisp. 52). Diese kunstvollen Virtuosenstücke wurden vor sitzender Zuhörerschaft gespielt, wie unsere Abbildungen dartun, sie waren auch mehrfach besetzt; in einer mittelalterlichen Dichtung (der „Messe des oiseau") heißt es ausdrücklich, daß vier Viellaspieler „vor der Dame" eine neue Estampie gefiedelt hätten. Natürlich hat die Estampida gern Tanzgut thematisch einverwebt, auch gab es gesungene Formen, wie ja bekanntlich schon die Stampida „Kalenda maya" des Rambaut de Vaqueiras (12. Jahrh.) nach der Melodie einer Estampie entstanden ist, die kurz zuvor Jongleure auf der Vielle gespielt hatten. Zu viel späterer Zeit erst, bei

Beispiel 52

Lamento di Tristano nach Ad. 29.987. (Umschrift nach H. J. Moser)

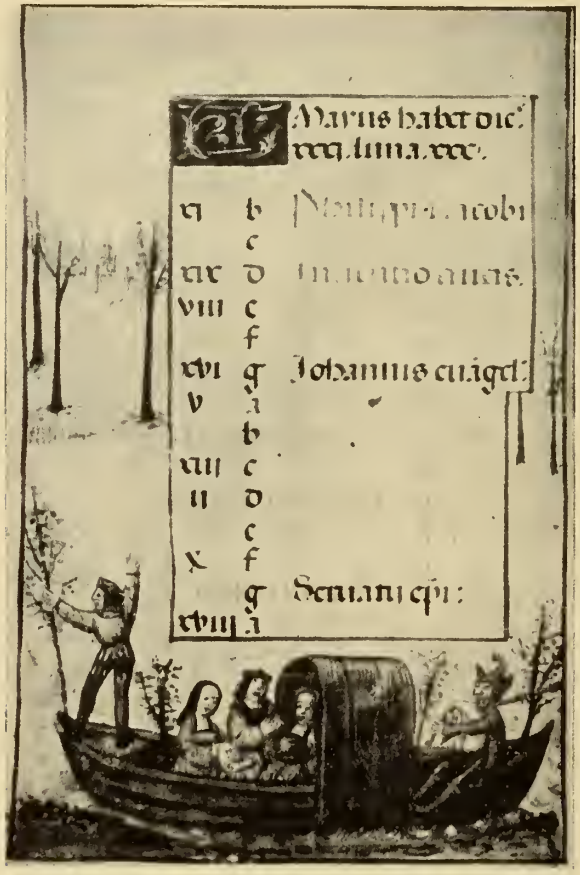


M. Praetorius (17. Jahrh.) wird die Estampida als instrumentaler Tanz (Balletto) bezeugt. Die reiche Instrumentalpraxis des Spielmannswesens, die häufig in literarischen Quellen und im Munde der Theoretiker gestreift wird, ist in den erhaltenen Stantipedes mit ihren vielfachen Programm- und Charaktertiteln (Parlamento, La Manfredina, Tre fontane, Cominciamento di gioia, Bellicha u. a.) ohne weiteres greifbar.



32. Spielmann mit Viella vor dem Duca Galeazzo. 14. Jahrh. Min. a. d. Uffiziolo di G. Galeazzo, Mailand, Bibl. Visconti di Modrone. (P. Toesca, La Pittura e la miniatura nella Lombardia. Milano 1912. Fig. 239, S. 312.)

Der Roman de Brut von Wace (1155) zählt auf: Lais de vieles, lais de rotes, lais de harpe, de fretiaux (Pansflöten), lyre, tympes, chalemiaux, symphonies (= chifonies, Drehleiern), psalterions, monocordes, cymbes, chorons (Chrotten) und wir hören von Grocheo, daß ein guter Künstler auf der Viella jeden Cantus und jede Cantilena, überhaupt jede musikalische Form wiedergeben konnte, gewöhnlich spielte er einen Cantus coronatus (gestualis), eine Ductia oder einen Stantipes. Für die Tanzweisen war nach Grocheo die Musica ficta besonders wichtig, denn die Volksmusik erschien, wie er sich ausdrückt, den Kirchentonarten entrückt (vgl. obige Beispiele), das übliche Instrumentalnachspiel nach einem Gesangsvortrag erwähnt Grocheo als sog. „Modus", im Gegensatz zum gesanglichen Anhang, dem „Neuma". In der Sage von Sigurd dem Schweiger (14. Jahrh.) ist ein Gastmahl in der Lombardei geschildert, wobei Flöten und Posaunen geblasen werden, Symfon (Drehleier) und Salterium gespielt wird und später Harfen, Geigen, Quinternen und die Orgel hinzutreten (auch Zwiegesänge, tvisungu sind erwähnt). Aus Katalonien wurden im 14. Jahrhundert die Spielleute König Johanns I. (die „Ministrers") jährlich auf Kunstschulen nach Deutschland oder Flandern entsendet, Fiedlerkönig war 1379 ein Deutscher (Midach), der diesen Ehrentitel in Deutschland, Frankreich, Kata-



33. Musikszene bei einer Bootfahrt, Kalender.
Hs. 1984 fol. 4 a der Nat.-Bibl. Wien. 15. Jahrh. Sängerin mit Notenblatt, Mandolinenspielerin, singt mit, ebenso der Mann daneben. Rechts: Dudelsackbläser.

lonien und Aragonien führte. Wie das instrumentale Zusammenspiel eingestimmt wurde, lehren Miniaturen im Glasgower und in einem Pariser Psalter (Buhle), das Glockenspiel gab die Töne ā—d̄ (re—la) an. Die um 1400 gebräuchlichen Musikinstrumente werden namentlich genannt in Machauts „Remede de Fortune", Vers 3957 ff. und „Prise d'Alexandrie", Vers 1140—1177, im „libro d'amor" des spanischen Erzpriesters Juan Ruiz de Hita und in „der Minne Regel" des Westfalen Eberhard Cersne (vgl. SIMG. XIV, S. 484).

Hießen die Instrumentalisten häufig Jongleure im engeren Sinn, so faßte man unter dem Gesamtnamen Ménestrels alle gewerbsmäßig auftretenden Unterhaltungskünstler zusammen, also außer den Spielleuten die Dichter (Trouvèrs), Sänger (Chanteurs), Erzähler (Conteurs), Darsteller (Joueurs), selbst Taschenspieler (Bateleurs), sie waren in geschlossen organisierte Ménestraudien zusammengefaßt und die Pariser Confrérie geht bis 1321 zurück, die englische Organisation erfolgte 1381. Während die ritterlichen Trouvère (im Norden Frankreichs) und Troubadoure (im Süden) auf eine standesbewußte Unterscheidung von den dienenden Jongleuren Wert legten, bildeten sich unter den städtischen Bürgern Nordfrankreichs wieder Kunstgemeinschaften, die sog. „Puys (von Podium) de palinode" (Meistersingerschulen); diese dienten der Pflege von Dicht- und Sangeskunst und hatten auch dramatische Aufführungen zu veranstalten. Sie reichen bis ins 11. Jahrhundert zurück und waren in der frühen Zeit der Feier der unbefleckten Empfängnis Marias geweiht, so in Rouen, Amiens, Arras u. a.; gesungen wurden Chants royaux, Balladen (Tanzlieder) und Rondeaux. Der gesprochene Vortrag erhielt von den Kunstdichtern (Rhetorikern) immer mehr und mehr den Vorzug, ihm gilt der Fachausdruck „dictier", es bestanden aber enge Beziehungen zur musikalischen Vortragskunst, die aus der Terminologie der „Art de dictier" von Eustache Deschamps (14. Jahrh.) mit ihrer systematischen Trennung von Kunstmusik („Musique artificielle", das ist der musikalische Vortrag) und Naturmusik („Musique naturelle", das ist die Deklamation) erhellen; die „Musique naturelle" ist ausdrücklich den Puys d'amour zuerkannt. Im 16. Jahrhundert finden wir dann „Puys de musique", die ihre Wirksamkeit der heiligen Cäcilia widmeten, so in Rouen, Paris (1575) und d'Evreux (1576), im Anschluß an den Gottesdienst wurde darin der Chorgesang ausgeübt.

Einer der berühmtesten älteren Puys, nämlich der von Arras, stand im 13. Jahrhundert der Trouvère Adam de la Hale nahe, der „Prince du Puy" Jehan Bretel ist in Adams Jeux-parties als Partner der galanten Streitfragen verewigt; diese Jeux-parties (Partures) bringen eine in den Puy-Gemeinschaften gern geübte Streitpraxis nahe, es sind Abhandlungen in Dialoggesängen aus dem Gebiet der Liebeshöfe, der Parlamenti d'amore, wobei gern edle Frauen die Richter waren. Ein einziger Vortragender hatte die Dialogpartner gut auseinanderzuhalten, auch durch Gebärdensprache.

Die Puys führten Adams Liederspiele auf, so wurde noch 1392 jährlich zu Angiers das Pfingstfest mit „Robin et Marion" gefeiert. Dieses Schäferspiel, am Hofe Karls von Anjou in Neapel 1385 verfaßt, gehört einer verbreiteten, aber musikalisch schlecht überlieferten Gattung an; auch zum Jeu Adam (Arras um 1262), worin die Eheerfahrungen des Trouvères satirisch behandelt sind, fehlen die Noten. Zu Robin haben sich 27 Liedmelodien erhalten, die aber schon fast alle (20) den ersten zwei Szenen zugehören. Sonst

ist der Vortrag hauptsächlich auf reichlich viel gesprochenen Versdialog berechnet, die einzelnen Liedmelodien wiederholen sich zum Teil, so daß man nur 15 verschiedene, darunter auch ganz kurze Weisen oder Refraine unterscheiden kann, es sind Tanzmelodien, Chansons, Pastourellen, und zwar nicht von Adam komponierte Musik, sondern in Text und Musik aus älteren Volksliedern des Robinpastourellenkreises übernommene Liedchen, so gleich das berühmte erste Lied „Robin m'aime, Robin m'a", die Parodie auf die Chanson de geste „Audigier, dit Raimberge", u. a. m. Meist werden nur Teile dieser Spielmannslieder eingestreut, bzw. angeschlagen und der unverhüllte Durcharakter der meisten Sätzchen gibt uns wieder Einblick in die Praxis der Jongleure. Der Vortrag erfolgte leichthin einstimmig und unbegleitet, natürlich nicht im dreistimmigen Motettensatz, wie man früher aus dem Vorkommen der Robin m'aime-Melodie als Mittelstimme eines Motetts von Adam zu folgern glaubte. Instrumente werden im Verlauf des Textes mehrfach erwähnt, Robin spielt die Flöte, andere Personen des Stücks Sackpfeife, Dudelsack, 2 Hörner, die Trommel. Das Instrumentale betrifft kurze Szenenmusik, so flötet Robin vor seinem Auftreten hinter der Szene, oder Tanzmusik, so wenn vor Schluß des Spiels eine Treske getanzt wird, an der sich alle Bauern beteiligen; sie alle singen auch früher zu Beginn der Gesellschaftsszene einen einstimmigen Chor.

Die höfische Kunst der Troubadours und Trouvères (11. bis 13. Jahrh.) ist quellenmäßig in ihrer musikalischen Gestalt gut überliefert, und zwar nach Beck in rund 1400 Trouvèresgesängen (mit den Wiederholungen sogar in 4000 Melodien) und 55 Troubadoursliedern (mit den Wiederholungen 259 Melodien). Der gesungene Vortrag der ritterlichen Sänger umfaßte die persönliche Lyrik der Liebeslieder (Cansos, Kanzonen), das politische oder moralische Chanson (Sirventesen, Kreuzzuglieder, Tenzonen, Descorts und Jeu parties als Streitgesänge) sowie dramatisch angelegte Gedichte (die Alben, Tag- und Wächterlieder, die Chansons d'histoire, die Chansons de toile, Spinnlieder, die Romanzen und Pastourellen). Die Wiedergabe war gern mit gesprochenen Erläuterungen (Razos) versehen, die oft längere Zeit in Anspruch nahmen als der Gesang selbst. Troubadoure und Trouvère hatten beim Vortrag gern dienende Jongleure bei sich, die sangen oder die Instrumentalbegleitung über hatten, ja es wurden solche Jongleure sogar auf Reisen gesandt, um den Ruhm ihres Herrn zu verbreiten.
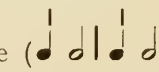
So hatte Guiraut de Borneill zwei Jongleure in Sold, die seine Lieder verbreiteten, der Jongleur Bertrans de Born hieß Papiols, Peire Cardinal führte seinen Spielmann mit sich u. a. m. Im allgemeinen pflegten aber die höfischen Dichterkomponisten selbst gut zu singen und vorzutragen, auch ihr Instrumentenspiel wird gelobt, so

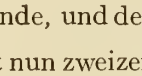
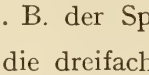
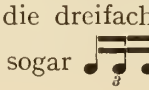
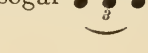


34. Leben der Sonnenkinder aus dem mittelalterlichen Hausbuch, Bilderhandschrift des 15. Jahrh. auf Schloß Wolfegg, unterer Teil des Planetenbilds Sol. (Pag. 14 a), Gebet, Gesang und Instrumentalmusik (Zinken, Posaune, Laute, Trommel). Vgl. die Ausgabe des Hausbuchs von H. Th. Bossert und W. F. Storck, Leipzig 1912. Verse zum Leben der Solkinder:
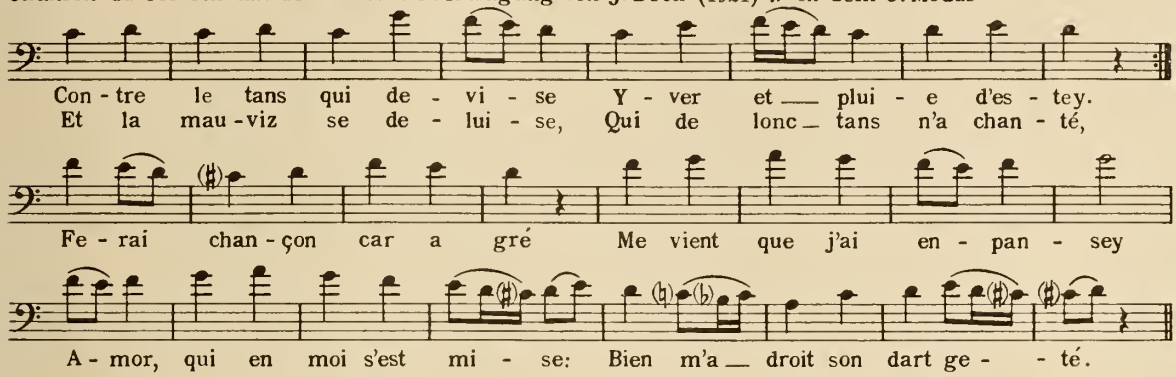
Ich pin glücklich, edel und fein,
Also sint auch die Kinder mein.
Gele, weißgemengt, schon angesicht,
Wolgebartt, weiß, clein hare geslicht,
Ein feisten leip mit scharpffen hirn,
Mittel augen, ein große stirn.
Seitenspil und singen von mund,
Wol esßen und großer herren kunt.
Vor mittem tag dienent sie got vil,
Dar nach leben sie, wie man wil.
Steinstoßen, schirmen, ringen,
In gewalt sie gluckes vill gewynnen.

war z. B. Guiraut de Cabreira ein gepriesener Virtuose, nach dessen Saitenspiel nicht bloß die Frauen, sondern auch sein Pferd tanzten. Gelegentlich hören wir aber, daß einer oder der andere ein schlechter Sänger war (Gaucelm Faidit, Aimeric de Peguillan) oder nicht bloß schlecht sang, sondern auch schlecht fiedelte und sogar schlecht sprach (Elias Cairel). Der Gesang wurde unison von einem Streichinstrument mitgespielt.

Über die rhythmische Deutung dieser ritterlichen Gesänge gibt es wieder infolge der Mängel ihrer Aufzeichnung in Quadratnote verschiedene Ansichten. Früher wurden die Monodien mensural ausgelegt (Coussemaker, P. Aubry), P. Runge und H. Riemann haben seit 1896 die Rhythmisierung vom Textmetrum aus verfochten, Riemann nach dem Grundsatz der Vierhebigkeit, die letzte und bisher erfolgreichste Theorie hat J. B. Beck 1907/8 vorgelegt, und zwar unter vergleichender Prüfung aller Handschriften, auch der tatsächlich mensural notierten, sowie an Hand der Zeugnisse der Theoretiker, nämlich die Theorie des Modus. Modi waren rhythmische Grundformeln, nach denen im Mittelalter bis ins 13., ja bis ins 14. Jahrhundert in regelmäßiger Aufeinanderfolge gesungen wurde, sie standen in enger Beziehung zum Textmetrum. Die Theoretiker kennen sechs Modi, von denen für die einstimmige Lyrik nach Beck hauptsächlich drei grundlegende Bedeutung haben, nämlich der erste Modus in der regelmäßigen Folge: betonte Länge und unbetonte Kürze (), der zweite Modus, der als echt romanischer Rhythmus anzusprechen ist, in der Folge: betonte Kürze und unbetonte Länge () und der dritte Modus in der dreiteiligen, daktylischen Folge, die auf folgenden Rhythmus festgelegt ist:  . Die Modi werden voll- und auftaktig angewendet, die Modusfüße können musikalisch in kleinere Bestandteile aufgelöst werden. Das mittelalterliche gesungene Lied erscheint demnach als eine regelmäßige, streng symmetrische, melodisch ausgeführte Skansion. Diese rhythmische Auffassung beschränkt sich ganz auf den dreizeitigen Takt und schaltet die glatte Zweizeitigkeit (wie in Beisp. 49) aus.

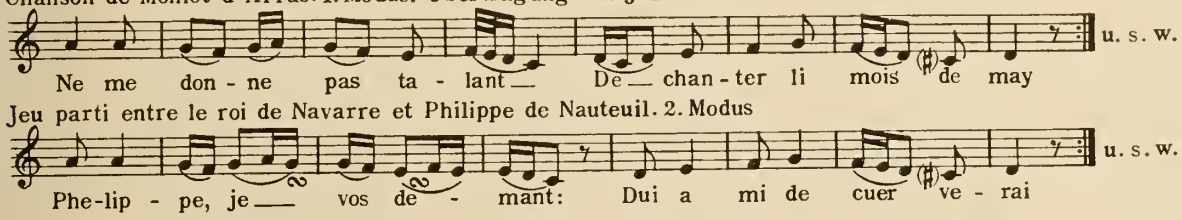
Während die modale Theorie allgemein übernommen wurde, gelangte ihr Vertreter Beck, zu ergänzenden Erkenntnissen, die von ihm 1927 vorgelegt worden sind. Die Untersuchung der Rhythmik des Tropars von Burgos und ihr Vergleich mit dem Sprachmetrum der Texte ergab die Unhaltbarkeit der reinen Dreizeitigkeit für die Praxis, die auch von den Theoretikern der Zeit, Walter Odington, Grocheo u. a., geleugnet wird, hingegen gewannen der 5., aus gleichen Längen bestehende, und der 6., in gleiche Kleinwerte zerlegende Modus wesentlich an Bedeutung, der Daktylus ist nun zweizeitig gelöst (). Insbesondere die Tatsache, daß gerade die Musterbeispiele des Hieronymus von Mähren für den 2. Modus in der Handschrift von Burgos nach der eben genannten zweizeitigen Form rhythmisiert sind (Longa, Brevis, Brevis) war danach angetan, ernsthafte Bedenken auszulösen, und die Angabe Grocheos, daß der Cantus coronatus in lauter „Longen" vorgetragen werde, wurde ausschlaggebend (andere beziehen diese Stelle auf die Notation). So unterscheiden sich die Übertragungen Becks von 1927 scharf von denen von 1907 (Beisp. 53), sie nähern sich wieder denen Riemanns, und es zeigt sich, daß eine mathematische Festlegung der Wiedergabe nach rein theoretischen Erwägungen leicht zu einer Zwangsjacke werden kann, die einen allzu gleichmäßigen Druck erzeugt. Der freie Vortrag verfügt eben über Übergänge, die in den instrumentalen Spielmanieren vom 16. Jahrhundert an deutlich zu verfolgen sind; so bespricht z. B. der Spanier Thomas de Sancta Maria in seinem Lehrbuch des Phantasierens (1565) die dreifache Rhythmisierung glatter Achtelgänge ( oder  oder sogar ) als Erfordernis geschmackvollen Spiels und weiß so die beiden

Beispiel 53
Chanson du roi Thibaut de Navarre. Übertragung von J. Beck (1927) nach dem 5. Modus



ersten Modi des mittelalterlichen monodischen Vortrags unverkennbar wieder zu beschwören. Bei der Verwendung gleicher Melodien zu verschiedenen Texten werden diese Vortragsarten greifbar (Beisp. 54). Auch die Verzierungen können im Schriftbild nur angedeutet werden, sie nehmen

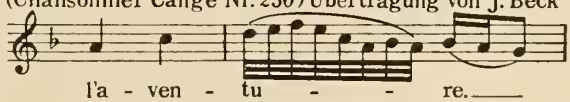
Beispiel 54
Chanson de Moniot d'Arras. 1. Modus. Übertragung von J. Beck



Jeu parti entre le roi de Navarre et Philippe de Nauteuil. 2. Modus

mit vielfachen stehenden Manieren an der Belebung des Vortrags bestimmenden Anteil, während größere Koloraturen selten sind (Beisp. 55), kleinere Diminuierungsschwänzchen kommen hingegen häufig vor. Unter den Verzierungsmanieren bezieht sich die beliebteste, die Plika, auf die Lauterzeugung und gibt dem Sänger Fingerzeige an die Hand, wie sie der heutigen Notenschrift ganz fehlen; die Ausführung geschah mit einem leichten trillerartigen Glissando (s. o. S. 35, 42) und Beck verwendet in seinen Übertragungen dafür das Zeichen des Doppelschlags. Die Ansprüche der Melodien an die Stimmlage des Vortragenden sind zumeist einfache, der Tonumfang beschränkt sich auf eine Quinte bis zu einer Dezime oder höchstens Undezime, nur Ausnahmen gehen darüber hinaus bis zu zwei Oktaven und einer Terz. Die Tonlage der Notierungen ist wiederholt auffallend hoch gehalten, manche Sätze steigen bis zum $\bar{\bar{b}}$ und $\bar{\bar{c}}$ hinauf; ähnliche Erscheinungen finden sich auch bei den Weisen der deutschen Minnesänger, und Ulrich von Lichtenstein rühmt sich geradezu, mancher Fiedler danke es ihm, daß er die Noten so hoch gelegt habe.

Beispiel 55
Aus einem Chanson von Richard de Fournival (Chansonnier Cangé Nr. 250) Übertragung von J. Beck



Im deutschen Minnesang lagen die Aufführungsverhältnisse ähnlich wie in Frankreich oder in Spanien. Die Lieder wurden gesungen und auf der Harfe oder Geige mitgespielt, die Ritter hatten musikkundige Knappen oder Spielleute zur Hand, besorgten aber auch gern den Vortrag ganz allein. So hören wir in Gottfrieds Tristan, daß der Held zur Begleitung seiner schanzûne (Chanson) auf der Harfe spielte, sein „hantspil", seine Fertigkeit, wird gepriesen, er bewährt sich aber auch als „schuollist", als Kenner der Theorie; von Rumzlant hören wir, daß er sich ein singerlîn zum Vortrag seiner Lieder hielt und Spielleute waren an allen Höfen gern gesehene Gäste; zuweilen kam es sogar auch vor, wie bei einem der letzten Minnesänger, Hugo von Montfort, daß ein Spielmann, hier des Ritters „getreuer Knecht" Bürk Mangolt, die

Melodien allein verfaßte. Die meisten Ritter waren Naturmusiker, während die höfischen Frauen gern tiefer in die Kunst eindrangen. So sandte seine Dame an Ulrich von Lichtenstein Melodien, wahrscheinlich Spielmannsweisen, damit er ihr neue Lieder dazu dichte; der Dichter mußte sich die Musik vorsingen lassen, die fertigen Lieder wurden dann in Wort und Weise zur Überreichung von einem Sachkundigen niedergeschrieben. Es gab auch Fahrende („Gehrende") ritterlichen Standes, so Leutold von Seven, Rudolf von Rottenburg und insbesondere Walther von der Vogelweide; im 13. Jahrhundert setzte ein ehrgeiziges Aufstreben der Fahrenden ein, die sich ihres Standesunterschieds den niederen Spielleuten und „pierlotern" gegenüber wohl bewußt waren, und Walther war der erste „Gernde", der sich unterfing Minnelieder zu dichten. Ein neuerer germanistischer Deutungsversuch (von W. Wilmann) geht dahin, Dichtungen Walthers als Vorträge mehrerer miteinander verbundener Spielleute zu erklären, Walthers eigene Vortragsweise wird von Gottfried mit hohem Lob bedacht, sowohl das „Wandelieren" des Gesangs, das ist das Diminuieren, als auch seine Kunst des „Organierens", das ist der instrumentalen Begleitung, werden hervorgehoben. Was die Instrumentalbegleitung der Minneweisen betrifft, so konnte die musikalische Deutung einer Textstelle Neidharts durch Burdach herangezogen werden, in der es heißt, eines seiner Lieder sei so kunstlos an Worten und am Reime, daß man sie keineswegs in Terzen oder im Einklang singen könne. Die sinngemäße Auslegung dieser Verse führt zunächst nur auf die Besetzung im Chorgesang, gemeint ist, die Dichtung sei zu unansehnlich, um bei festlichem Anlaß von vielen im Einklang oder im Terzengesang vorgetragen zu werden; natürlich folgt aus dieser Angabe weiter, daß auch die mitspielenden Instrumente sich entsprechend verhalten konnten. Andere Beispiele von Terzenbegleitung aus dem 13. Jahrhundert sind ja bekannt, theoretisch durch Giraldus Cambrensis, den Anonymus IV. und Walter Odington, praktisch aus dem Hymnus auf den Martyrer Magnus „Nobilis, humilis", der in einer Handschrift zu Upsala erhalten ist.
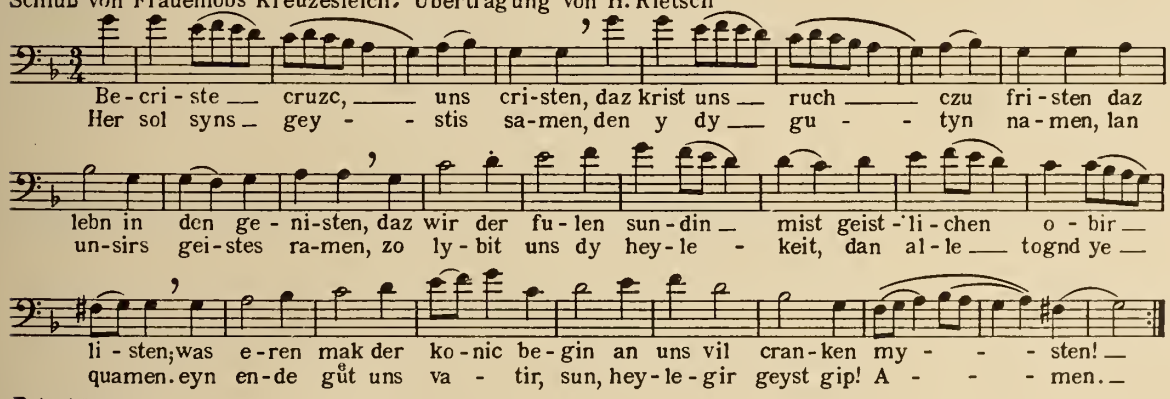
Die Vortragsweise der Minnegesänge hat Ambros mit der des gregorianischen Gesangs gleichgestellt und zugleich stark von der des französischen Rittergesangs abgehoben, der Trouveur sei im wesentlichen Liedersänger, der Minnesänger aber Rhapsode gewesen. Diese vielfach übernommene Ansicht geht aus von der Spruchmelodik der Jenaer Liederhandschrift, mit ihren zum Teil engen Beziehungen zum Choralgesang, sowie vom Leich, sie wird aber nicht dem ganzen Quellenvorrat gerecht, geschweige darüber hinaus den tatsächlichen, musikalisch bekannt ungenügend überlieferten Verhältnissen. Hugo von Reutlingen meldet um 1332 als erfreuliche Tatsache, daß sich fast alle Deutschen vom Cantus usus abgewendet und der wahren Kunstmusik anvertraut hätten, einige Jahrzehnte zuvor hat es, wie Burdach aufzudecken wußte, unter den Minnesängern im deutschen Norden Vertreter einer älteren, ungelehrten und volkstümlichen Singart gegeben (Rumzlant und Gervelin), die gegen die mit Solmisation und Kirchentönen beschwerten Genossen aus dem Süden (den Marner und den Meißner) Stellung nahmen. Für die Volkstümlichkeit von durverwandten Weisen im Norden Europas gibt es eine ganze Reihe von stichhaltigen Belegen aus dem frühen Mittelalter (vgl. o. S. 63, 67, 77, sowie Beisp. 49), auch die Erscheinung, daß die ältesten Buchstabennotierungen für Instrumente (Orgel, Harfe, Glocken) die Durreihe übermitteln und in dieser Gestalt in die Scholien zur Musica enchiriadis eingedrungen sind (A—P=c—$\bar{\bar{c}}$), gehört dazu, die Theoretiker wurden nicht müde, den Unterschied zwischen „ars" und „usus", zwischen „musicus" und „cantor", im Sinne der rhythmischen Regeln Guidos klarzustellen („Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia") und nur ganz selten hat einer von ihnen (wie in Deutschland Aribo oder Engelbert) für die Nurmusiker, die bloß ausübenden Kunstkräfte, also für die Spielleute, und für die von ihnen übermittelten „Laienoden", ein gutes Wörtlein übrig. Auf Grund solcher Erwägungen beurteilt man nun auch spätere Liedersammlungen kritischer, so daß Ursprung (AfMw. 4) mit Recht aus den Liedern des Salzburger Mönchs schönes altes Spielmannsgut wie u. a. das Neujahrslied „Mein Trautgesell" herausschälen konnte. Die lebendigen Vortragsstückchen in lateinischer Sprache der Cambridger Liedchen oder der Carmina burana, die ins 11. Jahrhundert zurückreichen und zur Leier oder Harfe gesungen wurden, sind leider durch die linienlose Neumierung musikalisch entrückt.
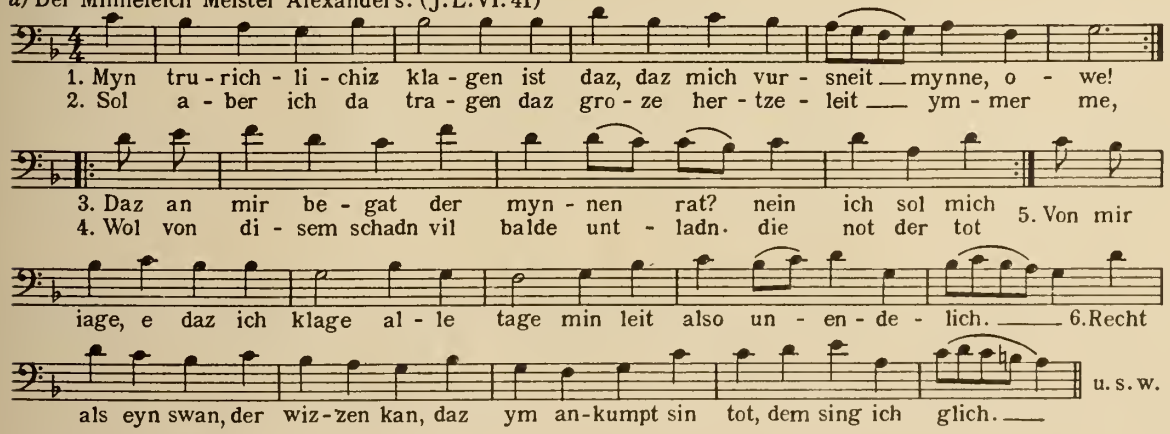


Der Kanzler. Links Vielle, rechts Querflöte.
Miniatur aus der Manesse-Handschrift der Universitätsbibliothek Heidelberg.

Die engere Lyrik der Minnesänger, soweit sie in Noten überliefert ist, zeichnet sich sogar vor der französischen durch den längeren oder kürzeren Dacapobogen offenkundig aus, diese den Bar zum Dacapo erweiternde Formgebung kam natürlich auch dem Vortrag ebenso zugute, wie die gar nicht seltenen Wiederholungen von Melodieteilen überhaupt. Die lehrhafte Spruchdichtung, die ja den Hauptteil der mit Noten überkommenen Gesänge bildet, stellt an den Ausführenden besondere Aufgaben, schon die Bewältigung der Strophentechnik erscheint schwierig, wenn man die große Anzahl der Strophen ins Auge faßt. So dient die erste Weise der Jenaer Liederhandschrift, Meister Stolles Marienhymne, in ihrer normalen Dreiteiligkeit als Bar (zwei gleiche dreigliedrige Stollen und ein viergliedriger Abgesang) zur Vortragsunterlage für nicht weniger als 40 Strophen, das nächste Lied vom Bruder Werner hat 16 Strophen zu versorgen u. ä. m. In der Praxis sollen aber 3, 5 und 7 Strophen genügt haben, wie im Minnelied. Gar der durchkomponierte Leich in seiner erstaunlich breiten Ausdehnung bot der Wiedergabe Schwierigkeiten in Hülle und Fülle, auf Grund der Herkunft des Leichs von den Sequenzen und aus Gründen des Stimmlagenwechsels setzt man bei diesen langen Stücken die abwechselnde Beteiligung von zwei Sängern an, die Übersichtlichkeit der Form konnte nur an der zumeist sequenzartig-paarigen Zeilenordnung mit Wiederholung der Weise eine Stütze finden (Beisp. 56, 57), der weltliche (Minne-) Leich Alexanders verfügt aber z. B. auch über bänkelsängerische kurze Kehrstellen, gewissermaßen volkstümliche Drehwirbel, von
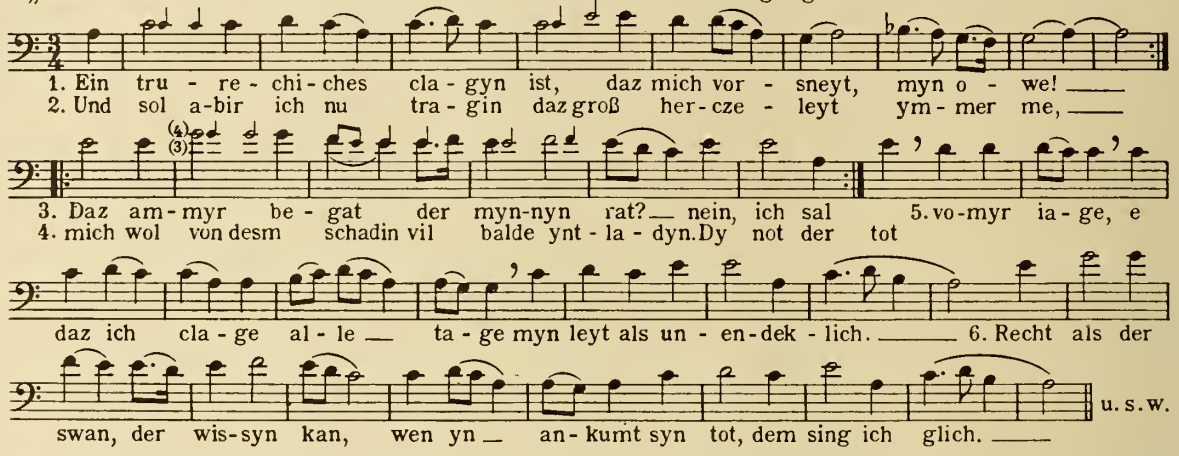
Beispiel 56
Schluß von Frauenlobs Kreuzesleich. Übertragung von H. Rietsch



Beispiel 57
a) Der Minneleich Meister Alexanders. (J. L. VI. 41)



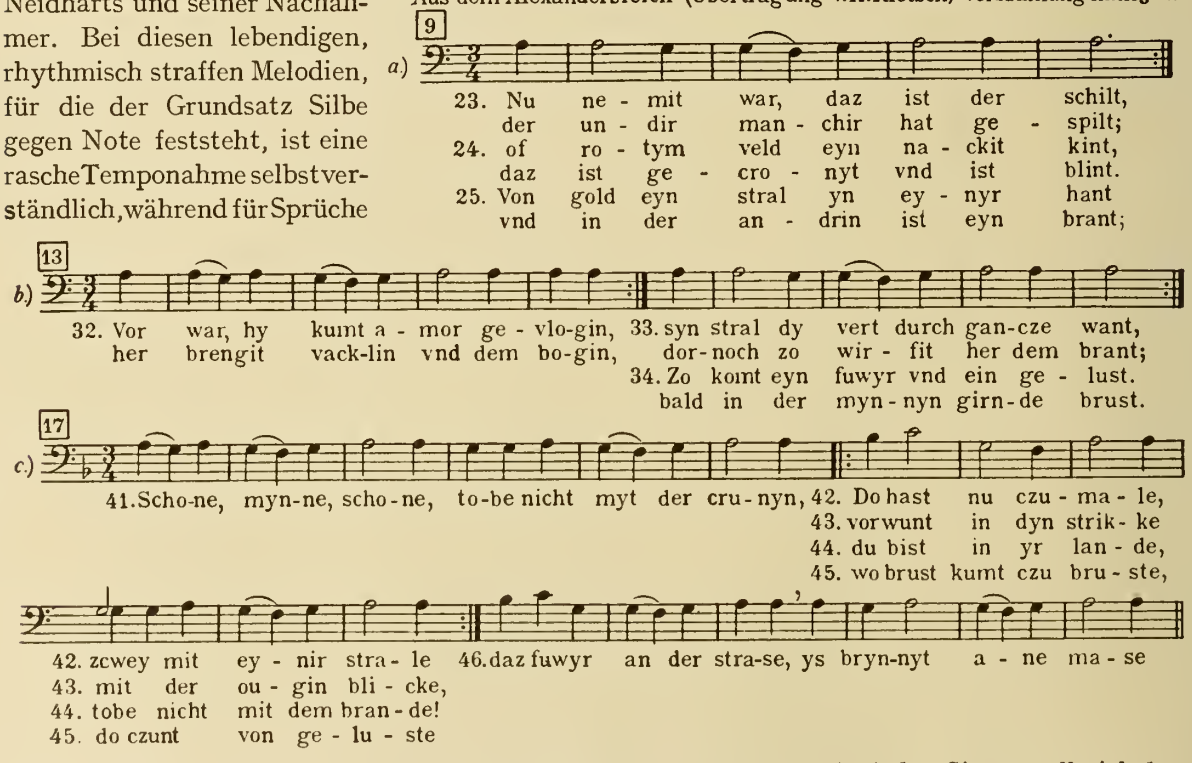
b) „Das ist des wilden Alexanders Leich" (Hs. Wien N. B. 2701). Übertragung von H. Rietsch



denen der Vortrag stark ergriffen wird (Beisp. 58). Bei den Tanzleichen wieder, z. B. Ulrichs v. Winterstetten, ist die volkstümliche Haltung in der Bestimmung als Tanzbegleitung ebenso gegeben, wie bei den Reigen Neidharts und seiner Nachahmer. Bei diesen lebendigen, rhythmisch straffen Melodien, für die der Grundsatz Silbe gegen Note feststeht, ist eine rasche Temponahme selbstverständlich, während für Sprüche

Beispiel 58

Aus dem Alexandersleich (Übertragung v. H. Rietsch) Verszählung nach J. L.
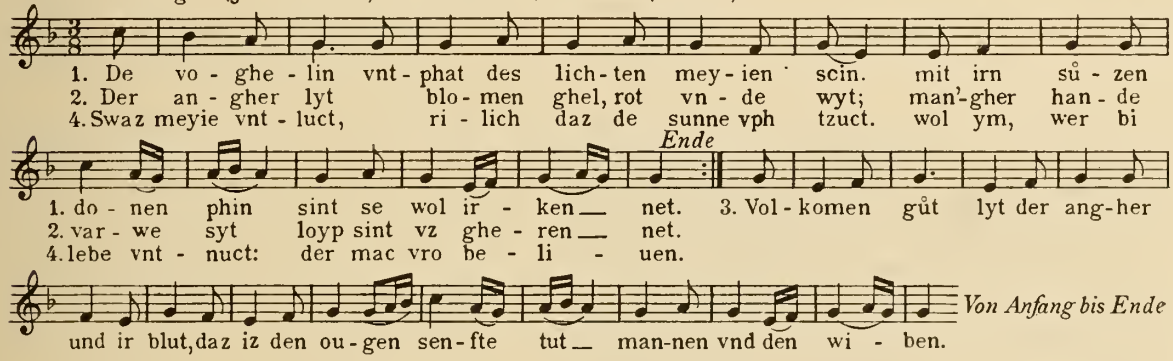


und Leiche die Anweisung der Meistersinger-Tabulaturen gilt: „Ein jeder Singer soll sich befleißen, deutlich, gut deutsch, langsam und bescheidentlich zu singen und muß man jedem Reim seine gebührliche Pause geben und nicht zwei oder drei Reime in einem Atem herausschreien und dieselben unordentlich übereinander werfen." Die Meisterregel des Absetzens nach jeder Reimzeile, die auch durch entsprechende Fermaten in den Singbüchern bestätigt ist und

die Nachzählung der Silben zu erleichtern hatte, war allerdings als Verstoß gegen den Textsinn erst spätere Manier. In den Minnehandschriften stehen vielmehr am Ende der Reimzeilen häufig Koloraturen und Tongruppen, die auf ein Verschleifen der Einschnitte hinweisen, zumal wenn im Satzgefüge das Atemholen verboten war, aber auch vor dem Atmen und bei Sprüngen sind glissandoartige Portamente zu erkennen, die Moser geradezu als Unarten der Sänger angenagelt hat; die Niederschrift zeigt sich ängstlich bemüht, solchen Erscheinungen gerecht zu werden und die Einsicht in eine solche Spiegelung der Vortragstechnik einer Spätzeit (die Liederhandschriften mit Noten gehören bekanntlich dem 14. und 15. Jahrhundert an) ist natürlich für die Textkritik von großer Bedeutung; manche früher instrumental gedeutete Blumen erklären sich dadurch, ebenso abgleitende Abschlußtöne, ja auch die starken Abweichungen von Doppelfassungen in verschiedenen Quellen, der Schreiber nahm eben nach dem lebendigen Gesangsvortrag auf, dieser aber vermochte manche Lieder nur zersungen beizustellen; insbesondere im Verlauf der langmächtigen Leiche scheint Gedächtnis und Überlieferung der Wiedergebenden öfters versagt zu haben, aber auch so hübsche Liedchen wie Wizlaws Maienton (Beisp. 59) dürften verstümmelt sein, denn der Abgesang läuft leer

Beispiel 59

Wizlaw von Rügen (J. L. XXIV. 41). Das Lied hat 3 Gesätze (Strofen)



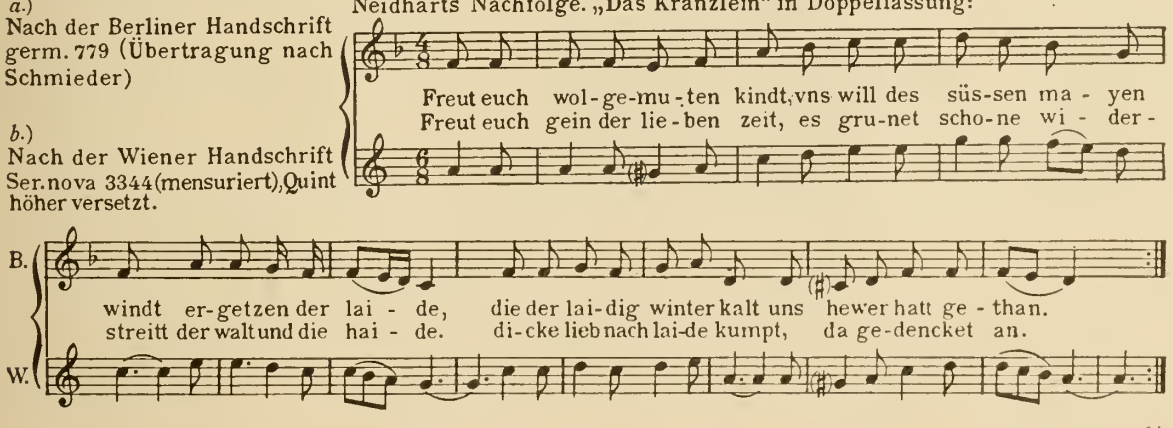
und verfällt noch vor dem Stollendacapo in eine abermalige Wiederkehr der Stollenmelodie. Einschneidende Veränderungen in der Fassung treten uns z. B. auch bei den Neidhartliedern (Beisp. 60) entgegen. Die Spruchweisen verfügen zuweilen über ganz ansehnliche Koloraturen, die den späteren Blumen der Meistersinger nahekommen, z. B. in

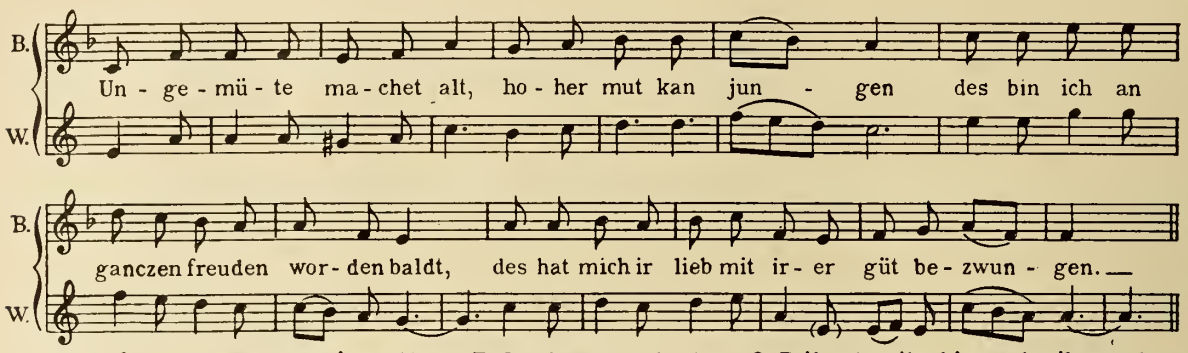
Beispiel 60

a.) Nach der Berliner Handschrift germ. 779 (Übertragung nach Schmieder)

b.) Nach der Wiener Handschrift Ser. nova 3344 (mensuriert), Quint höher versetzt.

Neidharts Nachfolge. „Das Kränzlein" in Doppelfassung:





Der Schluß von W. wechselt bei „güt" den F-Schlüssel von der 4. zur 3. Zeile, ohne ihn hinzuschreiben und anzuzeigen. Schmieders Revisionsbericht findet keine Lösung, er versagt überhaupt der wichtigen Wiener Fassung gegenüber, indem er sie über Gebühr verbirgt und nur in Buchstaben unklar, ja falsch andeutet. Mantuani behilft sich am Schluß, indem er das Stollenende (stillschweigend) wieder aufnimmt.

Wizlaws „Ich warne dich, vieljunger Mann" (J. L. XXIV, 22); beim Liedanfang, Stollen- oder Liedende deutet man gern diese Figuren instrumental, als Vor-, Zwischen- oder Nachspiel der Fiedel.

Die Frage der Rhythmisierung der Minneweisen war wiederum lange Gegenstand heftiger gelehrter Diskussion. Nachdem die überlieferten Notenzeichen zunächst mensural gedeutet worden waren, traten E. Fischer und Ambros für die Hervorkehrung des Textmetrums und für den oratorischen, also freien choralmäßigen Rhythmus ein, Liliencron und Runge lehnten dann jede metrische Deutung der Tonzeichen ab und setzten nur die Rhythmik der Texte als maßgebend ein; mit einigen Ergänzungen aus der allgemeinen Rhythmik ist das auch der Standpunkt Sarans. Riemann unterwarf die Ergebnisse dieser Auffassung seinem Grundsatz der unbedingten Vierhebigkeit und Moser hat den quadratischen Rhythmus zur Äußerung eines germanischen Grundgesetzes zu deuten versucht. Von Rietsch, der an gelegentlicher unentwickelter Mensurierung und insbesondere an der dreizeitigen Teilung festhielt, wurde dann die modale Theorie nach Becks erster Fassung herangezogen, worin ihm Ludwig zustimmend gefolgt ist, er warnt auch vor der papiernen Zusammenballung melismatischer Gebilde. Eine endgültige Lösung hat also selbstverständlich diese ganze Angelegenheit gleichfalls noch nicht erfahren.



35. Singschule der Meistersinger von Memmingen. Min. 1615. Links auf dem Podium die Merker Hans Martin Veit, Kaspar Schmeltz, Jakob Eiselin und Johann Schupp mit der Lutherbibel. Der Merkervorhang ist gerafft. Auf der Kanzel singt Hans Ludwig Holtzwart. (Vgl. Fr. Behrend, Die Meistersinger zu Memmingen. Zs. des hist. Vereins f. Schwaben. Augsburg 1912. 38. Bd.) Ein Bild des Nürnberger Gemerks von 1580 ist im Hagerkodex der Wiener Nat.-Bibl. enthalten (Hs. 13 512 fol. 1b) wiedergegeben bei Mantuani, Gesch. d. M. in Wien, S. 492.

Das Erbe der Ritter fiel bekanntlich an die bürgerlichen Meistersinger, aus deren Aufführungspraxis durch ihre Schulregeln ungleich mehr Einzelheiten bekannt sind. Das Zeremoniell der Zusammenkünfte für Singschule, Zeche, Hauptsingen, Merken, Freiung u. ä. ist uns gut überkommen, allerdings nur für die Spätzeit, es gibt den ganzen zünftigen Kunstbetrieb in aller Umständlichkeit kund; auf die bekannten Äußerlichkeiten hier einzugehn erübrigt sich,
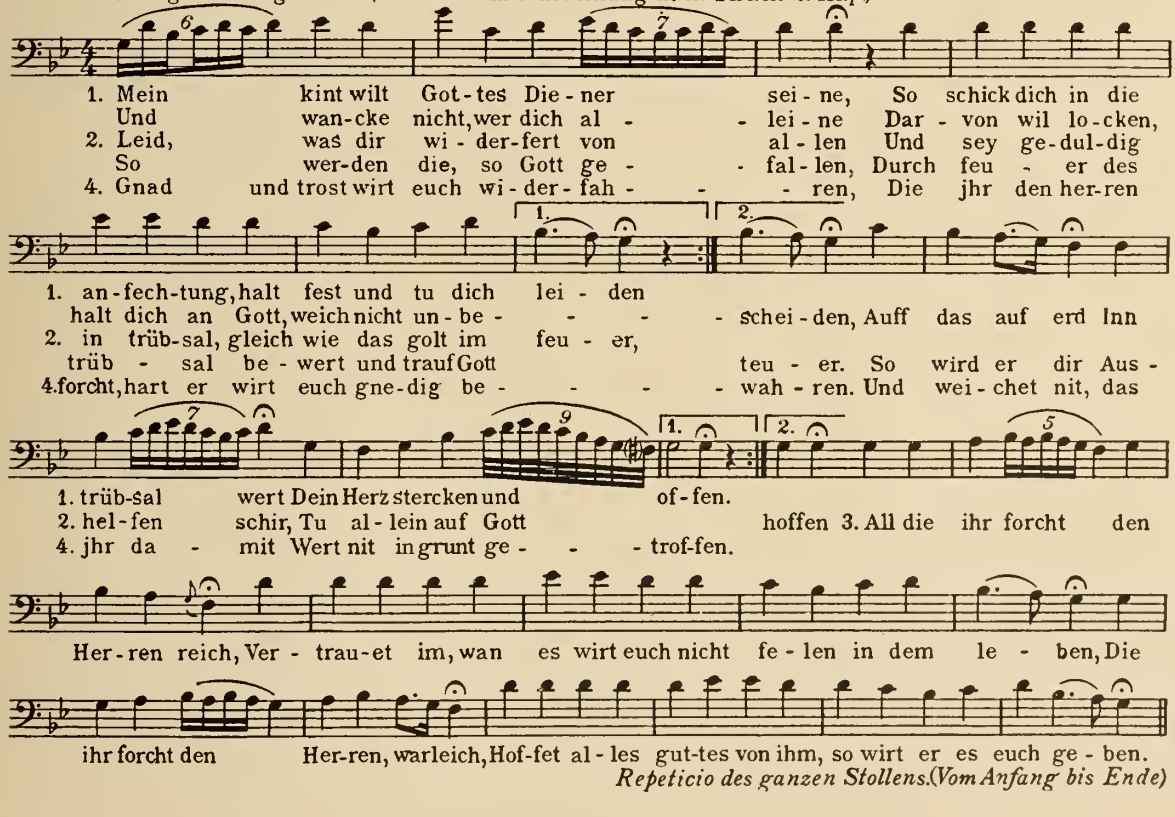
hingegen müssen die vortragstechnischen Bestimmungen der Tabulaturen kurz überschaut werden; vor 1540 reicht allerdings keine Tabulatur zurück.

Die Wiedergabe erfolgte als einstimmiger Einzelgesang ohne Instrumentalbegleitung, nur gelegentlich wurde einstimmig im Chor gesungen, im 17. Jahrhundert scheinen diese „Zusammensingungen" häufiger gepflegt worden zu sein. Da auf vollständige Deutlichkeit das größte Gewicht gelegt und der Singer gestrenge auf Fehler gegen die Strafartikel beobachtet wurde, so war das Vortragstempo ein langsames, ja ein schleppendes, schnelles Rezitieren erklärte man für unstatthaft; alle Singer, Dichter und Merker mußten den Versbau der Gesänge an den Fingern auszumessen und abzuzählen verstehn, und zwar auch beim Zuhören. In der frühen Zeit soll der Vortrag taktmäßiger und frischer gewesen sein, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aber wurde er immer schwerfälliger und feierlicher, entsprechend der zunehmenden Bevorzugung geistlicher Stoffe. Die Dichtung der Meister ging von der Silbenzählung der „Reimen" (Verse) aus, so zählt z. B. die prachtvolle Riesenhandschrift des Valentin Voigt zu Jena jede Zeile nach ihrer Silbenzahl genau aus, und Adam Puschmann trennt 1583 ausdrücklich die deutschen „skandierten" Verse von den gezählten Meisterversen; mit diesen „Holprigkeiten" der Gedichte mußte sich der lebendige Vortrag durch schwebende Deklamation abfinden. Alle Silben waren gleichwertig, der Textrhythmus konnte nach seiner Hebigkeit nicht voll maßgebend sein, nur die Koloraturen bildeten fließende Werte ohne Überdehnung. Da jeder Vers in einem Atem gesungen werden mußte, so begrenzte man die Silbenzahl der Zeile mit zwölf, wozu Puschmann erklärend bemerkt: „denn ein 12silbiger Reimen, welcher hinten und vorn oder auch in der Mitte zierliche Blumen oder Koloratur hat, gibt einem zu schaffen genug, in einem Odem ungestutzt hinaus zu singen"; Konrad Nachtigalls „langer Ton" (Beisp. 61) und Lieder anderer späterer Meister stellen Ausnahmen zu dieser Regel mit Verslängen bis zu 15 Silben. Auch die Strafverrechnung erfolgte nach Silben.

Die Fehler des Singers betrafen zunächst die Aussprache; Grundlage war das Hochdeutsche, aber die Mundarten waren mit gewissen Einschränkungen im Reim („Laster", „Differenzen") zugelassen, ver-

Beispiel 61

Konrad Nachtigalls Langer Ton. (Ein Trost in Anfechtung nach Sirach 2. Kap.)



Repeticio des ganzen Stollens. (Vom Anfang bis Ende)

boten waren ferner falsche lateinische Ausdrücke („Congrua"), „blinde" (unverständliche) Wörter, das Verschlucken von Silben und Lauten („halbe Wörter", „Klebsilben", „Milben"), falsches Absetzen und Pausieren („Stutzen", „Zucken"), das Verhaspeln („Hinter sich und für sich greifen", „Zu kurz und zu lang"), schlechtes Konsonantieren („Lind und hart"), die ungeschickte Wahl der Tonlage („Zu hoch oder zu niedrig"), während des Singens zu reden, jede Veränderung der Töne oder Fälschung („Verführung") der Melodien, die „Auswechslung der Lieder", nämlich die Auslassung von Gesätzen (Strophen), so daß z. B. aus einem „gesiebten" oder „gefünften" ein „gedrittes" Lied wurde, sodann jeder „Vor- und Nachklang", nämlich vor oder nach dem Singen mit geschlossenem Munde zu summen, wer „irr wurde" und nicht weiter konnte, mußte vom Singstuhl steigen u. a. m. Der Ausführung des Koloraturwerks galt besondere Sorgfalt, eigenwillige Veränderungen waren nicht erlaubt, Blumen und Koloratur mußten vielmehr genau so gesungen werden, wie sie „bewährt" waren, „da durch falsch Blumlein der Ton unkenntlich wird", insbesondere war es auch untersagt, „wenn man einen Versen einmal sehr oder weniger blumlet als das andermal"; trotzdem finden sich solche „ungleich geblümte Melodien" in Doppelfassungen verschiedener Quellen vor. Reich verziert sind zumal die „überlangen Töne", während die große Mehrzahl der Gesänge keineswegs überladen erscheint; die Vorliebe für gesangliche Bravour nimmt aber in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stark zu, Cyr. Spangenberg warnt 1598 vor dem Übermaß: „Sonst wird auch das gar zu viel Kolorieren und daß man oft eine Syllaba so lange Zeit auf 8, 10 oder mehr Noten (singt), nicht aller Ding approbieret", und er schließt gleich einen Tadel der allzu hohen Stimmlage an: „wie auch dieses nicht, wenn man die Stimme erhöhet und über das Disdiapason, oder zwo Oktaven, hinauf zeucht: so doch die Natur menschlicher Stimme das Ziel gesetzt: Daß man zwischen dem Gamma-ut und aa-la-mi-re (= G bis ā) in zweien Oktaven bleiben solle, und was man darüber oder darunter singen will, ein Geheul, Gebrumme (eher) dann ein rechtschaffene Stimm genannt werden mag". Die Blumen zu Beginn und am Schluß der Melodien hat Runge einen vokalen Nachhall der minnesängerlichen instrumentalen Vor- und Nachspiele genannt.

Beim Vortrag wurde ferner dynamisch abgestuft, schon beim „Bewähren der Töne" galt die Regel, daß der Komponist den Ton das erstemal, also beim ersten Gesätz, „mit voller, gerechter, mittlerer Stimme" vorzusingen hatte, das zweite Gesätz trug er „aufs niedrigste", leiseste, vor, das dritte aber fortissimo: „zum dritten aufs höchst er ihn erreichen kann ein Gesätz hinaus zu singen". Erstaunlich waren die Ansprüche an das Gedächtnis des Singers, er mußte eigene und fremde Weisen, die ja den feststehenden Rahmen für verschiedene Texte abgaben, auswendig beherrschen, dazu mußte bei neuen Weisen die Verwandtschaft mit schon bewährten um jeden Preis vermieden werden. Die Kirche, wo meist Singschule gehalten wurde — man nimmt Zusammenhänge mit der Schola cantorum an —, war für den Einzelvortrag ziemlich anspruchsvoll, gemütlicher ging's in der Zeche oder beim Singbad zu, auf der Gasse zu singen und zu hofieren, war den Meistersingern untersagt. Den Gesamteindruck faßt ein Urteil aus der Barockzeit (Harsdörffer 1644) dahin zusammen, daß „der Meistersinger Gesang dem Choral oder der Ebräer Musik nicht ungleich zu hören" sei.

LITERATUR.

H. Anglès, Ministrers in den Diensten der Könige von Katalonien. Kongreßber. Basel, Leipzig 1925. — P. Aubry, Estampes et danses Royales. Paris 1907. — J. Beck, Die Melodien der Troubadours. Straßburg 1908. — Les chansonniers des Trouvères et des Troubadours. Paris 1927. 2 Bd. — P. A. Becker, Der sechssilbige Tiradenschluß in altfr. Epen. ZrPhil. 18. — A. Bottée de Toulmon, Des Puys de Palinodes au m. a. Paris 1838. — K. Burdach, Reinmar der Alte und Walther v. d. Vogelweide. 2. Aufl. Halle 1928. (Anh. I. Über die mus. Bildung der dt. Dichter, insbes. der Minnesänger im 13. Jh.) — E. Faral, Les Jongleurs en France au m. a. Paris 1910. (Bibl. des hautes études 187.) — F. Gennrich, Der mus. Vortrag der altfr. Chansons de geste. Halle 1923. — Die altfr. Rotrouenge. Halle 1925. — W. Hertz, Spielmannsbuch. 2. Aufl. Stuttgart 1900. — E. Jammers, Untersuchungen über die Rhythmik und Melodik des Jenaer Lhs. ZfMw. 7. — A. Kühn, Rhythmik und Melodik M. Behaims. Bonn 1907. — R. Meienreis, Adam de la Hales Spiel Robin und Marion. München 1893. — K. Mey, Der Meistergesang. Leipzig 1901. — H. J. Moser, Die Entstehung des Durgedankens. SIMG. XV. — Zur Rhythmik der altdt. Volksweisen. ZfMw. 1. — Stantipes und Ductia. ZfMw. 2. — Mus. Probleme des dt. Minnesangs. Kongreßber. Basel, Leipzig 1925. — G. Münzer, Das Singebuch des Adam Puschmann. Leipzig 1907. — W. Nagel, Studien zur Gesch. der Meistersänger. Langensalza 1909. (Mus. Magazin 27.) — H. Rietsch, Die dt. Liedweise. Wien u. Leipzig 1904. — Gesänge von Frauenlob usw.

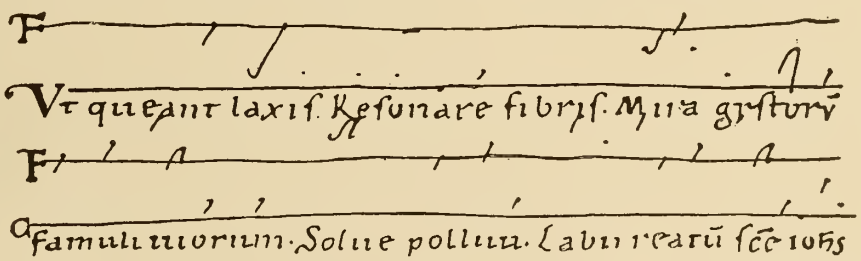
DTÖ. Jg. 20/2. — Leitsätze für das ältere dt. einstimm. Lied. ZfMw. 6. — P. Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Hs. Leipzig 1896. — F. Saran mit G. Holz und E. Bernoulli, Die Jenaer Liederhs. Leipzig 1901. (2 Bde). — W. Schmieder, Zur Melodiebildung in den Liedern Neidharts. StzMw. 17. — A. Schubiger, Zur mittelalterl. Instrumentalmusik. Eitners Publ. 5 (1876). — J. Sittard, Jongleurs und Menestrels. VfMw. 1. — R. Staiger, Benedict v. Watt. Leipzig 1914. (Beih. IMG. II/13.) — J. Tiersot, Sur le jeu de Robin et Marion. Paris 1897. — J. Wolf, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo. SIMG. 1. — Die Tänze des Mittelalters. AfMw. 1.

III.

Ehe die Ausführung der mehrstimmigen Musik des Mittelalters betrachtet wird, müssen zunächst noch einige praktische Anschauungsbehelfe der Musikübung jener Zeiten kurz erörtert werden, nämlich die Solmisation, das Mutieren und die sog. „falsche Musik".

Seit dem 11. Jahrhundert stand dem Sänger in der „Ars solfandi" das Lehrsystem zu Gebote, mit dem er sich in dem von ihm zu bewältigenden Tonstoff zurechtzufinden hatte und dessen Anwendung ein nicht minder fleißiges Einarbeiten erheischte, als die verschiedenen Schikanen der alten Notenschriften. Das Solmisieren blieb jahrhundertelang die Krücke der Gesangspraxis, erst im 18. Jahrhundert verlor es sich in die harmloseren gesangstechnischen Übungen des Solfeggierens. Die Anfänge reichen zurück in die Zeit, wo unter dem Eindruck der neuentdeckten Mehrstimmigkeit um die mathematisch genaue Erkenntnis und Wiedergabe der Musik mit Notenlinie, Hexachord und Tonbenennung gerungen wurde.
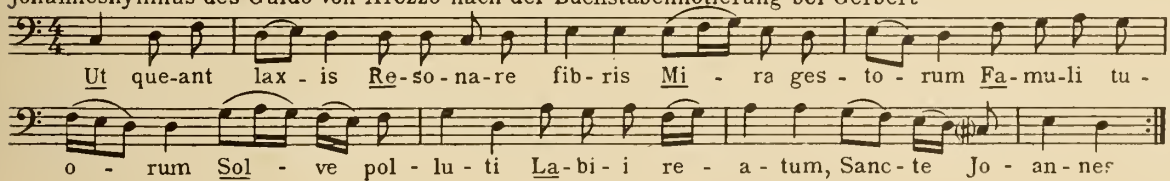
Guido von Arezzo ist es, der in seinem Brief an den Mönch Michael eine neue, höchstes Staunen erregende Lehrmethode vorlegt, mit der man unbekannte Gesänge getreu vom Blatt singen, also die mündliche Überlieferung ausschalten konnte. Guido erklärte: „Wir dürfen nicht immer für einen unbekannten Gesang die Stimme eines Menschen oder den Klang eines Instruments brauchen, so daß wir wie Blinde nie ohne Führer vorgehen können, sondern wir müssen uns Verschiedenheiten und Eigentümlichkeiten der einzelnen Töne und aller steigend oder fallend gerichteten Tonbewegungen fest ins Gedächtnis einprägen." Zu diesem Zweck wählte er zur Gedächtnisstütze einen längeren Melodiebogen, als bisher üblich war, nämlich das Durhexachord c bis a, von dessen Tönen er seinen Schülern die absoluten Tonhöhen durch einen Lehrhymnus an den hl. Johannes (Beispiel 62) eindrillte; jeder Vers darin beginnt mit einem der Hexachordtöne



36. Johanneshymnus in Neumen aus der Hs. 51 der Nat.-Bibl. Wien. 12. Jahrh. fol. 44b, Rote F-Linie und gelbe C-Linie. Abweichungen von der Melodie (Beisp. 62) bei laxis, tuorum, solve, reatum, Sancte.

Beispiel 62

Johanneshymnus des Guido von Arezzo nach der Buchstabennotierung bei Gerbert



in steigender Richtung und ist so mit einer bestimmten, feststehenden Lautierung verbunden: c mit ut, de mit re, e mit fa, f mit mi, g mit sol und a mit la. Diese Methode verwendet also sowohl die der deutschen Orgeltabulatur entstammenden Tonbuchstaben (Claves), als auch die Solmisationssilben (Voces) zur Tonbezeichnung, dabei hat es Lange wahrscheinlich gemacht, daß die Silben schon vor Guido und
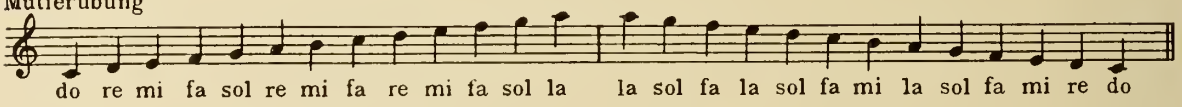
vor dem Johanneshymnus in Gebrauch waren, ja ein polnischer Choraltheoretiker des 15. Jahrhunderts (Szydlovita) bestätigt diese Tatsache ausdrücklich. Auch der Gebrauch anderer Tonsilben im Hexachord ist nachweisbar, innerhalb des Tetrachords kannten bereits die Griechen die Solmisationssilben *τα, τη, τω, τε*, wobei der Halbtonschritt (mi-fa) mit *τα-τη* angezeigt wurde. Westphal will eine Verspottung dieser griechischen Voces musicales schon in einem Chor der Vögel des Aristophanes wiedererkennen.

Das abendländische Solmisationssystem ist zuerst bei Johannes Cotto, Joh. de Garlandia und Engelbert von Admont vorgetragen; während Guido nur die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den Hexachorden über c, dem „natürlichen", und über g, dem „harten", gelten läßt, ist durch eine dritte Sechstonreihe über f, das „weiche" Hexachord, die Teilung der Stufe h (in ♮ und b, „coniuncta") erfaßt und jeder Ton nun mit dem Clavis und sämtlichen Voces benannt, nämlich:

Heutige Bezeichnung:	G,	A,	H,	c,	d,	e,	f,
Solmisations-bezeichnung:	ut,	A re,	♮ mi,	C fa ut,	D sol re,	E la mi,	F fa ut,
	g,	a,	b,	h,	c̄,	d̄,	ē,	f̄,
	G sol re ut,	a la mi re,	b fa,	♮ mi,	c sol fa ut,	d la sol re,	e la mi,	f fa ut,
	ḡ,	ā,	b̄,	h̄,	c̄,	d̄,	ē.	
	g sol re ut,	aa la mi re,	bb fa,	♮♮ mi,	cc sol fa,	dd la sol,	ee la.	
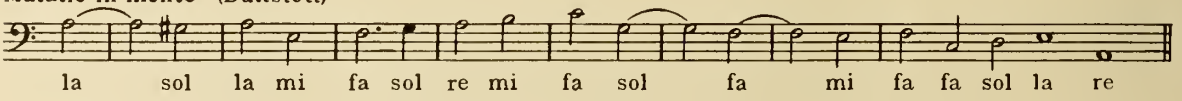
Den Übergang von einem dieser Hexachorde zum andern nannte man Mutation, diese mußte einen Ton vor dem Halbtonschritt (mi-fa oder fa-mi) des zweiten Hexachords erfolgen, also aufsteigend war eine Terz vor fa: re, absteigend: la (Beisp. 63) zu singen. Die Tonstufen

Beispiel 63
Mutierübung



mit drei Voces ließen sechs Mutationen zu, drei aufwärts, drei abwärts, die Tonstufen mit zwei Voces vier; b fa und ♮ mi blieben von der Mutation ausgeschlossen. Durch das Mutieren gerieten natürlich die theoretisch säuberlich getrennten drei Hexachorde (Cantus, Scalae) untereinander, zumal dann noch fingierte Hexachorde hinzutraten (Cantus fictus), zu denen gleichfalls mutiert werden mußte. Eine besondere Kunstfertigkeit erforderte ferner auch die „Mutatio in mente", sie war bei Sprüngen notwendig, wobei alle auszulassenden Töne mit berücksichtigt werden mußten (Beisp. 64). Für den praktischen Gebrauch dieser Regeln wurden die

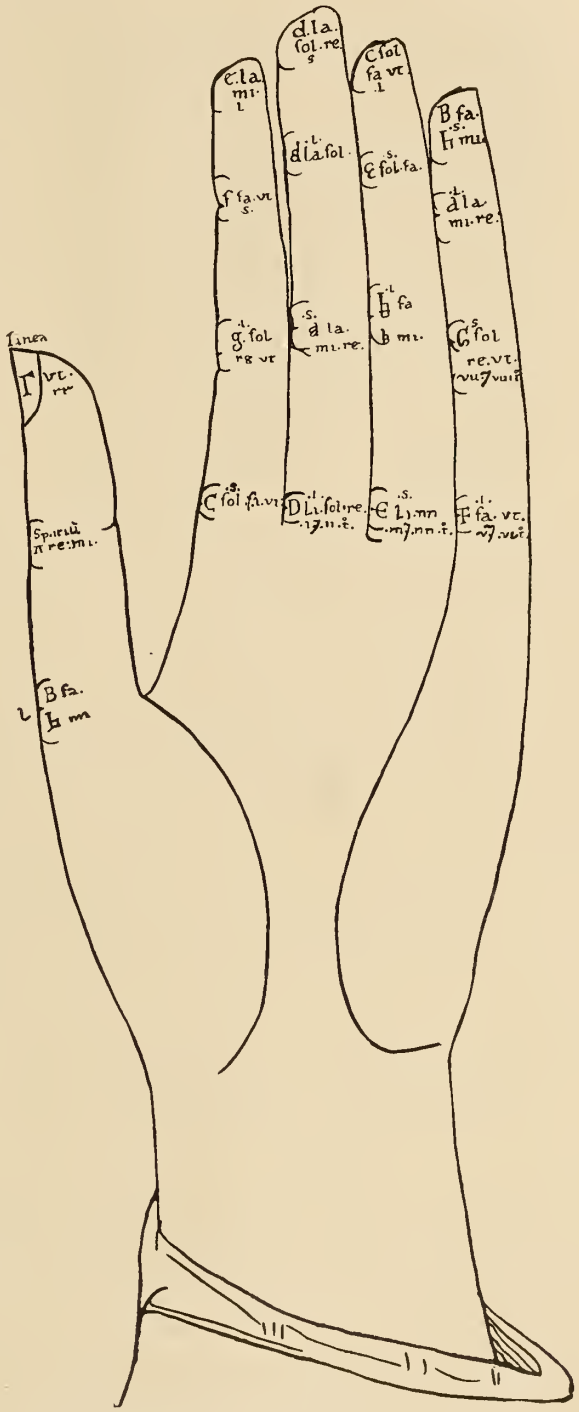
Beispiel 64
Mutatio in mente (Buttstett)



Fingerglieder der linken Hand nutzbar gemacht, denn die Rechte hatte andere Obliegenheiten, wie das Umblättern, das Pausenauszählen oder das Hinweisen auf die Niederschrift mit Finger und Stab (Elias Salomo). Die Guidonische Hand („Manus musica", „Manus harmonica", von Elias Salomo auch „Palma" genannt), umfaßte das ganze obengenannte Ton- und Hexachordsystem, und zwar gelagert auf den oberen Innenteil der Hand, so daß seine 20 Töne auf drei Stellen am Daumen und je vier Punkte an jedem Finger untergebracht waren.

Da b-fa und ♮-mi stets auf einem Ort zusammengelegt wurden — Buttstett vergleicht sie mit einem Ehepaar und nennt b die Gemahlin des ♮ —, so blieb nur der höchste Ton übrig (ee-la), der seit dem

ersten Viertel des 14. Jahrhunderts von den Theoretikern (zuerst im Speculum musicae des Johannes de Muris, bzw. Jacobus von Lüttich) berücksichtigt wird und „extra manum" über der Spitze des Mittelfingers schweben mußte. Die Tonspirale der Guidonischen Hand bewegte sich von der Spitze des Daumens diesen abwärts an den Fingerwurzeln hin bis zum kleinen Finger, diesen aufwärts bis zu seiner Spitze, die Spitzen der drei Nebenfinger entlang und den Zeigefinger abwärts bis zu seinem zweiten Glied, dann über die zweiten Glieder von Mittel- und Ringfinger weiter zum Ringfinger, diesen hinauf zu dessen erstem Glied und hinüber zum ersten Glied des Mittelfingers, worauf endlich außerhalb der Hand, in der Luft, das ee-la abschloß. Das war die allgemeinübliche Anordnung, neben der aber noch andere Gruppierungen versucht wurden. Einzelne Claves, die sog. „signatae", waren als Schlüssel der Notenzeilen in der Niederschrift besonders wichtig und es erforderte wiederum eine entsprechende Übung, den Schlüsselwechsel rasch in der Hand verfolgen und bestimmen zu können. Hierin mußten vor allem die Singknaben tüchtig beschlagen sein, wie überhaupt an die geistige Beweglichkeit des Sängers recht erkleckliche Anforderungen gestellt wurden; wurde doch das Wort „Solfa" allmählich gleichbedeutend mit Mühe und Prügel.



37. Guidonische Hand nach Hs. 51 der Wiener Nat.-Bibl. 12. Jahrh.

Sorgfältige Schulung verlangte ferner die Anwendung der außerhalb der Hand („extra manum") gelegenen Töne, die „Musica ficta" oder „Musica falsa", auch die Lehre von der „Coniuncta" genannt. Der Ausdruck „Coniuncta" ist die Übersetzung vom griechischen synemmenon; ausgehend von der Teilung zwischen b molle und ♮ quadrum rechtfertigte man bald auch andere chromatisch alterierte Töne, die in der Notenschrift nicht angezeigt wurden, sondern vom Ausübenden ganz selbstverständlich gebraucht werden mußten (Beisp. 65). Der Einfluß der mehrstimmigen Musik trug zur Entwicklung dieser Halbtonschiebungen besonders bei, Garlandia erwähnt die Musica falsa um 1300 zuerst, bei Franko von Köln wird sie wie etwas Bekanntes behandelt, so daß ihre Verwendung bis ins 12. Jahrhundert zurückreichen dürfte. Einmal betraf diese Praxis die Vermeidung des „teuflischen" Tritonus und führte zu den melodischen Spitzentönen es und as, sowie zum Leitton fis, dann wieder war die Erzielung von Leittonspannungen auch unter anderen Verhältnissen bezweckt (das „Semitonium subintellectum"), Coussemakers Anonymus II. nennt dieses Verfahren eine Verschönerung des Gesangs, das besonders bei den Cantilenae coronatae von Vorteil sei, endlich

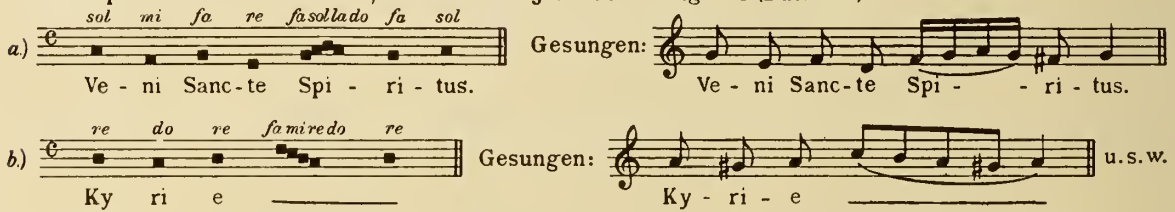


38. Unterricht in der Solmisation aus Baltasar Prasbergs Schrift: Clarissima plane atque choralis musica interpretatio. Basel 1501 (1507).

kam so die Regelung von Zusammenklängen in Betracht. Um des Tritonus willen wurde frühzeitig die Ausnahmsbestimmung in die Solmisierung eingeführt, daß beim Anstieg eine Note über „la" (und bei sofortiger Rückkehr zum „la") „fa" zu solfieren, aber der Halbton zu singen sei, es wurde also ohne Mutation ein „fa fictum" benutzt und auf diese Weise gelangte man zu den „Coniunctae inferiores", unter die im 14. Jahrhundert schließlich noch das „des" aufgenommen wurde; die „Coniunctae superiores", die Erhöhungen gingen von „fis" und „cis" aus und erfaßten dann theoretisch noch das „gis", während Prosdocimus um 1400 als Seltenheiten sogar „dis" und „ais" berührt. Schon Garlandia (um 1200) kennt die Gegenregel zu der des „fa fictum", nämlich unterhalb „ut" bei Rückwendung den Halbtonschritt zu singen, also unter g: fis, unter d: cis. Durch das stimmlich notwendige Transponieren gewann man gleichfalls fingierte Töne, die indes praktisch als leitereigene Verhältnisse keine

Beispiel 65

Choralpraxis mit musica ficta, die bis ins 18. Jahrh. lebendig war (Buttstett)

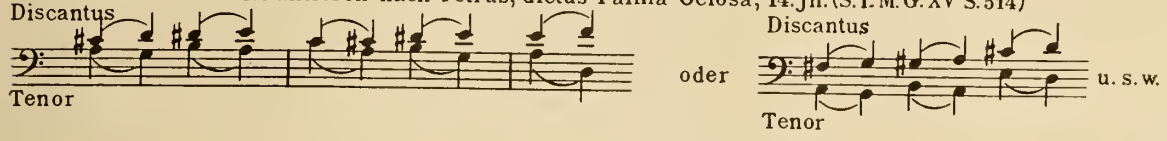


Veränderung im Tonsystem bedeuteten, die Transposition beschränkte sich theoretisch nur auf den Quint- und Quartabstand. Die Transposition des Hexachords auf immer mehr Stufen zur Erweiterung der Musica ficta aber (D = ut naturale, wie in Beisp. 68, E = ut naturale, B = ut naturale usw.), die schließlich bei Hothby († 1487) bis zu solchen auf Fis und Des abschweifte, führte immer weiter und war ganz danach angetan, die Lehre der Solmisation überhaupt zu verwirren und zu zerstören.

Für die Instrumentalmusik und besonders für die Orgelmusik ergab sich im Gebrauch der Musica falsa ein wichtiges Betätigungsfeld, das bezeugt der jüngere Garlandia ebenso wie Grocheo, Philipp de Vitry, Prosdocimus u. a.; Schering sieht sogar die ganze Lehre von der Musica ficta nur für die Instrumentalmusik berechnet an, ihre gesangliche Geltung bestreitet er. Vom chromatischen Halbtonschritt in unmittelbarer Folge selbst, den Marchettus von Padua als die sog. „Permutatio" kennt und zur Färbung der Musik (Color) empfiehlt, hat die Praxis gleichfalls bescheidenen Gebrauch gemacht, Prosdocimus spricht vom „Chroma" und Ramis de Pareia muß solche Figuren geradezu verbieten, insbesondere wieder beim Instrumentalspiel. Wieweit eine Musica ficta dieser Art, die in Beispielen des Bruders Petrus, genannt Palma Ociosa, (14. Jahrh.) zur Musica falsa beim Diskantieren (SIMG. XV) greifbar ist (Beisp. 66), gehandhabt wurde, entzieht sich unserer Kenntnis, unser Wissen reicht aber auch sonst in der Instrumentalpraxis nicht eben weit. Für die Ausübung der mehrstim-

Beispiel 66

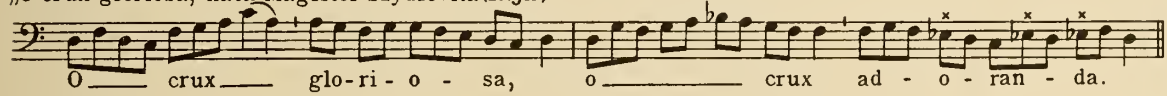
Musica falsa beim Diskantieren nach Petrus, dictus Palma Ociosa, 14. Jh. (S. I. M. G. XV S. 514)



migen Kunst hatte die Freiheit der Coniuncta grundlegende Bedeutung, wie wir noch hören werden, immerhin handelt es sich zunächst um eine lineare Erscheinung, die von Gewohnheiten der Wiedergabe von einstimmiger Musik ihren Ausgang nimmt. Das Notenbild verschleiert dabei immer die Selbstverständlichkeiten der Praxis, denn der Zusatz von Versetzungszeichen geschah nur selten in der Niederschrift und die Veränderungen am Halbton bildeten weithinaus das stolze Vorrecht der Sänger und Spieler. Allerdings verlangen einzelne Theoretiker gelegentlich eine schärfere Handhabung der entsprechenden Vorzeichen, die sowohl für den Choral, als auch für die Mehrstimmigkeit unentbehrlich seien, gewöhnlich geben sie aber nur allgemeine Weisungen, wie die, daß man die Musica ficta nur dann anwenden dürfe, wenn es unbedingt notwendig sei, oder daß ihr Sinn sei, Zusammenklänge wohlklingender zu machen. Es genüge hier, an der Hand von einigen der Beispiele, die der polnische Magister Szydlovita im 15. Jahrhundert vorlegt, zu zeigen, wie stark der Choral durch die Konjunktenlehre verkleidet, bzw. umgefärbt werden konnte. Die Beispiele sind zum großen Teil auch in Coussemakers XI. Anonymus angeführt und gehen auf die Musica des Joannes Olandrinus als gemeinsame Quelle weiter zurück. Für den Ton „es" ist z. B. auf die Antifon „O crux gloriosa" verwiesen, die einen Ton höher intoniert das „es" vermeiden läßt, dafür dann aber ein „fis" enthält (Beisp. 67), der Allelujajubilus vom Himmelfahrtsfest Marias ist mit „fis" und „cis" notiert, eine Quart tiefer kann er der Versetzungszeichen entbehren (Beisp. 68), ein ganz

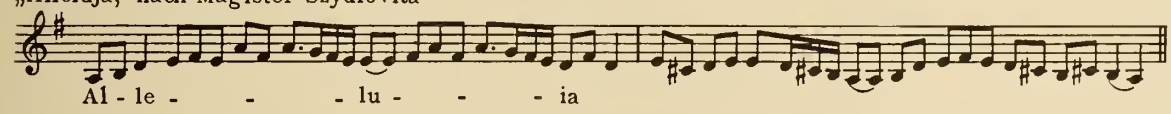
Beispiel 67

„O crux gloriosa" nach Magister Szydlovita (15. Jh.)



Beispiel 68

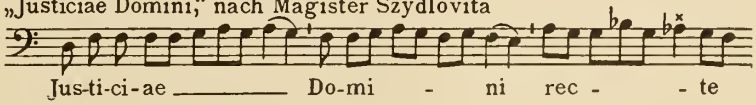
„Alleluja" nach Magister Szydlovita



willkürliches „as" bringt endlich das Offertorium „Justiciae Domini" (Beisp. 69).

Beispiel 69

„Justiciae Domini" nach Magister Szydlovita



LITERATUR.

A. Aber, Das Studienheft des G. Donat. SIMG. 15. — A. W. Ambros, Gesch. d. Musik II. 3. Aufl. Leipzig 1892. S. 160ff. — R. Ficker, Beiträge zur Chromatik des 14.—16. Jh. StzMw. 2. — W. Gieburowski, Die Musica Magistri Szydlovite. Posen 1915. — R. Hirschfeld, Instrumentalmusik und Musica ficta. MfMw. 17. — Th. Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im it. Madrigal. Leipzig 1902. (Beih. IMG. 4.) — G. Lange, Zur Gesch. der Solmisation. SIMG. 1. — H. Riemann, Gesch. der Musiktheorie. 2. Aufl. Leipzig 1921. — Verlorengegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15.—16. Jh. Die Musica ficta. Langensalza 1907. (Mus. Magazin 17.) — C. E. Ruelle, La solmisation chez les anciens Grecs. SIMG. 9.
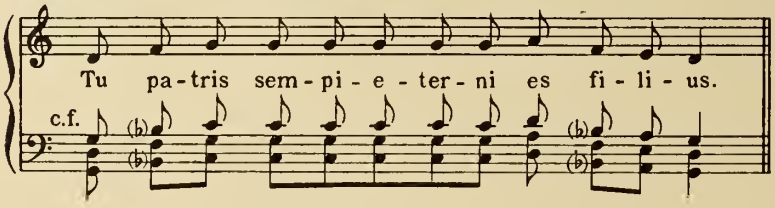
IV.

Die Schicksalswende der abendländischen Musikübung beginnt mit der begrifflichen Erfassung und der bewußten künstlerischen Verwertung der Mehrstimmigkeit im 10. Jahrhundert. Es mußte in dieser Darstellung schon früher darauf verwiesen werden, daß in der Instrumentalpraxis und bei der primitiven Ausübung gemeinsamen Singens die Verwendung von zufälligen Zusammenklängen und das Mitsingen in einer Parallellinie, insbesondere in einer Quart- oder Quintlinie, als Grundtatsachen der musikalischen Wiedergabe zu jeder Zeit feststehen; erst die geistige Bewältigung dieser Erscheinungen konnte sie aber im Sinne jenes vollständigen Richtungswechsels für Musikhören und Musikmachen erschließen, der mit der vollbewußten Anwendung von Improvisationen in Parallelbewegung und mit der Stillegung von Begleitstimmen einsetzt und so beide Praktiken planmäßig mischt (Beisp. 70). Durch den

Beispiel 70
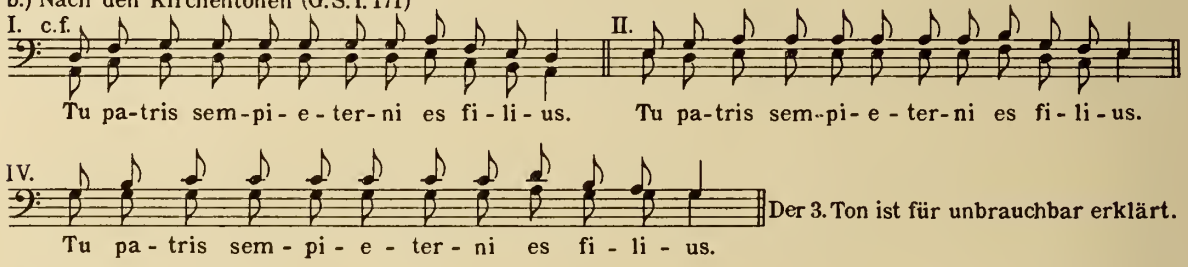
Organumpraxis nach der Musica enchiriadis (Gerbert, Scriptores I)

a.) Quintenorganum (G. S. I. 166)
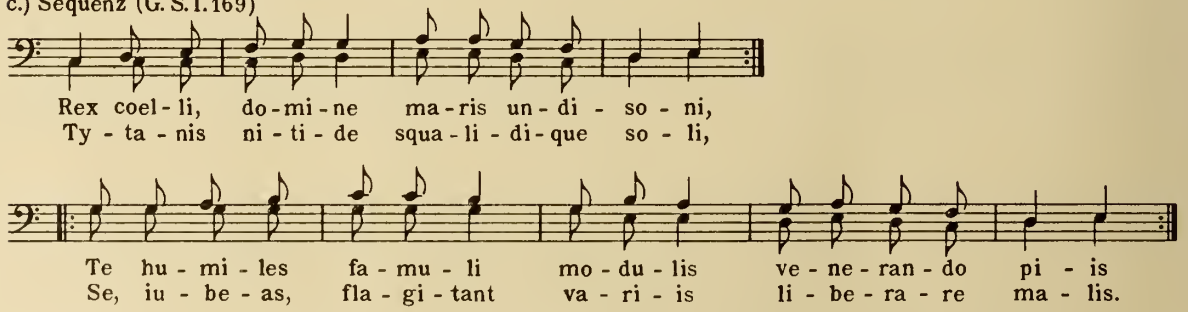


Neuerdings macht Farmer auf arabische Einflüsse bei der Organumpraxis aufmerksam.

b.) Nach den Kirchentönen (G. S. I. 171)



Der 3. Ton ist für unbrauchbar erklärt.

c.) Sequenz (G. S. I. 169)



Die ganze Sequenz, die strophisch gesungen wurde, in Winterfelds „doppeltem Kursus" (Z.f.dt.Alt. 45), ist von Handschin nach einer Bamberger Handschrift der Musica enchiriadis in der Z.f.Mw. 12, S. 19, mitgeteilt.

dadurch unerläßlich gewordenen Vergleich von Klanglinien, durch die zuvor ganz ungewohnte Rücksicht auf einen selbständigen Partner beim Musizieren ergab sich die wunderbar neue Lage der Musikauffassung und der musikalischen Ausführung, die mit der Musica enchiriadis im Norden Europas plötzlich aufblitzt, um bald darauf durch den Franken Guido nach Italien zu gelangen und die praktisch notwendige Ergänzung, insbesondere in der nun unumgänglichen, ein-



Ballfest. Orchester auf dem Balkon, 1 Schwegel und 2 Zinken.
Miniatur aus der Englischen Chronik des Jean de Waurin. 15. Jahrh. Wien, Nat.-Bibl. Hs. 2534 fol. 17.

deutigen Festlegung der Notenschrift zu erfahren. Die klare Einigung über die rhythmischen Vortragsverhältnisse beim geregelten gleichzeitigen Mitwirken von zwei und mehr zusammengehörigen Stimmen war nunmehr ein Gebot der gegenseitigen Verständigung, diese war vor eine bedrückend reiche Fülle neuer schwieriger Aufgaben gestellt, ohne daß dabei die Gewohnheiten der einstimmigen Praxis ohne weiteres abgestreift werden konnten. Diese Entwicklung erscheint noch durch die starr konstruktive, abstraktionsselige Denkweise der Zeit belastet, die in ihrer schweren Zugänglichkeit auch der heutigen rückschauenden Betrachtung wieder besondere Hindernisse auftürmt.

Daß die Wiedergabe an der früher gepflegten einstimmigen Technik lange haftenblieb, zeigt zunächst die Organumimprovisation selbst, die sich um gewohnte Linien rankte und diese mit all den herkömmlichen Eigenheiten in Tongebung und Verzierung übernahm, zumal es sich um solistische Tropenformen handelte, während die Erstarrung zu einem melodisch entseelten Cantus firmus erst allmählich, wohl unter dem Einfluß instrumentaler Praxis erfolgte. Sowie die Grundstimme aber festgelegt wurde, blühte die Gegenstimme zu üppigster melodischer Ornamentik aus, entsprechend der früher gestreiften mittelalterlichen Solistenkunst, die heute so überaus zackig und rissig erscheint, daß man sie rein instrumental deuten zu müssen glaubte. Dieser seltsam verschnörkelte Einzelgesang reicht über das Organum purum und die Motette in die Ars nova hinüber, in Ballade und Madrigal, erst im 15. Jahrhundert macht er einer ausgeglicheneren, chormäßigen Linienführung Platz. Die mehrstimmige Literatur des 11.—14. Jahrhunderts ist im vollen Umfang der reichlich erhaltenen Quellen erst seit kurzem wieder aufgedeckt worden, hauptsächlich durch die umfassende Forscherarbeit Friedrich Ludwigs, schon auf Grund des durch Joh. Wolf erschlossenen italienischen Materials zur Ars nova hat H. Riemann in seinem Handbuch der Musikgeschichte gegenüber der früher (von Coussemaker, Ambros, Aubry u. a.) vertretenen rein vokalen Auslegung der mittelalterlichenMusik die weitgehende Mitwirkung von Instrumenten bei der Wiedergabe verfochten und die solistische, monodische Natur einzelner Literaturzweige klarzulegen gewußt. Noch weiter auf diesem Wege ist dann A. Schering gegangen, der fast die ganze mittelalterliche Musik dem Orgelspiel überantworten will. Auf der anderen Seite treten insbesondere Peter Wagner, Fr. Ludwig und Joh. Wolf unter Berufung auf das laufende Band der Vokalpraxis für diese und gegen eine einseitige Überschätzung der instrumentalen Beteiligung ein, ohne deren hohe Bedeutung aber zu leugnen, viel-



39. Musikszene, Gesangs- und Instrumentaltrio, Laute, Psalterium, Manichord, die Engel singen aus Stimmbüchern. Min. a. d. Antiphonar des Königs Corvinus. Hs. 1769, Nat.-Bibl. Wien, 14. Jahrh. fol. 36 a.



40. Gesang und Instrumentalbegleitung (Rubebe, Laute, Tambourin) Ital. Min. 2. Hälfte des 15. Jahrh. München. Graph. Sammlung.

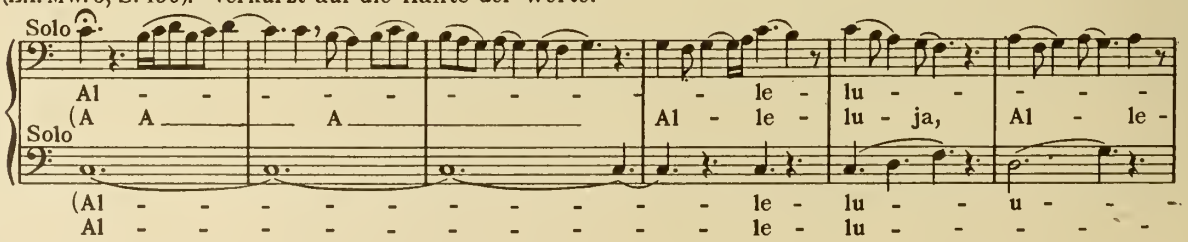
mehr unter Erweiterung und Abgrenzung der monodischen Beurteilung. Die Aufführungspraxis der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit erscheint demnach als eine Mischung verschiedener Besetzungsmöglichkeiten, ähnlich wie die des 16. Jahrhunderts, bei starker Betonung des monodischen Grundgedankens und mit gewissen zeitlichen Abstufungen.
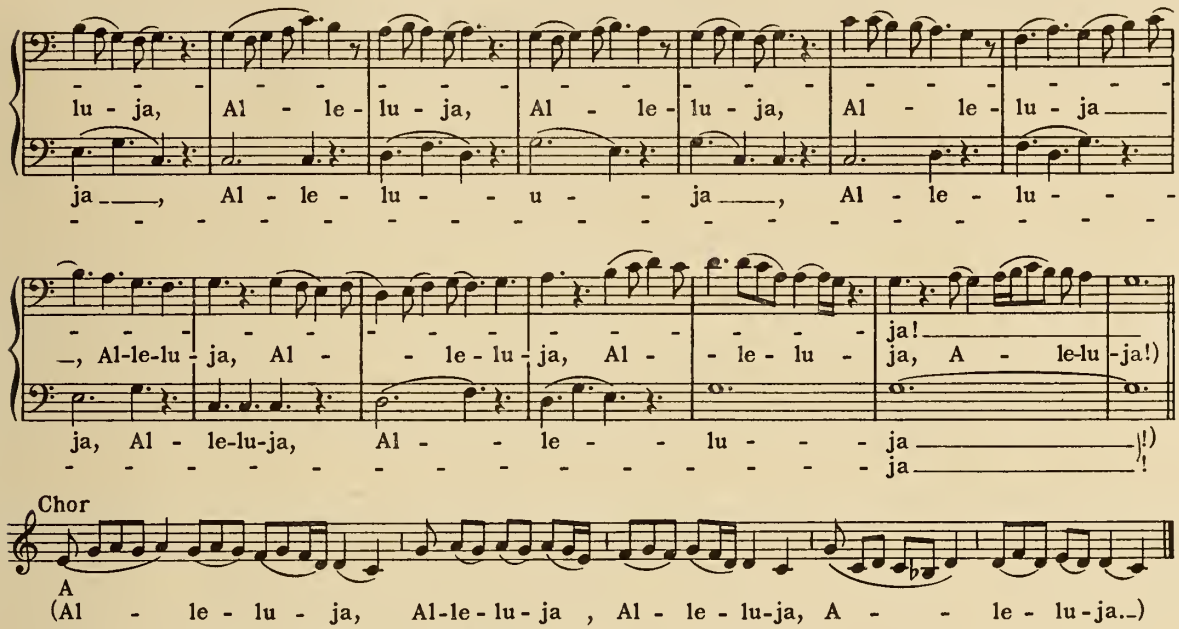
In diesem Sinne wurden die Belebungsversuche mit der Musik des Mittelalters im letzten Jahrzehnt gehandhabt, die sämtlich unter der geistigen Führung Ludwigs standen und hauptsächlich in Karlsruhe (24.—26. September 1922) sowie in Hamburg (1.—8. April 1924), dann auch in Erlangen (1. Oktober 1925) und in Wien (30. März 1927) stattfanden. Zeitlich früher liegen ähnliche französische Versuche, sie waren zum Teil wie die Clements von 1849 wissenschaftlich nicht gestützt und betrafen nur die Harmonisierung einstimmiger Melodien unter Orgelbegleitung; beim Pariser Kongreß der IMG. 1914 kamen hingegen durch das Verdienst A. Gastoués in der Sainte-Chapelle neunzehn mittelalterliche französische Werke zur Aufführung, die neben gregorianischem Choral Trouvèreweisen und mehrstimmige Bruchstücke umfaßten; Perotins dreistimmiges „Alleluja Posui" wurde rein instrumental ausgeführt. Ein ähnliches Pariser Konzert ließ Gastoué im März 1918 folgen.

Die beiden Veranstaltungen von W. Gurlitt in Karlsruhe und in Hamburg verteilten sich auf je drei Abende, deren Gliederung der Sphärentheorie Grocheos folgte, nämlich Musica ecclesiastica (Gregorianischer Choral), Musica composita (geistliche Mehrstimmigkeit) und Musica vulgaris (Troubadours, Minnesang, Spielmannsmusik und Ars nova). Für das 12. und 13. Jahrhundert verblieb der menschlichen Stimme die herrschende Stellung, nur einige Motettentenöre waren der Gambe anvertraut, das Hauptstück dieser Gruppe, das zweistimmige Osterorganum Leonins über das „Alleluja Pascha" in der Bearbeitung Perotins mit dreistimmigen Motetteneinschüben, verzichtete ganz auf instrumentale Beihilfe; der nach den liturgischen Vorschriften solistisch vorzutragende Tenor wurde aus technischen Gründen mit mehreren Stimmen besetzt, das Duplum hatte ein Solist zu singen, das Triplum in Karlsruhe unison eine Männer- und eine Frauenstimme, während in Hamburg bei den Motetten ein kleiner Knabenchor herangezogen wurde, die drei Abschlüsse im gregorianischen Choral erklangen aber im oratorischen Rhythmus vom vollen einstimmigen Chor (Beisp. 71). (In der Textlegung erscheint das von Ludwig vertretene lange Vokalisieren auf dem Selbstlaut „u" bedenklich, so daß in Klammern eine kürzere Teilung durch die sonst unzulässige Wortwiederholung versucht ist.) Für das 14. Jahrhundert ändert sich die Grundlage des Vortrags infolge der Mischung von Instrumenten mit dem Gesang, die Ansätze zu diesem Wechsel vom „umgangsmäßigen" Musizieren zu Wirkungen, die für eine

Beispiel 71

LeoninusOrganum Alleluja Pascha nostrum immolatus est Cristus. Schluß. Übertragung von Fr. Ludwig (Z.f. Mw. 5, S. 456). Verkürzt auf die Hälfte der Werte.
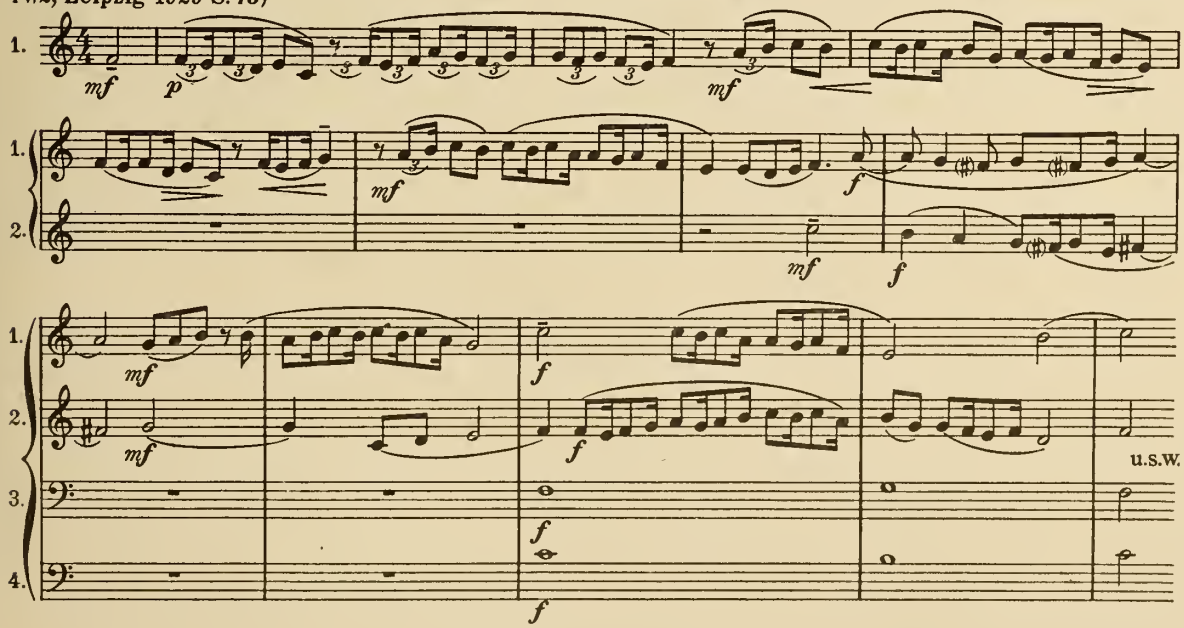




Der Chor ist die Fortsetzung des Tenors (Cantus firmus)

Zuhörerschaft bestimmt sind, reichen nach Ludwig und Besseler in die französische Motette des 13. Jahrhunderts zurück, in Hamburg wurde diese Entwicklung an einer vierstimmigen Doppelmotette Machauts („Christe, qui es lux" — „Veni creator") angedeutet, die von zwei Singstimmen und vier Instrumenten (Flöte, Bratschen und Gambe) ausgeführt wurde und mit einem rein instrumentalen Motettenvorspiel („Introitus") beginnt (Beisp. 72). Zur einfacher begleiteten Monodie des Mittelalters, die nach Ludwig von der zweistimmigen französischen Motette des 13. Jahrhunderts mit gesungener Melodiestimme und instru-

Beispiel 72
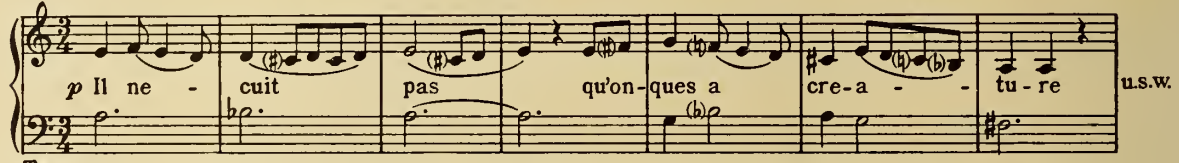
Guillaume de Machaut. „Introitus" der Motette 21 der Gesamtausgabe Friedrich Ludwigs (Pä.M.der DMG IV/2, Leipzig 1929 S. 73)



mental begleitendem Tenor ausgeht, fehlten in den ohnedies sehr reich bemessenen Programmen dieser Konzerte Proben, auch im Rahmen der weltlichen Kunstmusik, die in der französischen Ballade Machauts gleichfalls zuerst zweistimmig eingekleidet erscheint, nämlich als Gesangssolo mit instrumentaler Begleitstimme (Beisp. 73), dann aber zur Dreistimmigkeit übergeht und dabei einen weiteren instrumentalen Zusatz im Kontratenor erfährt (Beisp. 74). Zwei Meßsätze des Gratiosus von Padua zeigten (in Hamburg)
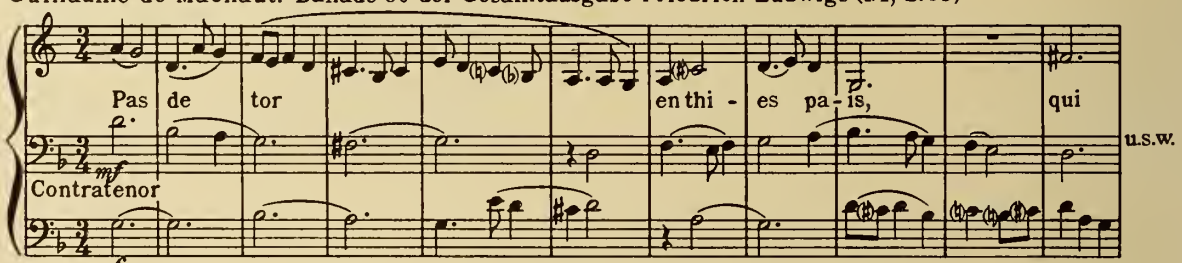
Beispiel 73

Guillaume de Machaut. Ballade 14 der Gesamtausgabe Friedrich Ludwigs (P.ä.M.der DMG. I/1, Leipzig 1926. S. 12)



Beispiel 74

Guillaume de Machaut. Ballade 30 der Gesamtausgabe Friedrich Ludwigs (I/1, S. 33)

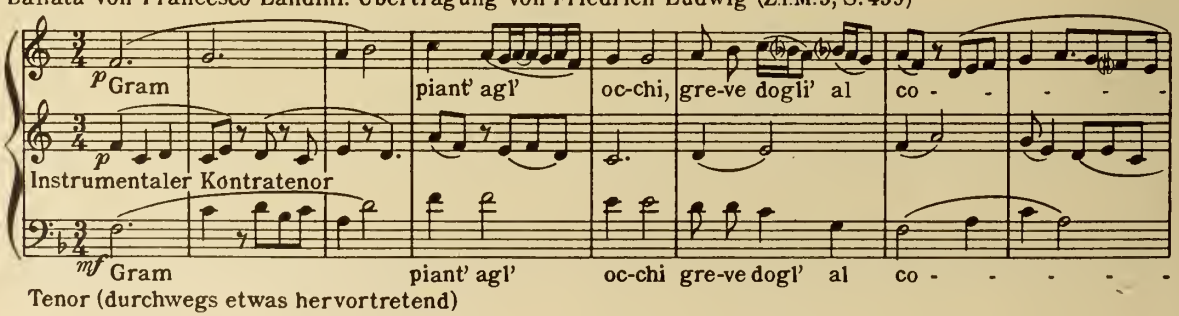


den Einfluß Machauts auf das italienische Trecento, das der dreistimmigen Balladenmesse zugehörige „Et in terra" stützte das Tenorsolo der freikomponierten Oberstimme durch Bratsche und Gambe (Tenor und Kontratenor), das ebenso aufgeführte „Sanctus" (Wolf, Nr. 62) deutet aber (nach Ludwigs Diagnose) durch die lebhaft duettierenden Oberstimmen auf die italienische Madrigalpraxis mit zwei Singstimmen und einem Begleitinstrument bzw. mit drei Sängern allein hin. In die italienische Kunstübung führt auch Francesco Landinis dreistimmige Ballata „Gram pianto" ein, die (in Karlsruhe) solistisch mit Begleitung von zwei Bratschen und einer Gambe besetzt war, da hier nach Ludwig nur der Kontratenor instrumental gemeint sein soll (Beisp. 75); die Streicher spielten aber Tenor und Cantus mit. Auch in den Chansons von Dufay und Binchois gingen Flöten mit den Solostimmen, in Hamburg wurde dann insbesondere an geistlichen Stücken des 15. Jahrhunderts der ungemischte Vokalklang erprobt.

Ein kurzer Seitenblick möge hier auf die Aufführungspraxis des Rittergesanges und der Spielmannsmusik in diesen umfassenden Programmen Gurlitts geworfen werden: Die höfische Kunst, sowohl die französische wie die deutsche, wurde unbegleitet vorgetragen, aber mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen in verschiedenster Form auf der Bratsche verbrämt. Auch drei französische Instrumentaltänze blieben einer Solobratsche überlassen, in Hamburg wirkten dabei Tänzer mit, in der Rotta zum Lamento di Tristano (s. Bei-
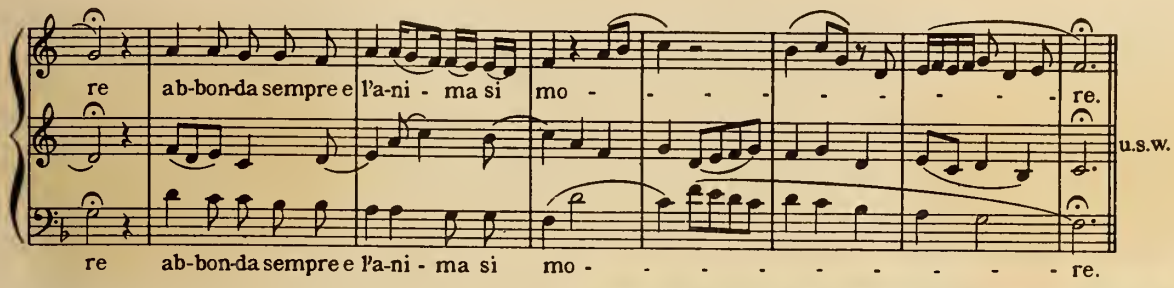
Beispiel 75

Ballata von Francesco Landini. Übertragung von Friedrich Ludwig (Z.f.M. 5, S. 459)





Kantorei. 10 Sänger und Kapellmeister.
Miniatur aus dem Antiphonar des Königs Corvinus. Wien, Nat.-Bibl. Hs. 1769, fol. 41. 14. Jahrh.



spiel 52) gesellten sich zur Bratsche Flöte und Trommel. Zwei Bratschen und eine Gambe brachten endlich die geistliche Symphonie aus dem Bamberger Motettenkodex zu Gehör, die am Schluß dieser Handschrift in einer Reihe von fünf ähnlichen dreistimmigen Instrumentalsätzen über den gleichen Ostertenor überliefert ist, nämlich das „In seculum viellatoris"; die anderen vier Bearbeitungen sind benannt „In seculum longum", „breve", „d'Amiens longum" und einfach „In seculum". In ihnen allen ist Hoquetusmanier, das Abreißen einzelner Stimmen durch Pausen, als unvermeidlicher Spieleffekt anzutreffen (Beisp. 76).
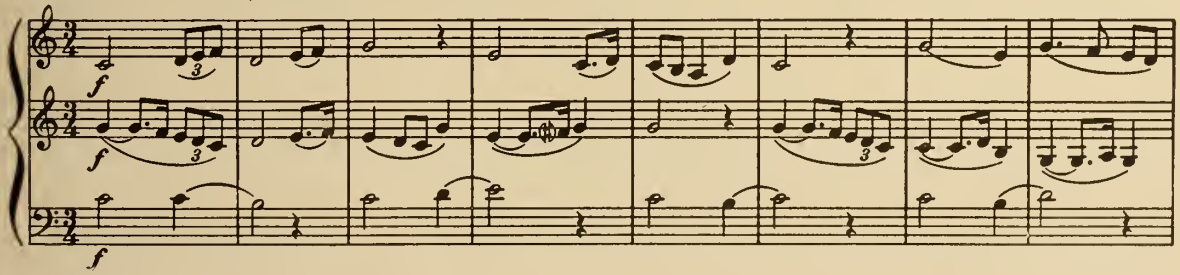
Viel engere Grenzen als Gurlitts breit angelegte Programme waren den Aufführungen gesteckt, die G. Becking in Erlangen und R. Ficker in Wien unternahmen. Ficker bemühte sich dabei, die Wiedergabe dem streng sachlichen, daher ärmlichen Bereich der früheren Versuche zu entrücken und Klangmischungen beizugeben, die einer modernen, konzertmäßigen Instrumentierung entsprechen sollten und selbst vor dem Gebrauch junger Tonwerkzeuge nicht zurückschreckten. In Perotins Tripelorganum „Alleluja Posui" (veröffentlicht von Coussemaker in L'art harmonique aux XII. e XIII. s., vgl. oben S. 94) hielten Posaunen und Trompeten den Tenor und mit den Stimmen der Sängerknaben vereinigten sich Oboen und Fagotte, so daß das Klangbild unbedenklich durch Oktavverdoppelungen der Einzelstimmen verfärbt wurde. Anderen Stücken verlieh ein Ventilhorn, ein Englischhorn oder selbst die Celesta

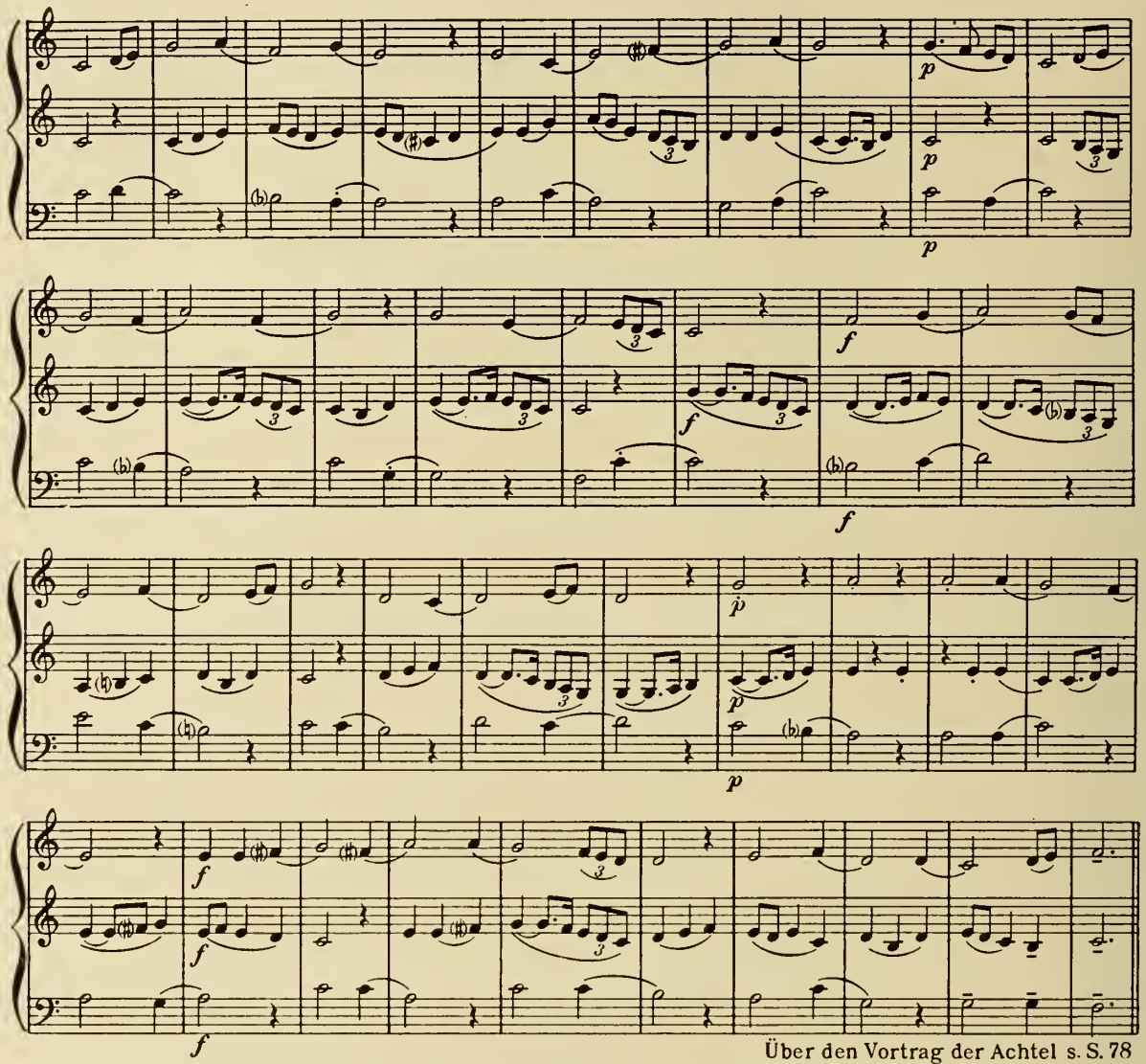


41. Gesangstrio. Singender Engel mit Notenblatt, Manicord, Glockenspiel: Eremiten. Freske von Leon. da Besozzo, Neapel. S. Giovanni a Carbonaro, um 1433. (Aus Toesca, a. a. O., Fig. 380.)

Beispiel 76

„In seculum viellatoris" aus dem Bamberger Kodex Ed. IV. 6. (13. Jh.). Vgl. P. Aubry, Cent Motets du XIIIe s Paris 1908. I. Bl. 63^b, II. S. 226.





Über den Vortrag der Achtel s. S. 78
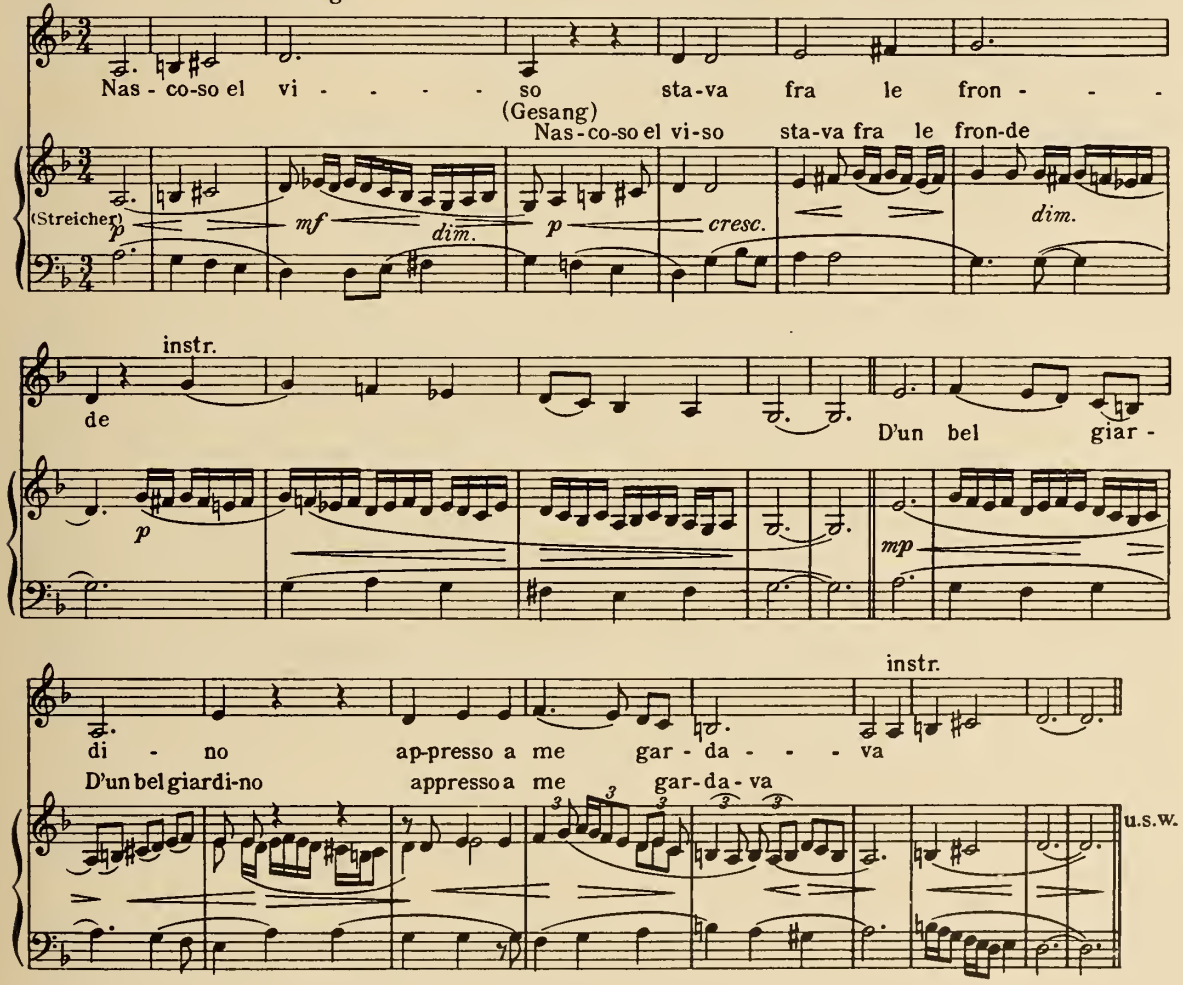
ein besonderes, aber allzu weit hergeholtes Parfum. In seiner praktischen Ausgabe von Perotins Quadrupelorganum „Sederunt Principes" (Universal-Edition 1930) sucht Ficker die Ausführung mit ausgiebigen Klangvervielfältigungen in Singstimmen und Orchester sogar geschichtlich zu rechtfertigen, indem er sich auf das Oktavieren in den Beispielen der Musica enchiriadis beruft, doch erscheint bei einer so weit gehenden Anwendung von Kunstmitteln unserer heutigen Gewöhnung das ganze Werk in fremdes Erdreich verpflanzt.

Dieser phantastisch übertreibenden Klangauffassung steht Scherings steter Hinweis auf die tatsächliche Bescheidenheit der mittelalterlichen Klangverhältnisse schroff gegenüber. Diese Erkenntnis hat ihn bewogen, einen wichtigen Ausschnitt der praktischen Musikübung näher zu untersuchen, nämlich das Orgelspiel. Mit großem Fleiß und in lebendiger Darstellung sind viele Nachrichten über die mittelalterliche Musikpraxis zusammengetragen und im Sinne einfacher Aufführungsverhältnisse gedeutet, wie sie gewiß zumeist geherrscht haben werden. Der Hauptunterschied der Auffassung Scherings gegenüber der zuvor geschilderten Ludwigs liegt in der Einstellung zum Cantus firmus. Dieser erscheint hier nicht als vokale oder instrumentale

Stütze einer hauptsächlich gesangsmäßig abgewickelten Wiedergabe der überlieferten Literatur des 14. und 15. Jahrhunderts (die frühere war Schering unzugänglich), sondern als die Hauptsache des Sologesangsvortrags, und zwar in einfachster („dekolorierter") Gestalt, während die reich verzierte Begleitung dazu in erster Linie der Orgelkunst, aber auch anderer instrumentaler Besetzung zugewiesen ist. Die Kompositionen der Ars nova sind dann geradezu als rein instrumentale Gebilde, vornehmlich als Orgelstücke, angesprochen und ihr Melodiekern wird in seinem unter Umständen ehemals gesungenen Zug sorgfältig ausgeschält (Beisp. 77). Balladen

Beispiel 77

Johannes de Florentia. Madrigal (Wolf Nr. 39), Einrichtung von Hugo Riemann, darüber unverzierter Melodiekern nach Arnold Schering



und Madrigale werden also als kolorierte Orgelstücke über schlichte Volkslieder gedeutet, trat ein Sänger hinzu, so habe dieser den Vortrag des unkolorierten Melodiekerns mit Text zu übernehmen gehabt, ebenso seien im kirchlichen Gebrauch reine Orgelsätze zur Anwendung gekommen, und zwar unter gleichzeitigem Vortrag der unkolorierten Melodie durch einen einstimmigen Sängerchor. Im 15. Jahrhundert habe diese Praxis, den unverzierten Canto ostinato vom Sängerchor der Kirche einstimmig vortragen zu lassen, fortgewirkt, während der Organist



42. Fünf Chorbuchsänger mit drei Posaunisten. Min. a. d. Wenzelsbibel. Hs. 2761, fol. 109b, Wien, Nat.-Bibl., 15. Jahrh. Buch Esdras II., Kap. 12, Kirchweihe in Jerusalem. Unterer Teil der Min.

oder ein Orchester die verzierte Begleitung dazu in der uns überkommenen Form ausführte. Auf diesem Weg gelangte Schering zu der am meisten angefochtenen Behauptung von der Aufführungspraxis der niederländischen Messe als Orgelmesse.

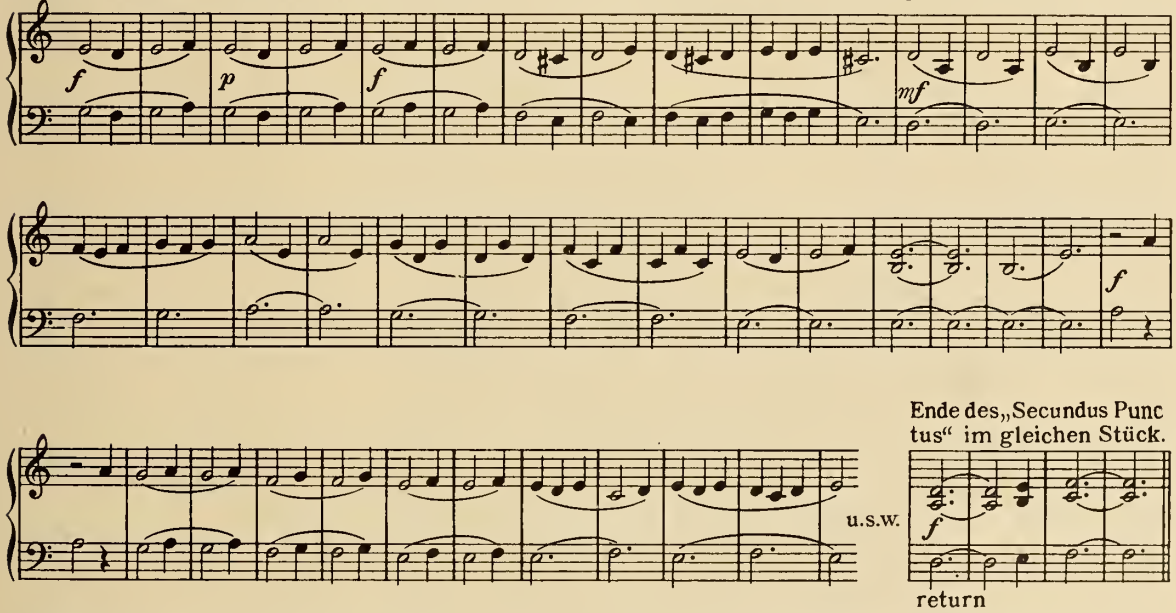
Bei seiner Gedankenführung war der Standpunkt maßgebend, von der Praxis einer späteren Zeit auf die der vorangehenden zurückzuschließen. Zugleich sollten offenkundige Lücken unserer Kenntnisse ergänzt werden, so die Frage nach der Betätigung der Orgel in der Zeit vor dem 16. Jahrhundert; Kinkeldey hatte sie schon aufgeworfen. Der Hinweis auf die Kolorierung von Kernmelodien dringt jedenfalls scharf in der Erkenntnis der alten Praxis vor, er hätte nur nicht rein instrumental gefaßt werden brauchen, obgleich instrumentale Spielfiguren unseren Gewohnheiten leichter verständlich sind als die unzweifelhaft vorhanden gewesene Gesangszierkunst. Gegenüber der älteren rein vokalen Auslegung der mittelalterlichen Notenschriftdenkmäler erscheint nun der Ausschlag zu weit in der anderen Richtung festgehalten, indem die Textunterlage der Handschriften nur als Orientierungswörter für das Auge des Orgelspielers in Geltung gelassen wird. Vor 1600 entstandene Musik könne geradezu nur dann mit Sicherheit als vokale angesprochen werden, wenn sie den Text in natürlicher und sinngemäßer Weise untergelegt enthalte. Diesem Satz wurde gegenübergestellt, daß bei der solistischen Gesangspraxis die Textverteilung Sache des Sängers war, bei mehrfacher Besetzung aber vor der Aufführung das Einvernehmen gepflogen werden mußte. Textwiederholungen waren allerdings bis ins 16. Jahrhundert liturgisch unmöglich.

Der Gedanke einer auszierenden Nachzeichnung gegebener Weisen, des Kolorierens, der in seiner Bedeutung für die Gesangspraxis zuerst wieder von Chrysander und von Kuhn aufgedeckt worden ist, wurde bekanntlich kompositionstechnisch für die Zeit der Trienter Kodizes von Orel und Ficker verwertet, Handschin ging der „melodischen Paraphrasierung" älterer Zeiten, insbesondere in den Tropen, nach, in all diesen Ergebnissen der Forschung ist aber nur der Niederschlag künstlerisch gebundener Verwertung von freien Improvisationsformen greifbar, die vokal und gewiß auch instrumental gehandhabt worden sind. Solche lineare Freiheiten sind bei der Darstellung der einstimmigen Vortragspraxis wiederholt gestreift worden, selbst der gregorianische Gesang war von ihnen keineswegs frei, wie u. a. noch im 13. Jahrhundert Hieronymus von Mähren im 25. Kapitel seiner Musica (Coussemaker, Scriptores I, S. 89ff.) ausführt; er nennt dieses Auszieren „florizare". Die rein orgelmäßige Kolorierung hat Schering an englischen Orgeltabulaturen des 14. Jahrhunderts und an Paumanns Fundamentum organisandi (15. Jahrhundert) verfolgt. Sie erscheint eng verwandt mit der gleichzeitigen vokalen Praxis, es handelt sich in beiden Fällen um eine Verlebendigung der Bewegung, erzielt durch

die Verkleinerung größerer Notenwerte; die Theorie der Zeit nannte diesen Vorgang das Stimmbrechen (frangere vocem) oder die Diminution. Diese lebhafte Spieltechnik bezog sich nicht auf die große Kirchenorgel, sondern auf das zweihändig bediente Positiv. Die Praxis des „kolorierten" Motettenabsetzens auf die Orgel ist fürs 14. Jahrhundert deutlich belegt, es ergibt sich aus den englischen Tabulaturen aber auch ein wertvoller Einblick in die rein instrumentale Improvisationstechnik, die mit Oktaven- oder Sextenparallelen und mit verkleidenden Spielfiguren derselben guten Fluß besaß, wichtige Gliederungen aber noch mit Quintorganumgängen abzuheben wußte, z. B. bei der Einleitung von Wiederholungspartien, „Return" genannt (Beisp. 78).

Beispiel 78

Aus dem „Primus Punctus" des 2. Orgelstückes der Orgeltabulatur London Br. M. Add. 28. 550 (14. Jahrh.), Wooldridge, Early English Harmonie, Tafel 42. Übertragung von Joh. Wolf (Kim. Jb. 1899)



Der Ausdruck „return" deutet auf die gleiche Stelle im 1. Punctus zurück (Takt 15 — 18), dort setzte die Wiederholung des 1. Punctus ein (Vgl. oben Beispiele 50–52). Alle 4 Puncti sind übertragen von Handschin Z.f. Mw. 12, S. 14.

Die Ars nova in Italien bevorzugte das Portativ (Organetto), eine tragbare kleine Handorgel, die man auf das linke Knie aufsetzte und mit der rechten Hand spielte, während die Linke den Faltenbalg zu versorgen hatte; beim Spiel, das in der Regel nur einstimmig möglich war, mußten kurze Pausen eingeschaltet werden, um den Balg mit Luft zu füllen. Das auffällige Pausenwesen der italienischen und auch der französischen Musik dieser Zeit sucht Schering durch Rücksichtnahme auf die gestreifte Tongebung des Portativs zu erklären. Mit diesem Pausenreichtum steht die Zeitmode des Hoquetus (Hoketus, Ochetus) in enger Verbindung, jener Vortragsnuance von außerordentlicher Bedeutung, bei der zwei oder mehr Stimmen in abgerissener Tongebung miteinander abwechselten; die Theoretiker beschreiben diese Manier als ein Abhacken (Truncatio) der Töne, wobei ein Musiker schwieg, während der andere sang oder spielte. Das Mittelalter ergötzte sich ungemein an diesem Stocken der Tonbewegung, die auch in der primitiven Musik beobachtet worden ist; die Vorliebe für den Hoquetus taucht im
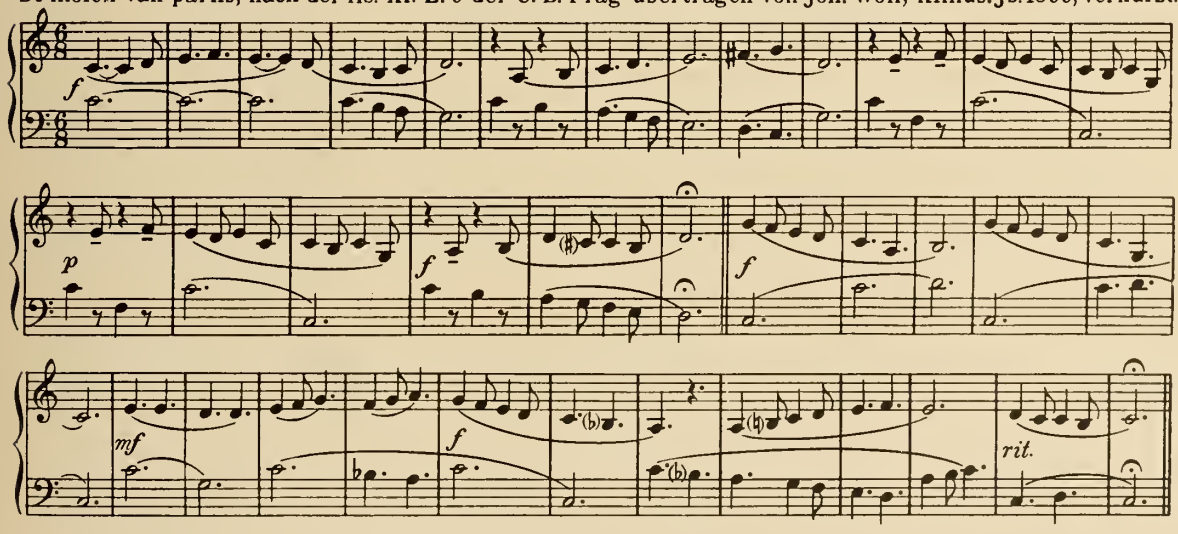


43. Instrumentalaufzug (Psalterium, Laute, Viella, Glocken) aus der Wenzelsbibel. Hs. 2760, fol. 44a. Wien, Nat.-Bibl., 15. Jahrh. Buch der Könige (Regum) II. Kap. 2. „Aber David und alles Volk israhels spilten vor der archen des Herren in allen gesnitzten holtzern und harpfen und leiren und pouken und videln und schellen."

13. Jahrh. auf, um bis ins 15. anzuhalten, nach Grocheo war sogar die bäuerische und jugendliche Musikpflege von dieser Schluchzermode erfaßt. Die gesungene Ausführung steht ebenso fest wie die instrumentale, anfangs handelte es sich im Anschluß an einen Tenor geistlicher oder weltlicher Herkunft wieder um eine freie Improvisationsübung, die nach Grocheo in einen aus dem Stegreif gebildeten Anhang auslief; die Aufzeichnung der hoquetierenden Stimmen konnte ganz einstimmig erfolgen. Später beteiligten sich auch 3 und 4 Stimmen in wechselnder Gruppierung. Für die instrumentale Ausführung kommt, wie auch Beisp. 78 zeigt, die Positivtechnik in Frage, in ihr ist aber der Hoquetus im 15. Jahrhundert wieder völlig verschwunden, Schering vertritt insbesondere die Eignung der Zupfinstrumente für den Hoquetus in einer Art von Pizzicatoanschlag, also die Bevorzugung von Psalterium, Harfe und Laute für diesen Zweck. Psalterium und Laute wurden mit Schlagfeder (Plektrum), die Harfe mit den bloßen Händen angerissen. Das kleine Psalterium, das gegen die Brust gedrückt wurde und gleichfalls mit beiden Händen zu spielen war, gab mit seinen Metallsaiten hohe, spitze Töne, während das große Psalterium auf den Schoß gestellt und mit der Linken gehalten wurde, also nur mit der rechten Hand gespielt werden konnte. Die Laute, auch Lyra genannt, wurde erst seit etwa 1460 mit den Fingern gezwickt, zuvor hatte sie Stahlsaiten und ermöglichte nur das einstimmige Spiel; seit dem 13. Jahrhundert war sie durch Einführung von Bünden einer schärferen Tongebung zugeführt worden.

Daß die Gesangsliteratur des 14. und 15. Jahrhunderts in der Hausmusik reichlich rein instrumental ausgeführt wurde, ist vielfach bezeugt, so ausführlich von Simon Prudenziani d'Orvieto in seinem Libei Saporecti; in dem Sonettenkranz „Mundus placidus" wird die häusliche Musikübung einer umbrischen Gesellschaft zur Weihnachtszeit eingehend geschildert. Zunächst hört man umständlich, wie der Schloßherr Pierbaldo den trefflichen Gesellschafter Solazzo, den Sohn seines Freundes und Genossen im Sonettdichten Buonare d'Alegrino zu sich einlädt und freudig empfängt (Son. 13—20); dann folgen 15 Sonette (21—35), in denen die geselligen Veranstaltungen und die musikalischen Vorträge Solazzos mit genauer Angabe der Vortragsfolge beschrieben sind. Solazzo nimmt also eine Zwischenstellung zwischen Trovatore und Cortegiano ein. Den Anfang machen Deklamationen und gesungener Vortrag von Novelletten und Balladetten („mit hoher Stimme"), untermischt mit allgemeinem Tanz; am zweiten Abend wird zunächst wieder ausgiebig getanzt und getafelt (Son. 23, 24), Solazzo spielt auf der Harfe (Son. 25) eine Reihe von Stücken, deren Textanfänge mitgeteilt sind und auf heute noch erhaltene Kanzonen und Madrigale — von Bartolomeus de Padua (Wolf, Nr. 45), Jacobus de Bononia, Johannes de Florentia (SIMG. 3, S. 633) u. a. — hinweisen. Der dritte Abend ist mit Stampitas dem paarweisen Tanz gewidmet, wobei Solazzo sich auf der flandrischen Pfeife hören läßt (Son. 26), dann folgt wieder der ausführliche Speisezettel des Soupers (Son. 27). Der heilige Abend selbst gehört der geistlichen Musik (Son. 28, 29), die Mitwirkenden bestehen aus Chorsängern und Instrumentisten, wobei Solazzo zuerst bei den Tenoristen das Diskantieren (biscantar) anführt, während er später auf allgemeines Verlangen die Orgel meistert und endlich mit großem Beifall auf der Harfe beim Vortrag und bei der Begleitung heiterer (ylarii) Lieder und geistlicher Gesänge glänzt. Der Chor singt zuerst Antiphonen (Antifane), ein langes Magnificat u. ä. m., später bildet den Höhepunkt der Darbietungen der Sologesang Solazzos zur Harfe. Am ersten Weihnachtsfesttag zeigt sich Solazzo abends wiederum vollauf und vielseitig beschäftigt (Son. 31—34), die Tanzvergnügungen leitet er auf der Schalmei (Sampogna, Cecchola) ein, auch zur Orgel wird getanzt (Rigotti, Reihentänze), die Orgelvorträge umfassen sonst hauptsächlich Kanzonen- und Liedbearbeitungen, aber auch Programmusik, wie „El molin de Paris", wobei die tonmalerischen Wirkungen („dolce botti") eigens hervorgehoben sind. Diese frühzeitige Programmchanson ist in einem Prager Kodex mit Mensuralnoten überliefert und war demnach ein beliebtes Vortragsstück fürs Positiv (Beisp. 79). — Dieses Stück ist aber auch mehrfach dreistimmig mit Text („Amis tout doux vis") überliefert

Beispiel 79
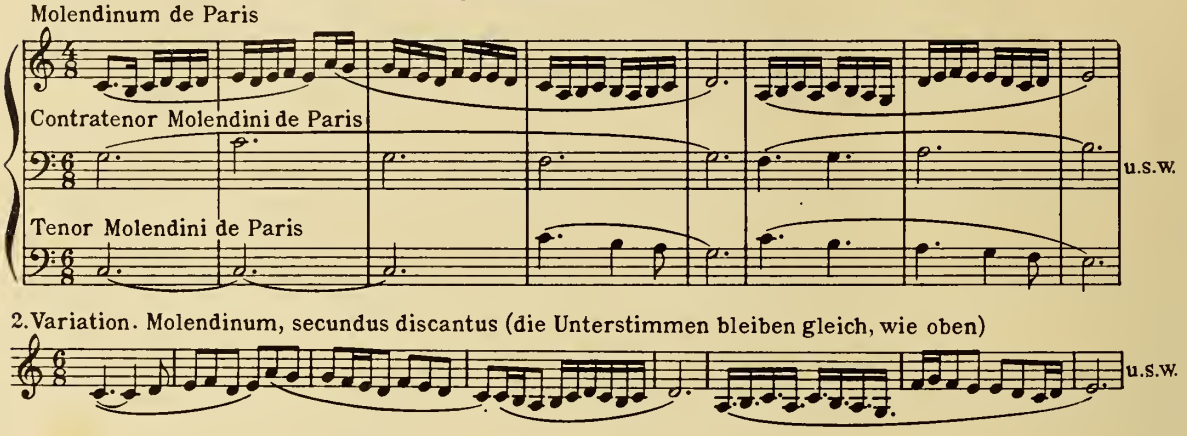
Di molen van pariis, nach der Hs. XI. E. 9 der U. B. Prag übertragen von Joh. Wolf, Kimus. Jb. 1899, verkürzt.



(vgl. Ludwig, Machauts musikalische Werke Bd. 2, S. 20a, Anm. 2). Die textlos überlieferte „Mühle von Paris" wurde gleichfalls in verschiedenen Handschriften festgestellt, und zwar auch zweimal dreistimmig. Ch. van den Borren hat im Basler Kongreßbericht nach Coussemakers Abschriften das „Molendinum de Paris" aus der 1870 verbrannten Straßburger Handschrift mitgeteilt; darin stimmt der Tenor mit dem Prager überein, der Kantus ist reich verziert und bringt zwei Variationen nacheinander bei (Beisp. 80). — Sodann treten ein „Menacord" (Manicord, Monochord), eine Flöte und ein Salterium zum Trio zusammen, Solazzos

Beispiel 80

Molendinum de Paris nach der Straßburger Handschrift



Laute begleitet zum Tanz, er beweist aber seine Fähigkeiten als Joculator sogar auf einem Topf (pigniatta), den er wie einen Zinken (chiarintana) anbläst, um ein bekanntes Volkslied anzustimmen, ferner auf der Gitarre (Chitarra), der Zither (Cetera) und auf der Pfeife (Piffaro sordo); diese Piffari werden mit einem Baßinstrument zusammen gespielt (cum tenore), zu Solazzos Programm gehörten u. a. drei Balladen Francesco Landinos, darunter sein berühmtes ,,Gram pianto" (Beisp. 75). Der letzte Abend endlich bringt die Streichmusik zur Geltung, es musiziert ein Rubebentrio, bestehend aus Rubebe, Rubechette und Rubecone (Son. 34), ein lange Kette von namentlich genannten Violaliedern schließt sich an, darunter solche von Johann Cicognia. Den nächsten Tag füllt eine große Jagd aus, am Abend singt man aber unter Solazzos Leitung im Chor Madrigale, Chansons, Rondeaux und Strambotti (Son. 47, 48). Das ist die letzte musikalische Unterhaltung in dieser abwechslungsreichen Reihe, denn am nächsten Tag muß Solazzo das gastliche Haus verlassen und heimkehren.

Die instrumentale Ausführung einer seiner Balladen, nämlich der Nr. 33 der G. A. Ludwigs ,,Nes qu'on porroit", verlangt auch G. de Machaut selbst ausdrücklich in seinem ,,Livre du Voir-Dit", wo er seiner Peronne auseinandersetzt, man könne das Stück auf der Orgel, dem Dudelsack oder auf anderen Instrumenten spielen (,,et qui la porroit mettre sus les orgues, sur cornemuses ou autre instruments, c'est sa droite nature"), er legt Wert darauf, daß die Ballade ohne Veränderungen und langsam vorgetragen werde (,,ainsi comme elle est faite, sans mettre ne oster; et ce vuet dire de bien longue mesure"). Ähnliche Verhältnisse wie in Prudenzianos Saporetto sind auch in Boccaccios Decamerone gestreift, wo jeden Abend gesungen, auf verschiedenen Tonzeugen gespielt und getanzt wird. Die Tanzmusik ist begleitet auf Laute, Viola oder Dudelsack, auch zum Gesang wird getanzt, die Kanzonen werden nur gelegentlich von Laute oder Viola gestützt, meistens ist von der Mitwirkung eines Instruments nicht die Rede, woraus man auf die einstimmige Wiedergabe und eine volkstümlichere Gattung geschlossen hat, zumal da Antonio da Tempo den einstimmigen Madrigalvortrag beglaubigt.

In Gregor Reischs Margarita philosophica (1496) ist der Typus musices bildlich durch ein kleines Kammerorchester von Positiv, Harfe, Laute und Blockflöte nebst einem Sänger (poeta), zugleich dem mit Taktstock hantierenden Dirigenten, dargestellt und wir verfügen über eine ganze Anzahl von Bildzeugnissen aus der Zeit um 1500, die insbesondere in die praktische Zusammensetzung des Triomusizierens Einblick gewähren. C. Sachs hat kürzlich eine Reihe davon gesichtet und elf musizierende Engel- und Menschengruppen um 1500 auf die Aufstellung hin untersucht. Unter diesen vereinigen sechs Beispiele Gesang und Instrumentalbegleitung, die übrigen sind rein instrumentale Terzette; zweimal singt ein Engel bzw. eine Frau zur Begleitung von Instrumenten, viermal singen drei Engel, begleitet von einer Mandola bzw. einer Geige, Sister oder Quinterne. Beim Sologesang ist dieser mit Laute, Gambe und Zink (Bon. Veronese, Gastmahl des Reichen) bzw. mit Laute und Querflöte (Meister der weiblichen Halbfiguren) vermischt. Die rein instrumentale Besetzung zeigt einmal Geige, Harfe und Alt-Blockflöte, dann wieder Laute, Krummhorn und Harfe, ferner Blockflöte, Portativ und Harfe, bzw. zwei Lauten und Geige, oder Fiedel, Portativ und Trumscheit im Zusammenspiel. Die Aufstellung geschieht entweder in einem Dreieck mit einem Musiker vorn und zwei Musikern hinter diesem, wobei der Diskant vorn zu stehen kommt, oder in einer Gruppe mit
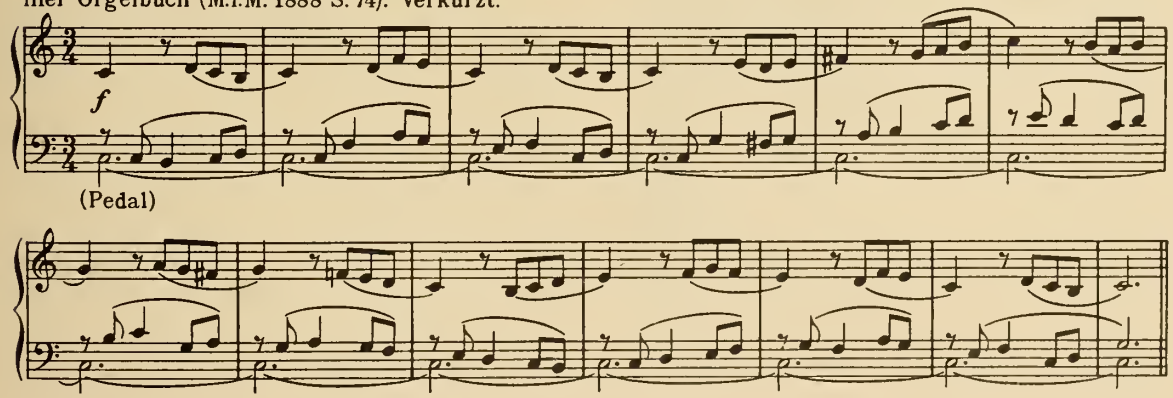
zwei Musikern vorn und einem hinter diesen, wobei der Tenor im Hintergrund wirkt, während vorn rechts (im Sinne der Gruppe) der Diskant und links der Kontratenor ihren Platz hatten.

Daß im Notfall ein dreistimmiges Werk zweistimmig rein vokal aufgeführt werden konnte, lehrt die Chronik des Mathieu d'Escouchy, die gelegentlich des Festbanketts bei Philipp dem Guten 1454 zu Lilli erzählt, wie die in den Trienter Kodizes dreistimmig überlieferte Chanson „Je ne vis onques la pareille" in der Jason-Pantomime von einem Knaben und einem Tenoristen gesungen wurde, da niemand anderer zur Verfügung stand (ZIMG. X, S.465); der Kontratenor fiel da aus. Umgekehrt dürfte auch manche instrumentale Notbesetzung beschränkten Aufführungsmöglichkeiten zuzuschreiben sein. Die Beschreibung des eben genannten Festbanketts, bei dem geistliche und weltliche Musik durch zwei verschiedene Wagenbauten (Kirche und Pastete) getrennt waren, verrät uns mit vielen Einzelheiten, daß die Vorherrschaft des Vokalklanges der geistlichen Musik besonders eigentümlich war; der Kirchenwagen beherbergte vier Sänger, drei Knaben und eine Orgel, in der Pastete musizierten 22 Musiker, wenige Sänger und viele Instrumentisten. Alle Ausführenden waren den Blicken der Zuschauer verborgen. Die Instrumentalbegleitung besorgte die Laute bzw. Viellen und Laute (auf diese Anregung hin hat O. Dischner im Bärenreiterverlag eine Reihe von Chansons als Kammermusik des Mittelalters für drei bis vier Streichinstrumente herausgegeben), doch wird eine Chanson auch von „drei süßen Stimmen" allein gesungen. Mehrere Stücke wurden andererseits von Instrumenten allein gespielt, so eine Motette auf der Orgel, eine Chanson auf Laute, Fagott (Dulziane) und einem ähnlichen Instrument, Tanzsätze auf vier Flöten und drei Tamburins. Den Abschluß bildete eine gesungene und gespielte Jagd, bei der alle Kräfte beider Wagen beteiligt waren. Daß Motetten und Chansons rein instrumental vorgetragen wurden, ergibt sich ferner aus anderen Aufführungsberichten, z. B. dem von der Hochzeit des Herzogs von Burgund mit Margarethe von York 1468 zu Brügge.

Die Art, wie Motetten und Chansons auf die Orgel abgesetzt wurden, ist insbesondere auch im Buxheimer Orgelbuch (2. Hälfte d. 15. Jahrhunderts) zu verfolgen, aus dieser Quelle läßt sich zudem Einblick in die Pedalbehandlung der Orgel entnehmen. Nach M. Praetorius soll schon die Halberstädter Domorgel, die 1361 erbaut wurde, drei Manuale und ein Pedalklavier gehabt haben. Im Schlußfaszikel der Buxheimer Orgelbuchhandschrift steht von der Hand des Schreibers der ersten acht Faszikel die Vorschrift für den Pedalgebrauch in lateinischer Sprache, man solle, wenn der Kontratenor höher liege als der Tenor, den Tenor im Pedal nehmen, wenn aber der Kontratenor tiefer als der Tenor sei, solle der Tenor oben und der Kontratenor unten gespielt werden. Einzelne Stücke des Orgelbuchs weisen geradezu durch die vorgesetzten Buchstaben „p" oder „pe" auf das Pedalspiel hin, dieses war aber durch den Umfang der Klaviatur beschränkt; Schering bezeichnet die Kontratenorstimme als die regelrechte Pedalstimme. Die Virtuosität der Pedalführung um 1500 schildert Arnold Schlicks Spiegel der Orgelmacher anschaulich, darin heißt es, man konnte viel zuwege bringen, nicht allein im einstimmigen Spiel, hoch und nieder, sondern auch zwei- und dreistimmig, voll und prächtig mit anderen Stimmen zu hören, ferner einstimmig im Pedal allein, ohne das Manual, sowie abwechselnd mit Manualspiel, eins ums andere, je nachdem der Organist Verstand und Übung habe. Natürlich war der Orgelpunkt (mit Punctus fundamentalis oder Redeuntes bezeichnet) sehr beliebt (Beisp. 81), das Manualspiel zog aus der Gegenüberstellung desselben musikalischen Gedankens in verschiedenen Oktavlagen dankbare Wirkungen (Beisp. 82).

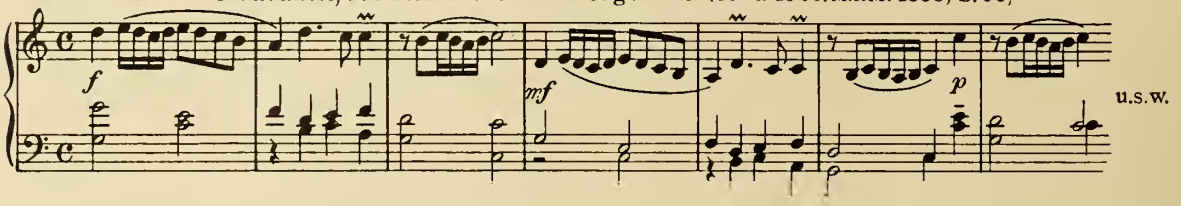
Beispiel 81

Super C Redeuntes aus dem Fundamentum M(agistri) C(onradi) p(aumann) C(ontrapuncti) im Buxheimer Orgelbuch (M.f.M. 1888 S. 74). Verkürzt.



Beispiel 82

Praeambala in ut manualiter, aus dem Kleberschen Orgelbuch (etwa 1520. M.f.M. 1888, S. 96)



Die Leitung der späteren mittelalterlichen Ensemblemusik geschah, wie wir bei Reischs Typus musicae sahen, gern mit einem Taktstock, ferner auch mit der Hand oder mit dem Fuß; diese drei Arten des Taktgebens zählt Ramis de Pareia (1482) her. Auf Bildern ist wiederholt das Taktieren mit der Hand (Genter Altar der van Eyk um 1432, S. Boticellis hl. Jungfrau mit zwei Engeltrios, 2. H. 15. Jahrhundert, Gafurius, Practica musica 1496 u. a.) oder mit dem Taktstock (Kanzionale im Krakauer Kapitelarchiv u. a.) dargestellt. Die letztgenannte Art konnte hörbar und geräuschvoll ausgeübt werden, doch wurde das geräuschlose („tacite") Taktieren gelegentlich von den Theoretikern ausdrücklich verlangt, so von Stephan Vanneus (Recanetum de musica aurea 1533). Mit Geräusch verbunden war ferner das Dirigieren durch Händeklatschen (der Baum Jesse, himmlisches Konzert der Vorahnen Christi nach einem Brüssler Brevier des 15. Jahrhunderts im Caecilien-Kalender 1884, S. 30), mit einer Papierrolle oder mittels Fußstampfens. Gegen die letztgenannte Unsitte legt Wenzel Philomathes (Musicorum liber III, Wien 1512) scharfen Einspruch ein. Der Taktgebende war zumeist einer der Mitwirkenden, er hatte sich möglichst unauffällig zu betätigen; Hieronymus von Mähren nennt ihn praecentor oder director, nach Philomathes waltete er am besten von der Baßstimme aus seines Amtes, und mußte auch die Aufstellung der Sänger vornehmen. Zu seinen Aufgaben zählt Cochlaeus die richtige Verteilung der Dynamik, er habe mit der größten Aufmerksamkeit zu achten, daß niemand mit ungebührlich leisem Hauchen oder lächerlich lautem Schall (cachinnus) singe, daß nicht einer nach gallischer Sitte den Mund kaum öffne, während der andere in der Art der Hunde gröhle; es gezieme sich vielmehr, daß einer sich dem andern stimmlich anpasse. Der Takt, so genannt nach der Berührung mit einer Unterlage beim Niederschlag, betraf nur die allgemeine Maßeinheit ohne den späteren Sinn allgemeiner Betonungsregelung; die Bewegungs- und Deklamationseinheit wechselte aber vom 13. bis zum 15. Jahrhundert mehrfach im Sinne einer steten Verkürzung der Grundwerte. Der Bewegungswechsel zwischen Longa und Brevis wurde zu Beginn des 14. Jahrhunderts abgelöst durch die Paarung von Brevis und Semibrevis, im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts dann



44. Titelbild aus Gregor Reischs „Margaritha philosophica". Nach der Ausgabe von 1503. Vgl. S. 104. In einer späteren Ausgabe hält der Dirigent den Stab richtig in der Rechten.

durch die Rhythmik von Semibrevis und Minima, und zwar unter steter Verlangsamung der Bewegung, deren vielfache feinere Übergänge Besseler im Tabellenform dargelegt hat. Um 1420 setzte sich bei Dufay und Binchois die weiße Notation mit Semibrevestakten fest. Tempobezeichnungen im neueren Sinn kannte das Mittelalter nicht, doch verfügte die Praxis wohl über derartige Änderungen, Coussemakers 4. Anonymus (C., Scriptores I, 361a) spricht um 1275 von Vortragsabstufungen wie langsam, langsamer, ganz langsam, schnell, schneller, ganz schnell, von Zunehmen und Abnehmen der Bewegung, während Petrus le Viser (C., Scriptores I, 388a) dreierlei Grundzeitmaße des Vortrages unterscheidet (more longo, mediocri, lascivo). Im allgemeinen schlug man den Takt ganz gleichmäßig.

Die Verständigung über eine entsprechende Texteinteilung gehörte gleichfalls zu den Verpflichtungen des Dirigenten, die Sänger hatten aber bei ihrer Ausbildung in dieser Beziehung die nötigen Anleitungen erhalten. Handschriften und Drucke behandeln insbesondere bei bekannten Texten die Verteilung der Textworte mit großer Nachlässigkeit. Bei der Neuausgabe der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts hat man den dadurch entstehenden Schwierigkeiten auf verschiedene Weise zu begegnen versucht, indem man entweder allen textlosen Stimmen Worte unterlegte, also alles vokal aufzufüllen suchte (DTÖ., Ockeghem G. A), und zwar unter Beibehaltung der ursprünglichen handschriftlichen Textlegung in den texthältigen Stimmen, oder indem man eine sangbare Textunterlegung herstellte, dabei aber die originale Fassung unkenntlich machte (Commer). Neutral steht die Herausgeberarbeit inmitten, die den ursprünglichen Text ganz unverändert wiedergibt (Kiesewetter, Expert). Da die leider uneinheitlich gehandhabte wissenschaftliche Editionstechnik zumeist Fragen der Aufführungspraxis absichtlich ausweicht, läßt sie die heikle Frage der singbaren Textlegung gern offen. Eingehende Anweisungen von Theoretikern über diese gibt es erst aus dem 16. Jahrhundert, wir werden sie noch kennenlernen, über ihre Anwendbarkeit auf frühere Zeiten sind die Meinungen geteilt.

Größere Sorgfalt wendet die Motette der Textierung zu, hier wurde ja das Wort (Mot) von Anfang an in den Vordergrund gestellt. Die gesellschaftliche Unterhaltung einer höheren Bildungsschicht (Grocheos literati) fand im 13. Jahrh. am Sprachgemenge und an der Vereinigung zweier und mehr verschieden textierter Melodien einen besonderen Reiz. Der Eindruck auf Zuhörende, die aber bei dieser Musikübung nicht unmittelbar vorgesehen waren, mußte ein verwirrender gewesen sein, so daß in der bekannten Kapuzinerpredigt des Speculum musicae, das früher Johannes de Muris, jetzt Jacobus von Lüttich zugeschrieben wird, (C., Scriptores II, 393ff.) die Feststellung gemacht wird, man könne nicht unterscheiden, ob Motettensänger hebräisch, griechisch oder in welcher Sprache sonst sie vortrügen. Auch Roger Bacon, der gleichfalls mit der zeitgenössischen Musik des 13. Jahrhunderts scharf ins Gericht geht (s. AfMw. 4, S. 410), wendet sich insbesondere gegen die kirchlichen Motettensänger. „Sie fälschen mit ihrem Falsettsingen die männliche hl. Harmonie . . ., wobei der ganze Gottesdienst verschandelt wird." Die frühe Motette, die vom Tropus und von der Kirchenpraxis ausging, räumte den Ausführenden große Freiheiten ein, auch die modale Motette stellte wichtige Einzelheiten der Entscheidung durch den Sänger anheim („ad voluntatem cantoris"), in der Motette der Ars nova, wo dann die musikalischen Kräfte über das Wort den Sieg zu erringen wußten, bestanden für die Wiedergabe besondere Schwierigkeiten in der Verdeutlichung der konstruktiven Eigenart, nämlich der Isorhythmie; dabei leisteten insbesondere die Hoquetusschluchzer gute Dienste.

Auch die Motetten waren solistische Gesangsliteratur, das beweist schon die äußere Form der Quellen, worauf Besseler mit Recht aufmerksam gemacht hat. Die Notre-Dame-Handschriften und die anschließenden Motettenmanuskripte zeigen ein mittleres Oktavformat, das von höchstens drei bis vier Sängern gleichzeitig eingesehen werden konnte; der Umstand, daß die Niederschrift der Stimmen keine Rücksicht auf gleichzeitige Lesbarkeit nimmt, deutet wieder auf die Praxis des Auswendig-Musizierens hin. Der Ausdruck Chorbuch, der sich auf die Anordnung der Stimmen nacheinander bezieht, ist irreführend, erst Mensuralhandschriften, die um 1440 aufgezeichnet wurden, haben großes Format und weithin sichtbare Noten, sind also für einen Chor bestimmt. Das Organum purum und der Conductus kennt die Partiturschreibung

zweier und mehrerer Stimmen, die im 13. und 14. Jahrhundert angewendet wurde und in englischen Quellen bis ins 15. Jahrhundert weiter belegbar ist. Die frühen Handschriften mit Mensuralnotation bevorzugen die Anlage in drei Stimmen nach- und untereinander auf ein und derselben Seite, das 14. Jahrhundert vergrößert das Lesefeld und notiert doppelseitig. Daß der Organist aus einer Vorlage in Stimmen absetzen konnte, ist eine Praxis, die sehr lange lebendig blieb. Die Handschriftenvergleichung lehrt aber andererseits, daß nicht einmal die textlose Überlieferung einzelner Stimmen gegen ihre vokale Ausführung zu sprechen braucht. Wir sahen, wie stark die Ansichten über Besetzung und Musikübung im Mittelalter auseinandergehen, die Wahrheit dürfte wohl in der Mitte liegen.

LITERATUR.

H. Besseler, Studien zur Musik des Ma. AfMw. 7, 8. — Musik des Ma. in der Hamburger Musikhalle. ZfMw. 7. — A. Chybinski, Zur Geschichte des Taktschlagens. SIMG. 10. — W. Gurlitt, Burgundische Chanson- u. Deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts. Kongreßber. Basel. Leipzig 1925. — H. Gutman, Der Decamerone des Boccaccio als mg. Quelle. ZfMw. 11. — J. Handschin, Über Estampie u. Sequenz. ZfMw. 12. — K. Jeppesen, Die Textlegung in der Chansonmusik des 15. Jahrhunderts. I.-Krohn-Festschrift. — F. Ludwig, Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts. SIMG. 4. — Musik des Ma. in der badischen Kunsthalle Karlsruhe. ZfMw. 5. — Machaut, Musikalische Werke. Rev. Ber. — Simone Prudenziani, Il Sollazzo e il Saporetto, hrsg. v. Sandone Debenedetti, Giornale storico della lett. it. Suppl. 15. Torino 1913. — H. Quittard, Deux Fêtes mus. au 15. e 16. s. ZIMG. 8 — C. Sachs, Die Besetzung dreistimmiger Werke um 1500. ZfMw. 11. — A. Schering, Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento. SIMG. 13. — Niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin. Leipzig 1912. — Studien zur MG. der Frührenaissance. Leipzig 1914. — Musikhören im Ma. JP. 28. — Marius Schneider, Der Hochetus. ZfMw. 11. — G. Schünemann, Zur Frage des Taktschlagens u. der Textbehandlung in der Mensuralmusik. SIMG. 19. — E. Vogel, Zur Geschichte des Taktschlagens. JP. 5. — J. Wolf, Über den Wert der Aufführungspraxis für die hist. Erkenntnis. Kongreßber. Leipzig 1926.

RENAISSANCE.

Für die Aufführungspraxis des 15. und 16. Jahrhunderts ist es von entscheidender Bedeutung, daß die allgemeine Geisteshaltung der Humanistenzeit die Ehrfurcht vor dem Wort zu festigen wußte, während andererseits nun gerade die junge polyphone Technik zur vollen Entfaltung gedieh und dabei immer mehr und mehr der harmonischen Abklärung zustrebte; besonders wichtig erscheint es dabei, daß in der Wiedergabe jene Kräfte in voller Wirksamkeit verbleiben, die von der einstimmigen Praxis her verfolgt werden konnten, soweit sie das Stegreifmusizieren und die freie Auszierung der Musik betreffen. Begrifflich und kompositionstechnisch rang sich die Musikkultur nun zum Ideal des reinen Vokalklangs durch, die Rücksicht auf die menschliche Stimme erwirkte jenen seltenen Höhenzug, der im A-cappella-Stil niedergelegt ist und dauernd vorbildlich wurde — so huldigt z. B. Zarlino nachdrücklich dem reinen, unvermischten Chorklang („un harmonia et un concerto de voci"), den er höher reiht als die Instrumentalmusik (Istitutioni 1558, S. 166) — die Betrachtung der tatsächlichen Aufführungsverhältnisse durch die Forschung hat allerdings die Mischung mit instrumentalen Beigaben immer mehr und mehr klargestellt.

Die Sängerchöre waren im 15. und 16. Jahrhundert stets noch schwach besetzt, sie verfügten aber über vorzüglich ausgebildete Künstler. Sängerkapellen (Kantoreien) von 20 oder 30 Mitgliedern bildeten schon Ausnahms- bzw. Spitzenverbände, wie etwa in Rom oder in Venedig, auch da kam es aber nur bei außergewöhnlichen Anlässen vor, daß alle Sänger gemeinsam mitwirkten, so bei vielstimmigen Werken, in der Regel war jede Stimme von einem oder zwei Sängern allein vertreten. Dafür wurde von jedem einzelnen der Besitz einer klangvollen und gutgeschulten Stimme verlangt, er mußte auch mit musikalischen Kenntnissen wohl versehen sein. Der Sängerstand der päpstlichen Kapelle in Rom betrug 1394 zehn, 1436 neun Köpfe, er stieg im 15. Jahrhundert über 12, 16, 18 bis zu 24 Köpfen an, um im 16. Jahrhundert weiter zu-

zunehmen; 1533 zählte man unter Clemens VII. 24 Sänger, nämlich 7 Soprane, 7 Kontraalte, 4 Tenöre und 6 Bassisten, 1553 wurde unter Julius III. verordnet, daß die Mitgliederzahl unter Ausschluß aller unbrauchbaren Kräfte von 33 auf 24 zu vermindern sei, 1586 umfaßt sie 21, 1594 26 Mann, die Besetzung steigt dann 1624 auf 36 Sänger an. Die Soprane waren im 16. Jahrhundert spanische Falsettisten (Fistulanten), deren Tongebung klangstärker war als die der Knabenstimmen. Die höchste Stimme blieb aber zumeist Knaben überlassen und den Männerstimmen gegenüber stärker besetzt. In der Wiener Hofkapelle z. B. standen 1509 20 Knaben 29 Gesellen gegenüber, 1519 waren da 21 Singerknaben mit 7 Altisten, 6 Tenoristen und 6 Bassisten vereinigt, 1526 10 Diskantisten mit je 3 Sängern der 3 anderen Stimmgattungen. Um diese Zeit geht man von einer vorwiegend solistischen zu einer schwachen chorischen Besetzung über. Die Miniatur im Mielichkodex stellt die Münchner Hofkapelle als A-cappella-Chor mit 4 (bzw. 6, wenn 2 durch das Pult verdeckte mitgezählt werden) Knaben und 24 bis 25 Männern dar, einschließlich des Dirigenten und des Kapellknabeninstruktors; im Hintergrund ist der Kalkant sichtbar.



45. Seb. Felstinensis, Opusculum musices. Krakau 1522. Titelblatt, Sängerchor, 6 Sänger, rechts Dirigent. Man beachte die Haltung der Hand an der Backe.

Bei der Zusammensetzung der Chöre ist zu beachten, daß das Normalquartett nicht wie heute aus 2 Männer- und 2 Frauenstimmen bestand, sondern daß es sich aus 3 Männerstimmen, von denen keine fistulierte, und einer Sopranstimme zusammensetzte. Die irreführende Bezeichnung der Männerstimmen mit Baß, Tenor und Alt ist daher besser durch eine solche mit Baß, Bariton und Tenor zu ersetzen. Glarean (Dodecachordon, S. 173) u. a. bezeugen die Vorliebe der Zeit für den Baß („jeder möchte am liebsten Baß singen"), die Baritonlage galt als weniger angesehen („Tenor zu singen schämen sich manche, weil er eine gar zu gewöhnliche Stimme sei"), der Tenor wieder (Alt) war als gefährlich bekannt (vgl. SIMG XIV, S. 183), die Höhen mit Fistelstimme zu nehmen, galt als verpönt, als kunstgerecht die Schulung auf Mittelstimme, voix mixte, deren Wertschätzung Zacconi und Cerone bekunden.
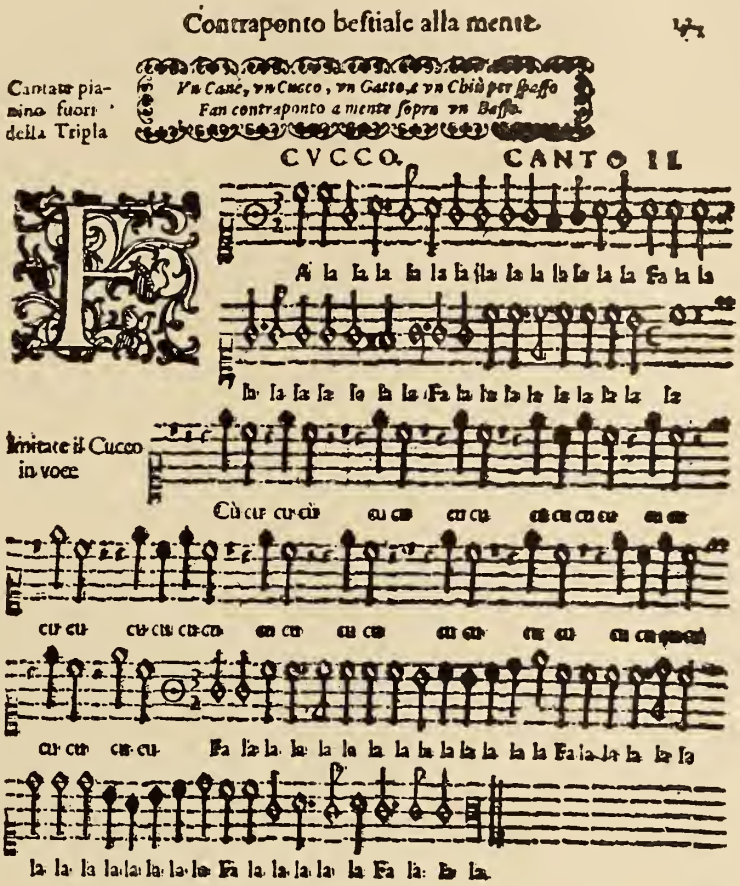
Über die Art des Zusammensingens entwirft Hermann Finck in seiner Gesangsschule 1556 ein gutes Bild. Jede Stimme werde einem auserlesenen, geeigneten Sänger zugeteilt, der Diskant sei von einer zarten, klingenden Stimme, der Baß von einer kräftigeren und volleren zu singen, die Mittelstimmen sollen ihren Part mit gleichmäßigem Ton ausführen und sich den äußeren Stimmen süß und eng anschmiegen. Kein Sänger dürfe im Verlauf eines Stückes irgendwie im Ton fallen oder steigen, sondern die Stimmung müsse wie bei einer gut gebauten Orgel ungestört und stetig bewahrt werden. Es sei unschön, wenn man die Stimme bald laut, bald leise verwende, also auch die Stetigkeit der Klangstärke war Vortragspflicht, keine Stimme solle eine andere übertönen oder durch barbarisches Geschrei hervortreten, obwohl doch so manche Brüllen und Singen gleichsetzten. Alle Stimmen seien mit Geist und mit Verstand zu vereinigen, der Einzelne müsse elegant vortragen. Die Auffassung der Zeit über die Stimmbildung des Einzelsängers spiegelt Blasius Rossettus (1529) wieder, indem er die vollkommene Stimme in Höhe und Tiefe leicht beweglich wünscht, im Gegensatz zum zitternden, rauhen, holprigen, ungepflegten und distonierenden Singen; insbesondere das Schreien in hoher Lage schädige die Stimmwerkzeuge und verletze das Gehör. Die durch häufiges Üben gut durchgearbeitete Stimme müsse zu einem gleichmäßigen, vollendeten Ton erzogen werden. Das Stark-

singen war insbesondere im Kirchengesang üblich, L. Zacconi tritt aber (1592) entschieden für das Piano im Gesang ein. Es sei falsch, durch lautes Schreien die Stimme auszubilden, die überschrieene Stimme sei verdorben zu nennen, sie wirke immer unangenehm und vereinige sich nicht mit anderen Stimmen. Im mehrstimmigen Gesang sei das Maßhalten in der Tongebung eine unbedingte Notwendigkeit, schlecht sei es aber auch, zu leise zu singen, so daß der Vortrag leer klinge oder überhaupt unhörbar werde. Schon Zarlino bespricht den Unterschied zwischen Kirchen- und Kammergesang, in der Kirche singe man mit lauter Stimme, ohne daß man sie nach Art wilder Tiere mit wütendem Ungestüm gebrauchen dürfe, in der Kammer aber sei das Singen mit leiser, süßer Stimme am Platz, wobei jeder unnötige Lärm vermieden werden müsse. Die ruhige Körperhaltung des Sängers wird wiederum vielfach mit Vorschriften gefordert (vgl. oben S. 45), jede Bewegung des Leibes, der Hände und Füße, Gesichtsverzerrungen, Halsausrecken bei hohen Noten (nach Art von Gänsen, sagt Cerone), das Herumschweifenlassen der Augen (gleich hilflosen Weibern, sagt Rossettus), das Augenverdrehen (wie es Schwärmer oder Verrückte lieben, sagt Zacconi) und andere Unarten sind verboten, beim Üben empfiehlt der Arzt und Sänger Camillo Maffei 1562 die Benutzung eines Spiegels und die römische Gesangspädagogik hat diesen Schulbehelf später weitergegeben. Insbesondere die Mundstellung war Gegenstand sorgfältiger Beobachtung, weil durch sie die Tonbildung stark beeinflußt wird; Gafurius beanstandet das unanständige Aufsperren des Mundes, nach Rossettus genügt eine Mundöffnung, die gerade erlaube, den Goldfinger zwischen die Zähne zu schieben. Coclicus bezeugt als Vermittler der Lehren Josquins mit mehrfachen Anweisungen, so gegen das den Tonstrom behindernde Heben des Zungenrückens oder gegen das nasale Klanggepräge, die heißen Bemühungen der niederländischen Sänger um einen richtigen Gesangston, er beruft sich dabei auf tägliche anstrengende Übungen. Diesen Punkt unterstreicht Maffei mit großem Nachdruck, wer nicht unverdrossen übe, beklage sich zu Unrecht über die Natur, die ihm kein Talent verliehen habe, denn die Schuld an seinen schlechten Leistungen trage nur seine eigene Trägheit.

Das Falsettsingen war ein gern geübter Brauch; Maffei spricht eingehend über diese nur dem Mann eigentümliche Stimmbildung. „Es gibt Stimmen, die Baß, Tenor und jede andere Lage mit großer Leichtigkeit singen und in jeder Höhe die schönsten Verzierungen ausführen können. Nur solche Stimmen vermögen sich mit Erfolg dem Koloraturgesang zuzuwenden." Mit dem Auftreten der Kastraten fand man an den Fistelstimmen keinen Gefallen mehr und gegen Ende des 16. Jahrhunderts häufen sich die Urteile gegen die Falsettkunst, man sagt nun, daß die Fistulanten distonierten, daß ihre Koloraturen schlecht klängen, ja daß es um ihre Gesangskunst überhaupt schlecht bestellt sei; nur Viadana tritt noch für sie ein (11. seiner Regeln), einige Jahrzehnte später werden sie von Doni und Mersenne mit Geringschätzung abgetan und Pietro della Valle gedenkt 1640 aus seiner Knabenzeit her einiger mit Namen genannter berühmter Falsettisten, er behauptet aber, daß sie samt und sonders keine rechte Gesangskunst besessen hätten: „Fremd war ihnen die Kunst des Piano- und Forte-Singens, fremd das allmähliche Anschwellen und Abnehmen des Tons, die Wiedergabe der in der Komposition niedergelegten Empfindungen, die verständige Unterstützung der Worte und ihres Sinns, fremd die Kunst, der Stimme eine heitere oder düstere Klangfarbe zu geben, je nach Gebühr, fremd ähnliche andere Ausdrucksmittel, mit denen heutzutage die Sänger glänzen." Diese Kritik geht natürlich von einer veränderten Auffassung der Musik und der Wiedergabe aus, die auf den Leistungen der Kastraten in der neuen Ausdrucksgestaltung beruht. Als letzter Falsettsänger der päpstlichen Kapelle ist (von Celani) Giovanni de Sanctis aus Toledo genannt, angestellt 1588--1625, als erster Kastrat dieser Kapelle wird der 1562 eingetretene spanische Sopranist Francesco Soto aus Langa angesehen, 1588 kamen die Spanier Giacomo und Martino hinzu, im Diarium als Eunuchi bezeichnet, 1599 der Italiener Girolamo Rossini; von 1609 stellten nur mehr italienische Kastraten den Zuwachs der päpstlichen Soprane. Die Münchner Hofkapelle hatte unter Lasso (nach Praetorius, Syntagma II, 17) 5 oder 6 Kastraten, diese mußten mit 16 Kapellknaben, 13 Altisten, 15 Tenoristen und 12 Bassisten gegenüber den Sopran halten; dazu kommen 30 Instrumentisten, so daß der gesamte Stand über 90 Personen ausmachte. Die große Klangstärke der Eunuchen, von denen nach Praetorius jeder einzelne der Kraft von 2—3 Knaben entsprach, erklärt in dieser Besetzung die geringe Anzahl von Knabenstimmen.

Die vokale und instrumentale Ausführung der Chorwerke war mit improvisierten Verzierungen der Ausführenden ausgeschmückt, so daß die solistische Praxis in die Wiedergabe polyphoner Kompositionen weiter übergreift. An diesem Zierwesen waren alle Stimmen beteiligt, beim gleichzeitigen Auszieren allerdings mit Maß, die Kunst des Diminuierens selbst

stand in hohem Ansehen und ist in einer Reihe von instrumentalen und vokalen Lehrschriften des 16. Jahrhunderts ausführlich behandelt. Zur Zeit des hochblühenden Gesangsvirtuosentums faßt Zacconi die Ergebnisse dieser Kunstübung dahin zusammen, daß im Mund des berufenen Sängers die ursprüngliche Kantilene eine ganz andere Gestalt annahm und gar nicht mehr die gleiche zu sein schien, wie die schriftlich niedergelegte.



46. Aus A. Banchieris Festino nella sera del giovedì grasso. Venedig 1608. Tiermadrigal über einen Baß, „alla mente".

„Der Komponist hat sich nur befleißigt, die Noten nach den harmonischen Regeln zu setzen: der Sänger aber ist bei ihrer Ausführung verpflichtet, sie mit der Stimme zu begleiten." Die Lehre von der „Gorgia", wie man den Ziergesang volkstümlich nannte, ist im 66. Kap. des 1. Buches der Prattica zusammengefaßt (deutsch VfMw. 8, S. 341), die Ergänzungen über den höheren „graziösen" Vortrag behandeln die Kap. 63, 77 und 78 (deutsch VfMw. 9, S. 281, 299). Wichtig ist die rechte Verteilung der Verzierungen, am Anfang sollen die Stimmen möglichst unkoloriert einsetzen, das Ende eines Tonstücks bietet die beste Gelegenheit zu Verzierungen, die Mitte darf nicht vernachlässigt werden; lange Noten sind der willkommene Anlaß zur Diminution, die Kadenzen für ihre Anbringung besonders geeignet. Dabei soll das Ende der Kadenzen nicht matt und tonlos ausgesprochen werden. Die Improvisationen brauchen sich nicht auf die gerade rhythmische Teilung der Noten zu beschränken, sie umfassen auch gewisse Manieren wie Brechungen (rotture), Triller (Tonwiederholung auf dem gleichen Ton) u. a. m.; auf die begleitenden Stimmen ist die notwendige Rücksicht zu nehmen. Die höhere Kunstfertigkeit reicht bis zur Umkehrung ganzer Sätze als besondere Variationsart und Geschicklichkeitsprobe ausgezeichneter Künstler. Nicht jeder Sänger besaß die Gorgiapraxis, so war sie z. B. zu Zacconis Zeiten in Pavia unbekannt, nicht alle Komponisten waren über die Veränderung ihrer Werke erbaut, ja Zacconi berichtet, daß einzelne sogar lieber auf die Gelegenheit einer Aufführung verzichteten, als der Willkür der Ausführenden zuzustimmen.

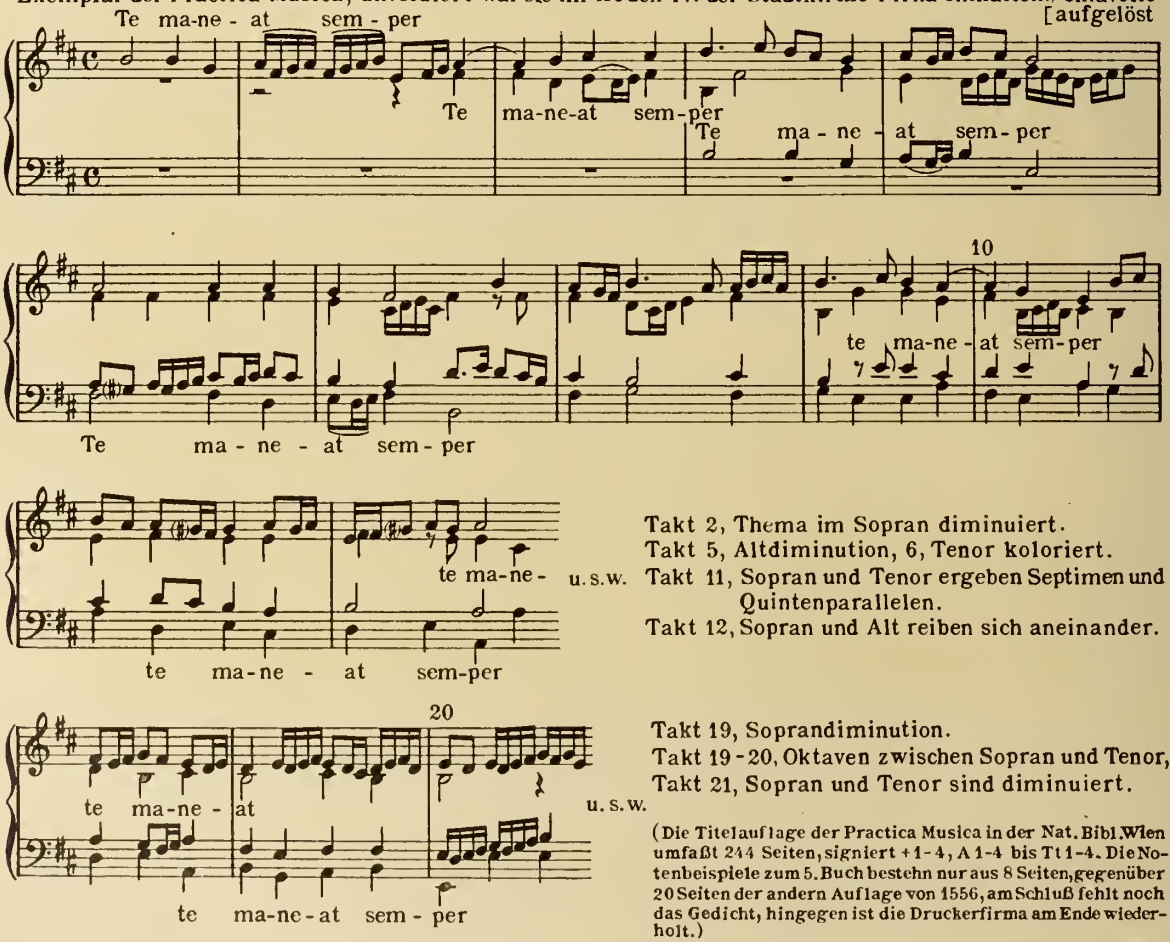
Schon Hermann Finck behandelt die Koloraturen ausführlich und hebt hervor, daß in mehrstimmigen Gesängen alle Stimmen diminuiert wurden. Der Gebrauch richte sich nach „der Geschicklichkeit, Anlage und Persönlichkeit des Einzelnen; jeder hat seine eigene Weise. Viele sind der Ansicht, daß der Baß, andere daß der Diskant zu kolorieren sei. Meine Ansicht geht dahin, daß alle Stimmen ausgeschmückt werden müssen, aber nicht durchaus, sondern nur an bestimmten Stellen, auch nicht in allen Stimmen zugleich, sondern nur am gehörigen Ort." Die Kolorierung fand nicht bloß bei solistischer Besetzung statt, bei der sie sich allerdings ungehemmter entfalten konnte, sondern auch bei mehrfacher Besetzung, denn Finck nimmt gerade darauf Bezug und erinnert daran, „daß Koloraturen in Chören nicht ohne Ver-

unstaltung (der Komposition) eingeflochten werden; denn wenn eine Stimme mehreren Sängern zum Singen zugeteilt wird, so entstehen notwendig ungleiche Koloraturen, wodurch die Süßigkeit und das Wesen des Tons verdunkelt wird." Nur am Ende eines Stücks dürfe niemand etwas hinzufügen; ein praktischer Wink ist beigefügt, am Schluß eines Gesangs sollen alle übrigen Stimmen zugleich schweigen, nur der Baß könne um die Dauer einer Longa länger ausgehalten werden, denn das empfehle die Ausführenden sehr.

Als Beispiel teilt Finck eine kolorierte Motette mit, und er erklärt es als selbstverständlich, daß darin gewisse Freiheiten der Stimmführung, wie parallele Quintchen oder Oktavchen vorkämen, die durch die große Geschwindigkeit entschuldigt seien, mit der sie vorbeigingen. Die Diminutionen müßten nämlich „leicht vom Munde fließen", eine Stimme dürfe die andere weder durch zu große Nähe noch durch zu große Entfernung bedrängen, das sei wichtiger als gelegentliche Fehler gegen den reinen Satz, die „ohne Weihwasser" vergeben werden könnten (Beisp. 83). Die Verzierung betrifft in diesem Fall hauptsächlich länger gehaltene Noten, sie ist sparsam angewendet und wechselt zwischen den Stimmen ab. Auch Zacconi ermahnt die Sänger zur Vorsicht, wenn sie in einem ihnen fremden Chor verziert singen wollen, da sei zuvor erst die Fertigkeit der anderen Mitwirkenden zu erproben. Die durch das gleichzeitige Impro-

Beispiel 83

Kolorierte Motette von Hermann Finck. Anfang des ersten Teils, verkürzt. (Diese Motette fehlt im Wiener Exemplar der Practica Musica, unverziert war sie im Kodex IV. der Stadtkirche Pirna enthalten.) Chiavette [aufgelöst



Takt 2, Thema im Sopran diminuiert.
Takt 5, Altdiminution, 6, Tenor koloriert.
Takt 11, Sopran und Tenor ergeben Septimen und Quintenparallelen.
Takt 12, Sopran und Alt reiben sich aneinander.

Takt 19, Soprandiminution.
Takt 19-20, Oktaven zwischen Sopran und Tenor,
Takt 21, Sopran und Tenor sind diminuiert.

(Die Titelauflage der Practica Musica in der Nat. Bibl. Wien umfaßt 244 Seiten, signiert +1-4, A 1-4 bis Tt 1-4. Die Notenbeispiele zum 5. Buch bestehn nur aus 8 Seiten, gegenüber 20 Seiten der andern Auflage von 1556, am Schluß fehlt noch das Gedicht, hingegen ist die Druckerfirma am Ende wiederholt.)



Die bayrische Hofkapelle unter Orlando di Lasso. Kammerdienst.

München, Staatsbibliothek. Hans Mielich-Kodex, Mus. Mš. A. Bd. 2, S. 187.

Lasso am Spinett, Violine (rechts), 3 Bratschen, Tenorgeige, Halbbaß (links vorn), Laute (rechts), Querflöte (Mitte rückwärts), links von ihr Fagott, rechts von ihr Baßposaune, dann 2 Zinken, zwischen ihnen kleiner krummer Zink. 3 Kapellknaben singen aus einem Stimmbuch, hinten Chorsänger.

Die Münchener Hofkapelle unter Orlando di Lasso beim Gottesdienst befindet sich als Tafel X im Band Ursprung, Katholische Kirchenmusik.

gepraxis.

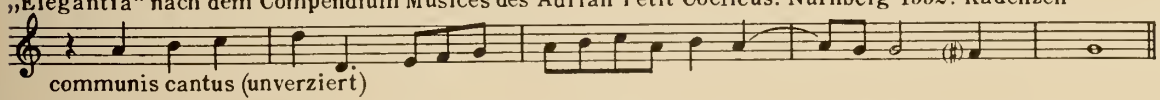
visieren mehrerer Sänger naheliegende Gefahr einer Verwirrung nagelt Cerone mit großer Deutlichkeit an: „Wo alle gleichzeitig glossieren wollen, glaubt man in einer Judenschule oder vor einer Gänseherde zu sein."

Damit sind ähnliche Verhältnisse gestreift, wie sie oben (S. 53) beim mehrstimmigen Improvisieren über dem Choral berührt wurden. Das Kontrapunktieren aus dem Kopf erwähnt u. a. Zarlino, dem die Fertigkeit, zu zwei Stimmen eine dritte aus dem Stegreif hinzuzusingen, als etwas Selbstverständliches erscheint, während er sich über das Terzensingen bei solchen Anläßen lustig macht. Zacconi erzählt im 2. Band seiner Prattica (1622, Kap. 34) vom Unterricht im alla mente-Kontrapunktieren, den er bei Hippolito Baccusi in Mantua genossen habe (VfMw. 10, S. 537), der Lehrplan ging von der Zweistimmigkeit aus. Welche Schwierigkeiten zu überwinden waren, ist aus der Bemerkung zu ersehen, daß selbst die größten Meister der Zeit, wie Willaert nur nach ein- bis zweimaligen Versuchen imstande gewesen seien, tadellos zu singen. Banchieri berichtet in seiner Cartella musicale (1614) vom Stegreifkontrapunktieren in römischen Kapellen, bei dem durch die Kenntnis bestimmter Regeln ein so schöner Klang erzielt wurde wie in ausgearbeiteten Kompositionen. Hauptsache sei, daß jede Stimme mit dem Baß konsoniere, die gelegentlichen Reibungen der frei improvisierten Stimmen böten einen eigenen Reiz. In 10 Punkten ist dann von B. eine Anleitung skizziert, wie man ein Stück dieser Art zu Papier bringen könne: man habe mit dem Baß zu beginnen, dann den bewegten Sopran zu suchen, hierauf den Tenor möglichst in Gegenbewegung, den Kontraalt aber in Synkopen zu führen. Auch weitere Stimmen ließen sich zusetzen, die oberste am leichtesten in Dezimen zum Baß, man meide Vorhalte und singe dreist darauf los, schrittweise, in Terz-, Quint- und Oktavsprüngen. Beim Schluß sei zu beachten, daß er in zwei Takten mit vollen Dreiklängen erfolgen müsse. Stegreifkontrapunkte waren beim Introitus der Messe beliebt, Übungen seiner Chorzöglinge bei dieser Gelegenheit hat z. B. der Domkapellmeister von Udine, Ippolit Chamatero di Negri, 1574 veröffentlicht und Bottrigari gedenkt dieser Vortragsart, allerdings mit wenig Behagen. Die Falsobordoni wurden in Rom um 1600 gern mit Figurationen improvisiert, wobei die Orgel begleitete und die vier Stimmen der Reihe nach mit Diminutionen abwechselten, während die drei anderen Stimmen jeweils mit gehaltenen Tönen die harmonische Füllung gaben. Bovicelli hat 1594 drei solche Falsobordoni, von sich und anderen, mitgeteilt, Franc. Severi gibt 1615 andere Beispiele, G. L. Conforti zeigt passeggierte Psalmen (Venedig 1607). Als Psalmodieren mit dem Falsobordone bezeichnete man das Rezitieren mehrerer Silben aus demselben Ton, der unrhythmisiert mit einer Brevis aufgezeichnet wurde.

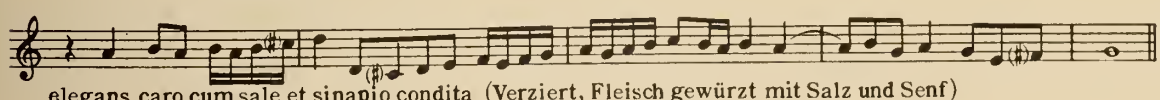
Demnach gab es eine zweifache Improvisationspraxis, deren beide Arten sowohl vokal als auch instrumental ausgeübt wurden, nämlich das freie Kontrapunktieren (Contrapunto alla mente, cantare supra librum), wobei zu einer gegebenen Stimme eine oder mehrere andere frei hinzuerfunden wurden, und die freie Ausschmückung einer gegebenen Stimme selbst (das Kolorieren, Diminuieren oder Glossieren). Coclicus nennt 1552 die letztere Art, das Diminuieren, die elegante Singmanier (elegantia in canendo), die unverzierte Wendung nennt er einfach, roh, eben (simplex, planus, crudus), er gebraucht den Vergleich von Fleisch und Gewürz (Beisp. 84). Die Fertigkeit des Diminuierens besäßen die burgundischen Sänger im höchsten Maße, denn es sei bei ihnen etwas Natürliches; um dieses Vorzugs willen finde man sie in den ersten Kapellen der Welt bevorzugt. Coclicus verziert in seinen Beispielen neben Chansonstimmen auch einen vierstimmigen Kanon, wobei sogar das Tongeschlecht wechselt (Beisp. 85), die Verzierung der Baßstimme solle mit besonderer Vorsicht und möglichst sparsam geschehen. Über die Art und Weise der Kolorierung mehrstimmiger Werke gegen Ende des 16. Jahrhunderts geben

Beispiel 84
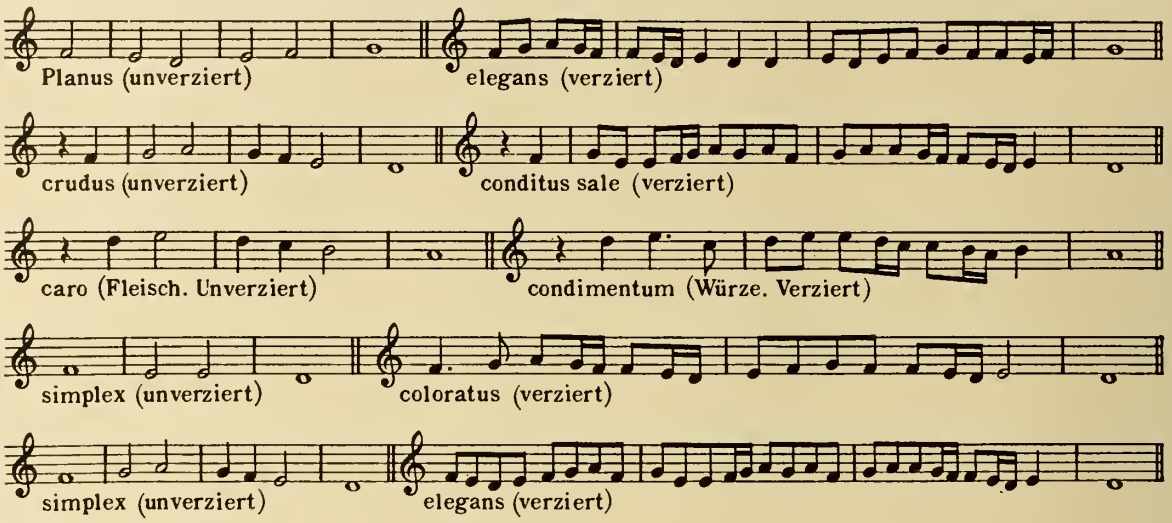
„Elegantia" nach dem Compendium Musices des Adrian Petit Coclicus. Nürnberg 1552. Kadenzen



communis cantus (unverziert)

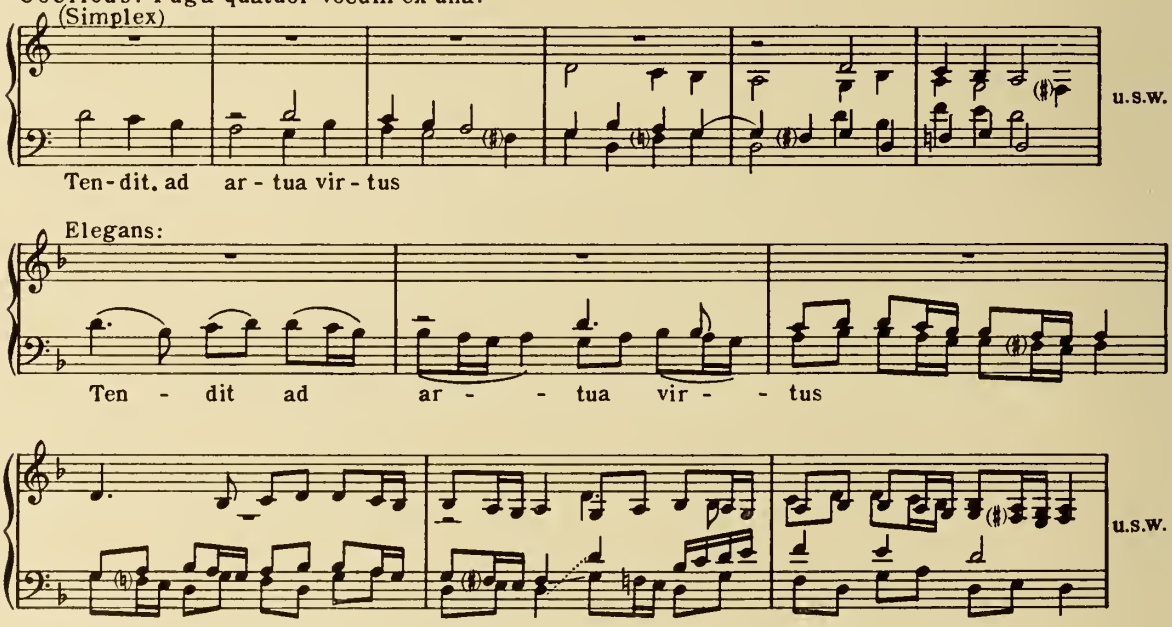


elegans, caro cum sale et sinapio condita (Verziert, Fleisch gewürzt mit Salz und Senf)



Beispiel 85

Coclicus: Fuga quatuor vocum ex una.
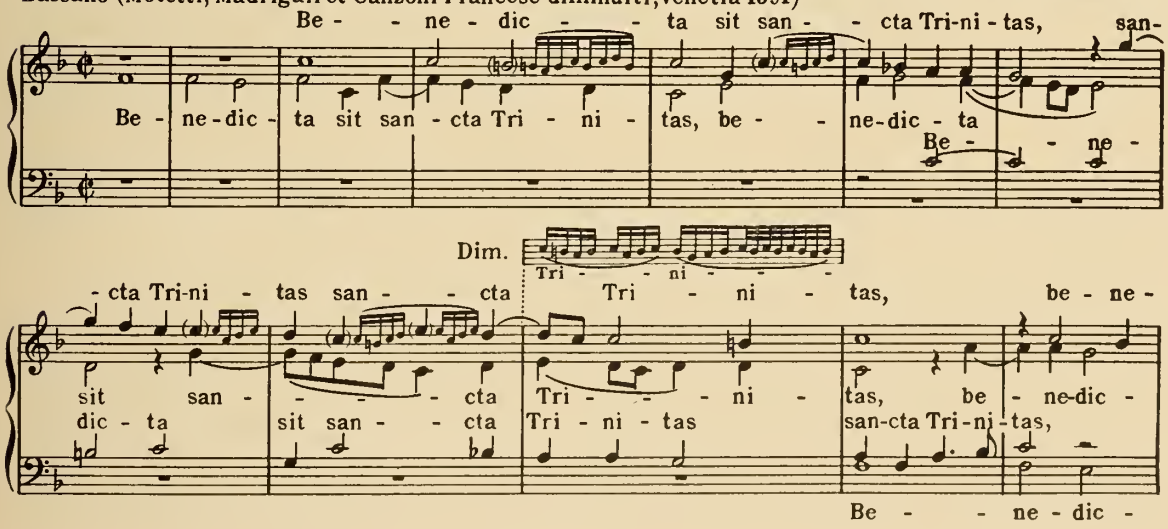


verschiedene in Diminutionssammlungen verziert gedruckte Stimmen von Kompositionen der Zeit Aufschluß, die mit der unverzierten Form verglichen werden können, insbesondere die Lehrwerke des Cornettisten Girolamo dalla Casa (1584) und des Sängers G. B. Bovicelli (1594), sowie die Sammlung des Giov. Bassano (1591) enthalten zahlreiche solche Beispiele zu Madrigalen, Kanzonen, Motetten und Psalmen. So lassen sich von Werken Lassos und Palestrinas, Philipps de Monte, des Clemens non Papa, des Cyprian de Rore, Jannequins u. a. die praktisch umgestalteten Formen mit den gesungenen oder gespielten Diminutionen wieder rückerschließen (Beisp. 86). Der 4. Nachtragsband zur Gesamtausgabe Palestrinas (Bd. 33) bringt 12 solche diminuierte Einzelstimmen zu 8 Motetten und 4 Madrigalen bei, die der Herausgeber Haberl
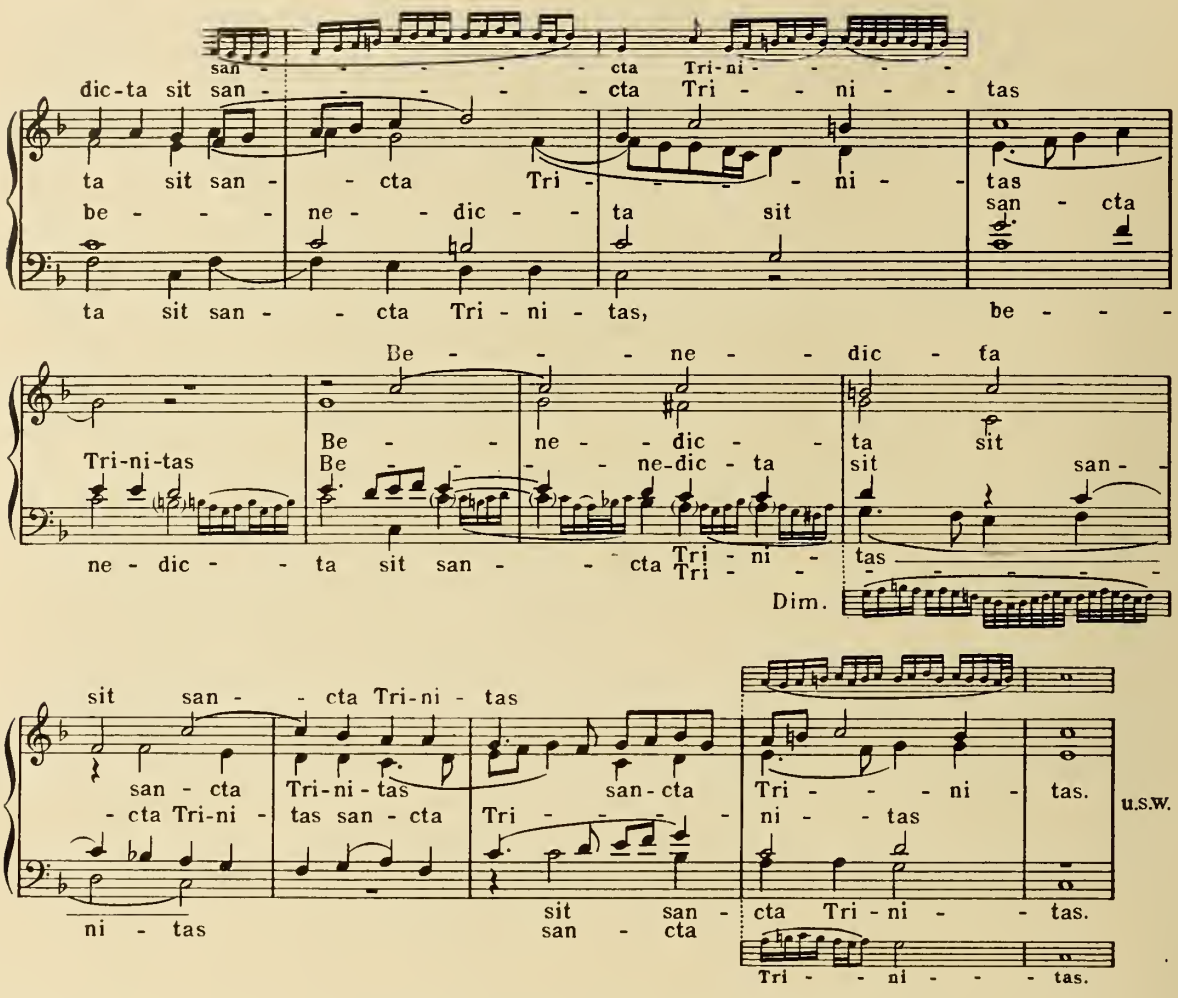


47. Philipp Galle, Die Musik. Kupferstich nach Franz Floris. Gesang, Lauten, Harfe, Querflöte, Zink, Dudelsack.

Beispiel 86

Diminuierung von Sopran und Baß einer Motette Palestrinas (In Festo Sanctae Trinitatis, G.A.Bd. 5) nach Giov. Bassano (Motetti, Madrigali et Canzoni Francese diminuiti, Venetia 1591)





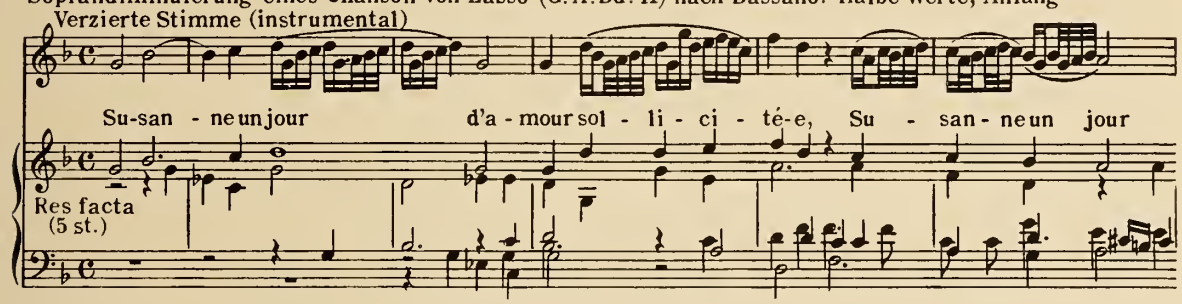
allerdings als schwere Verunstaltungen der Werke beurteilt; das kann nichts an der Tatsache ändern, daß sie eben der zeitgenössischen Musikübung entsprachen. Der Komponist legte seine Musik als Vorlage für verschiedene Aufführungsmöglichkeiten nieder (als res facta), Sache der Ausführenden war es, sie nach den besonderen Verhältnissen der Praxis vokal und instrumental zu bearbeiten. Die Scheidung einer rein gesanglichen und einer instrumentalen Bestimmung der Verzierungsformen ist dabei schwierig, aber wichtig, der stete Wettstreit zwischen den Leistungen da wie dort beeinträchtigt die Übersicht, in die rein instrumentale Diminution gewährt jedoch eine ganze Reihe bedeutsamer Lehrwerke von Ganassi (1535, 1542), Lanfranco (1533), Ortiz (1553) u. a. sehr ergiebigen Einblick.

Die improvisierte Gesangsverzierung konnte insbesondere dann reich betätigt werden, wenn in mehrstimmigen Kompositionen nur Einzelstimmen gesangsmäßig besetzt waren, während die anderen Stimmen von Instrumenten übernommen wurden, oder aber auch, wenn bei chorischer Gesangsbesetzung kolorierende Einzelstimmen als solche hervortreten sollten. Letztere Art betraf in erster Linie die kirchliche, erstere die weltliche Musik, doch war die Abgrenzung keine durchgreifende, sondern die praktischen Forderungen ergaben nach Schrift- und Bildzeugnissen ein ständiges Überkreuzen der Mittel. Die erwähnten Diminutionssamm-

lungen aus der Zeit nach 1580, in der das Virtuosentum zu barocker Bravour aufgeblüht war, gehören durchaus in diese Richtung der Belastung einzelner Stimmen (Beisp. 87, 88). Bassano sagt in der Vorrede zu seiner Ausgabe diminuierter Einzelstimmen, daß seine Proben konzertmäßig (in concerto) mit Begleitung verschiedener Instrumente oder zu einem Tasteninstrument allein zu singen seien, den Baß als das Fundament der Musik müsse man stets spielen, man könne aber auch zwei diminuierte Stimmen zusammenfassen (Beisp. 86). Seine Veröffentlichung sei nicht bloß für die Gorgia bestimmt, sondern auch für jedes beliebige Soloinstrument. Die Passegiermuster hielten eben nur fest, was in der Praxis frei und fließend gehandhabt wurde, nämlich die gegenseitige Überbietung von Singstimme und Instrument. Hermann Finck hatte
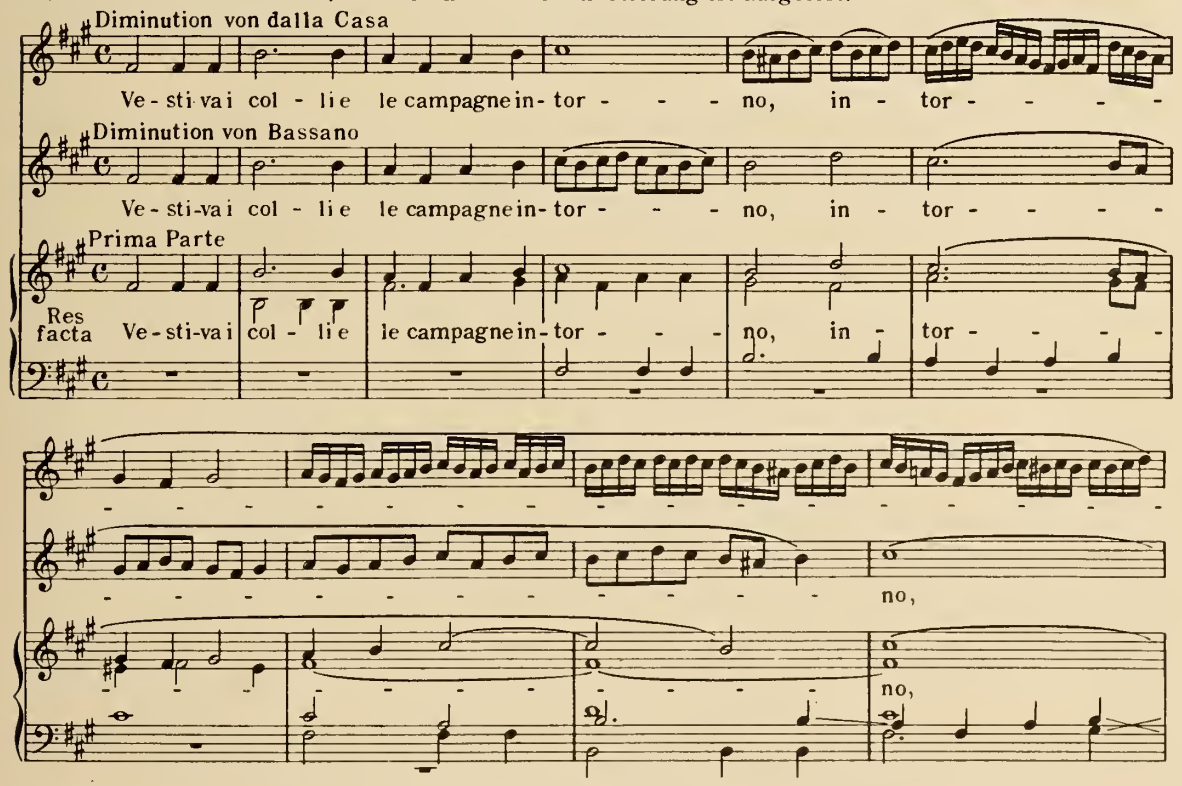
Beispiel 87
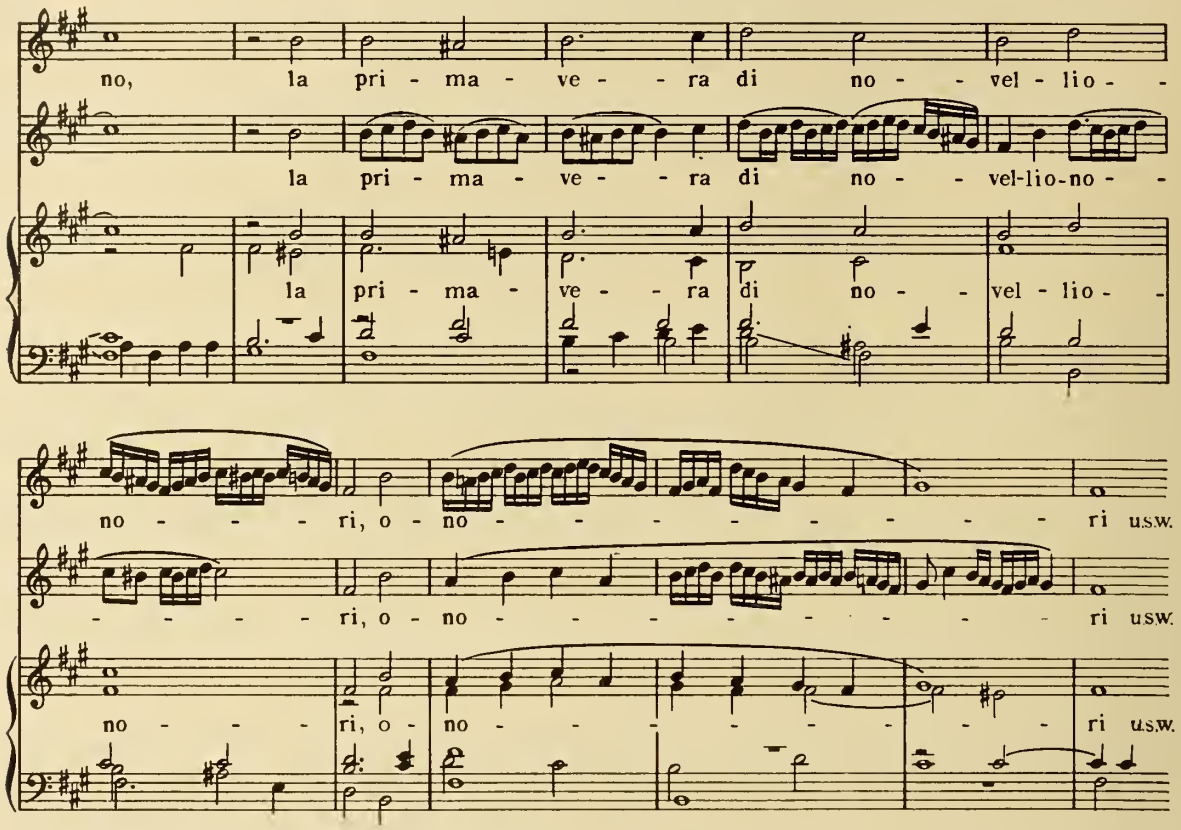
Soprandiminuierung eines Chanson von Lasso (G. A. Bd. 11) nach Bassano. Halbe Werte, Anfang



Beispiel 88

Fünfstimmiges Madrigal von Palestrina (G. A. Bd. 28, S. 239) mit den Diminutionen von Girolamo dalla Casa 1584 und Giov. Bassano 1591. Palestrinas Chiavettennotierung ist aufgelöst.
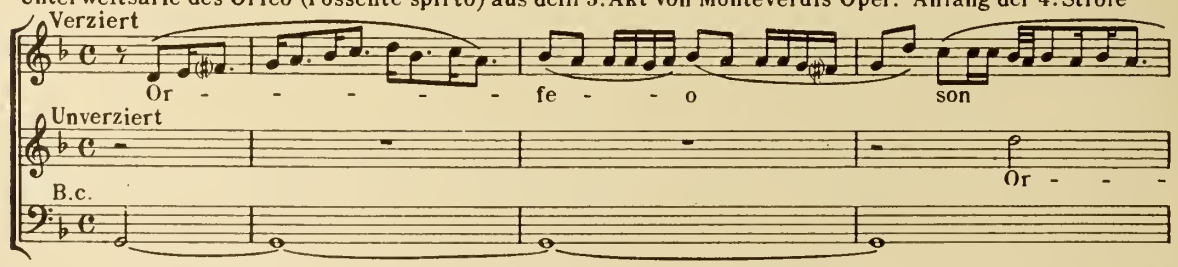




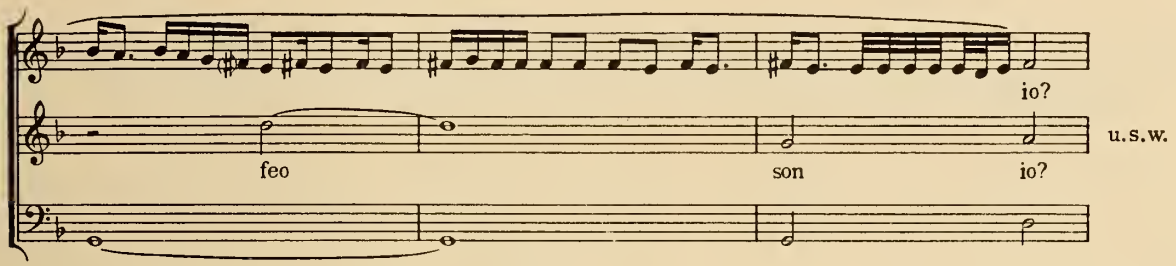
wohl vor den Orgelkoloraturen gewarnt, durch die man Gesangsbögen zerreiße wie junge Hunde ein Tuch, Bovicelli aber verteidigt sich gegen den Vorwurf, zu schwierige Beispiele vorgelegt zu haben mit dem Hinweis, daß gut veranlagte Stimmen noch viel schwerere Aufgaben zu bewältigen wüßten, und die Kunstdenkmäler geben ihm recht, von den Florentiner Intermedien bis zu Monteverdi (Beisp. 89) und Gagliano. Das eine steht fest, was z. B. Diruta 1593 betont, daß das Diminuieren als eine selbstbewußte Kunst ausgeübt wurde, und zwar nicht bloß als eine gesangs- oder spieltechnische, sondern als eine kontrapunktische zugleich; dem entsprechend werden die Anforderungen an die theoretische Ausbildung der Musiker immer wieder dick unterstrichen.

Die vokale Gestaltung ist gut greifbar im Stimmendruck der Florentiner Intermedien von 1589, den Cr. Malvezzi 1591 herausgab, da sich die Angaben im Nono und in Einzelstimmen sehr glücklich ergänzen. Von drei solistisch vorgetragenen Stücken ist so die res facta in textloser Partitur (des Nono) mit der weit-

Beispiel 89

Unterweltsarie des Orfeo (Possente spirto) aus dem 3. Akt von Monteverdis Oper. Anfang der 4. Strofe



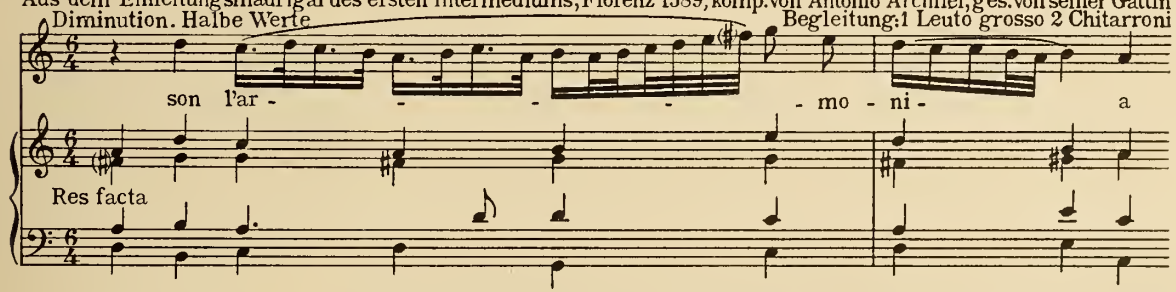


gehenden Virtuosenglossierung (im Canto und Tenor) zu vergleichen; diese Madrigale wurden gesungen von der berühmten Diva Vittoria (Beisp. 90), von Peri (Doppelecho, Beisp. 91) und vom Sopranisten Gualfreducci (Beisp. 92). Die Begleitung war sehr stark eingeschränkt, um den virtuosen Vortrag zur Geltung zu bringen, nämlich auf ein oder zwei Akkordinstrumente; die weniger virtuos gesungenen Solostücke wurden hingegen von einem großen Begleitapparat gestützt. Aus der Unterweltsarie in Monteverdis Orfeo wissen wir dann, daß neben dem stark verzierten Gesang in bravouröser Diminutionsmanier wechselnde Begleitinstrumente (2 Violinen, 2 Cornette, 2 Doppelharfen) konzertierend hervortraten.

Durch die Diminutionskunst wurde der Umfang der aufgezeichneten Stimmen erheblich erweitert. Im unverzierten Chorgesang war ein verhältnismäßig kleiner Stimmumfang die Regel, ungefähr eine Dezime in jeder Stimme, nur im Baß etwas mehr, die Komponisten des 16. Jahrhunderts sahen streng darauf, nur ein Mittelmaß der Stimmlage zu verwenden. Luzzasco Luzzaschis für die Virtuosinnen von Ferrara in den neunziger Jahren komponierte Solomadrigale (hg. Rom 1601) hingegen sind für einen außerordentlichen Stimmumfang berechnet (Nr. 5: g-f″, Nr. 3: c′ — b″, Nr. 12: e′ — c‴), auch Bassisten mit gewaltiger Spannkraft der Stimme waren um die Jahrhundertwende sehr beliebt, man kennt ihre Namen, berühmt waren schon die drei Bassisten des Münchner Hofs zu Lassos Zeiten, die nach Praetorius (II. 17) „das tiefe F stark und mit völliger Stimme erreichten, in der Höhe aber nicht weiter als bis ins f, g oder a kommen sollten", die italienischen Bässe hingegen nahmen in der Höhe selbst das f′ gut, in der Tiefe erreichten sie das C und selbst das Kontra-H damaliger Stimmung. Weibliche Gesangssterne waren hochgefeiert, so die genannte Vittoria oder die drei Damen von Ferrara, von denen außer ihrer Vortragskunst auch ihr

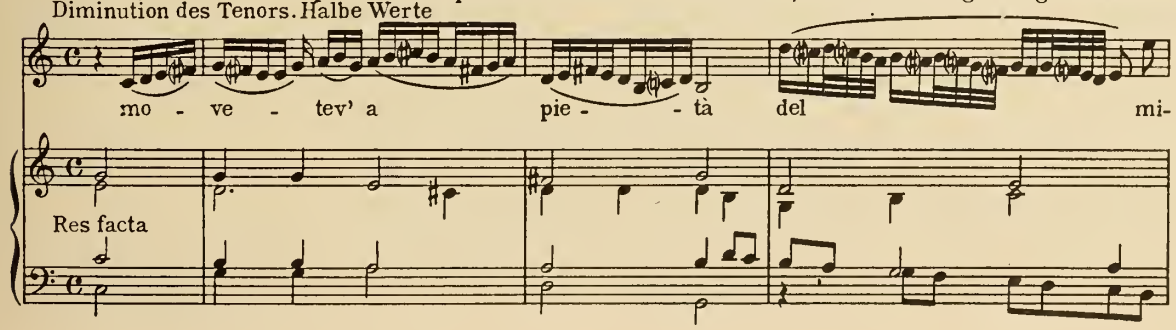
Beispiel 90
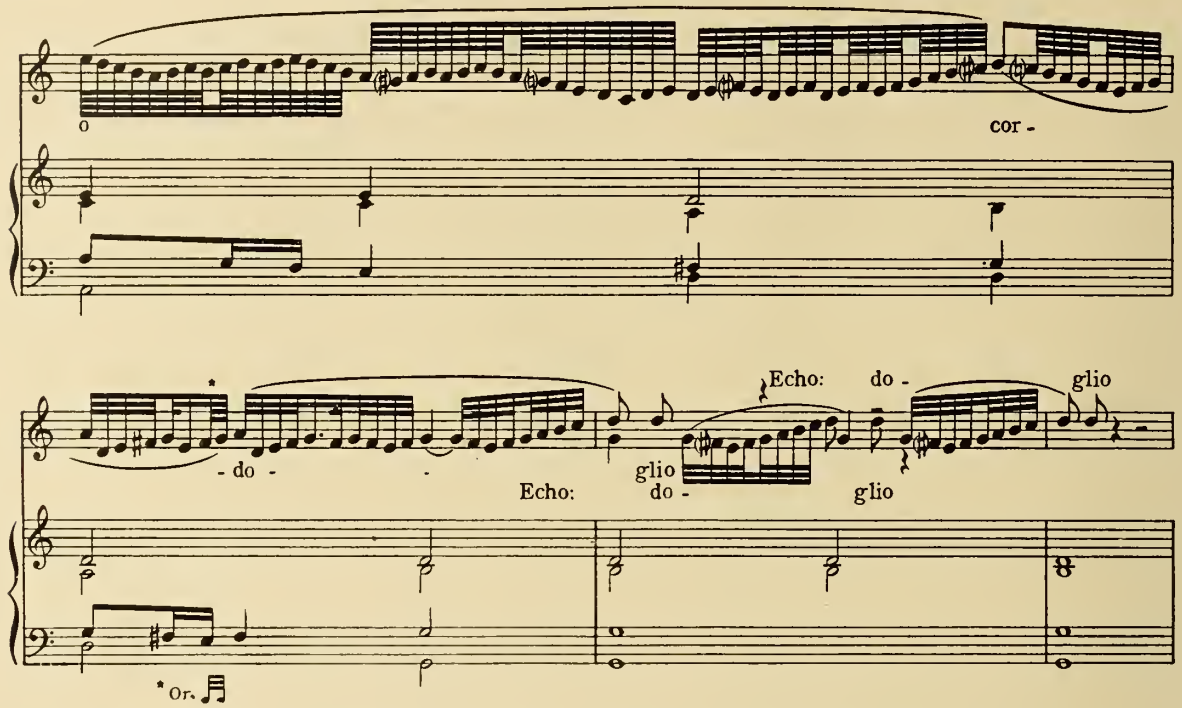
Aus dem Einleitungsmadrigal des ersten Intermediums, Florenz 1589, komp. von Antonio Archilei, ges. von seiner Gattin
Diminution. Halbe Werte — Begleitung: 1 Leuto grosso 2 Chitarroni



Beispiel 91

Schluß des „Ecco con due risposte di Giacopo Peri" aus dem 5. Intermedium, Florenz 1589. Begleitung: 1 Chitarrone
Diminution des Tenors. Halbe Werte
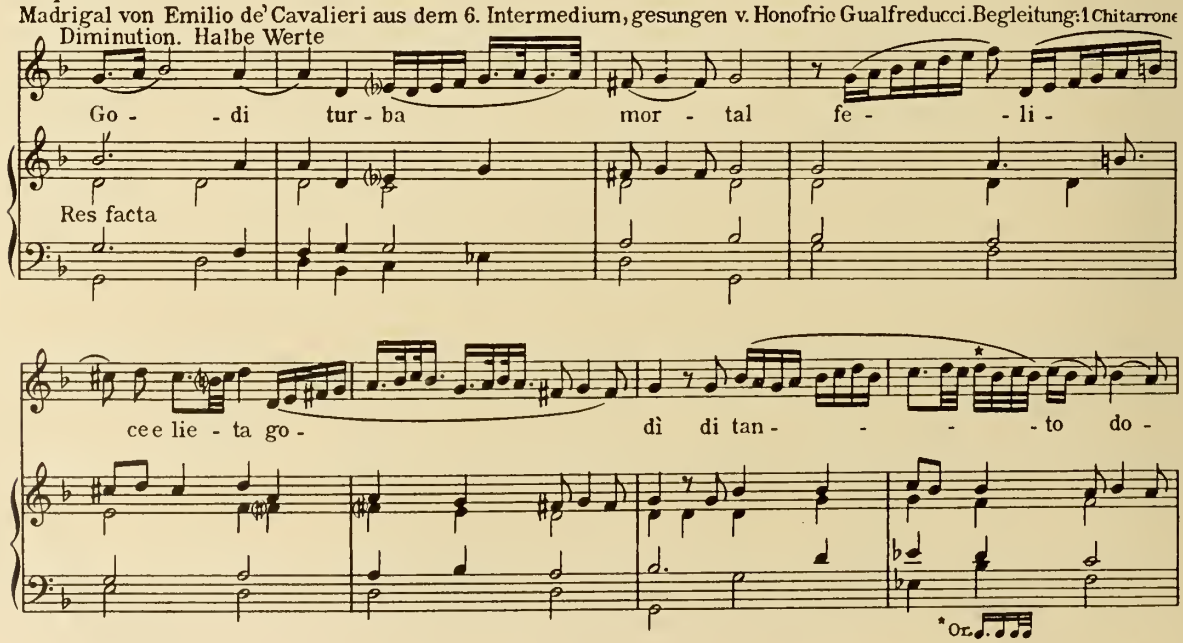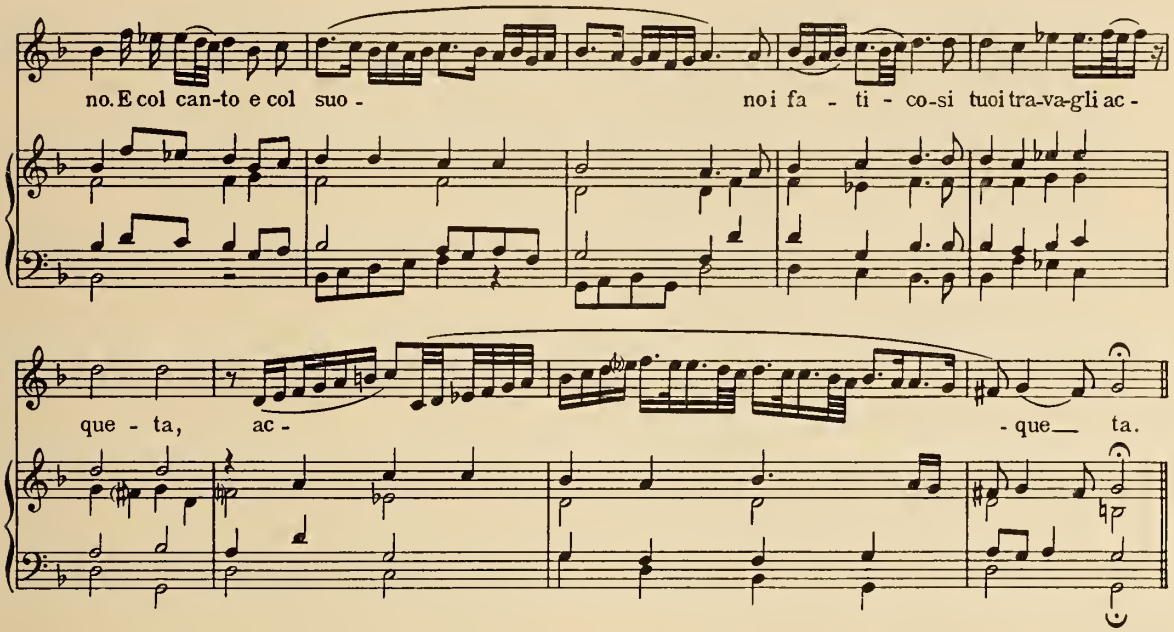




Instrumentenspiel und ihr wunderbares Gedächtnis gepriesen wird. Weiblicher Sologesang war im 15. und 16. Jahrhundert gern gehört, Moser hat mehrere in Süddeutschland gefeierte Sängerinnen in Erinnerung gebracht, und zwar im Anschluß an ein einer solchen Solistin Veronika geltendes Lied, das er für Hofhaimer in Anspruch nimmt. Im Chor wirkten Frauen beim weltlichen Chorlied mit, Rossettus erwähnt aber auch ihre Teilnahme im polyphonen Kirchenchor.

Beispiel 92

Madrigal von Emilio de' Cavalieri aus dem 6. Intermedium, gesungen v. Honofrio Gualfreducci. Begleitung: 1 Chitarrone





Durch die gesteigerten Ansprüche an die Gesangsvirtuosität nahm das Standesbewußtsein der Bravoursänger gewaltig zu, die Zustände der Barockzeit leben sich ein. Welche hochangesehene gesellschaftliche Stellung der Sänger in Italien einnahm, verkündet Zacconi mit berechtigtem Stolz: der Sänger verdiene sich wie der Komponist sein Brot mit Vergnügen, Lust und Annehmlichkeit, er lebe in großer Achtung und Wertschätzung und werde überall mit offenen Armen empfangen. Er sagt, er sei nicht imstande es auszusprechen, in welchem Ansehen ein Sänger stehe, „denn selbst wenn man ihm auch wenig bezahlt, so nimmt man ihm dafür doch nicht die Ehre, die ihm als Virtuosen zukommt. Er gilt allenthalben als Ehrenperson und wird von jedermann begünstigt und geehrt."

Die instrumentale Diminution kann hier nur kurz gestreift werden. Auf der Laute war die Zerkleinerung längerer Noten durch den flüchtigen Klangcharakter des Instruments notwendig, man ahmte gern „organistische Koloraturen" nach. Ortiz unterscheidet (1553) die Spielweise beim Vortrag mehrstimmiger Gesangskompositionen durch ein Violenensemble mit Figurationen in den Einzelstimmen von der bei ihrem Vortrag auf Violone und Cembalo allein; da hat der Cembalist den Satz mit allen Stimmen ohne Veränderungen abzusetzen, während der Violaspieler entweder eine Stimme frei diminuiert oder eine neue Stimme frei hinzu erfindet. An einem Madrigal von Arcadelt und einem Chanson von Sandrin wird in einer ganzen Anzahl von Variationen (Recercadas) die kunstvolle Freiheit dieser Improvisationen dar-



48. Frauenmusik im Freien. Min. Cod. 1877. Wien, Nat.-Bibl. 16. Jahrh. (Gesang, Psalterium, Schalmei.)



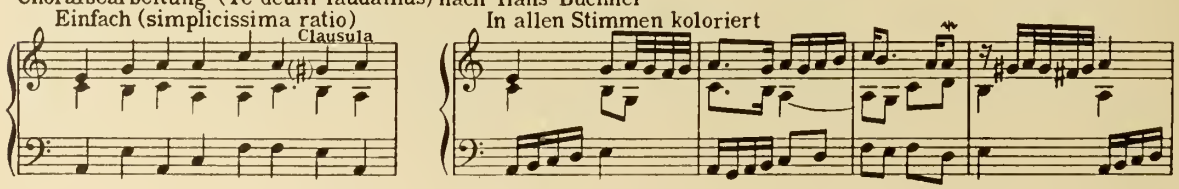
Oder ſie würffet mit eim ſteyn/
Es iſt die frewd in warheit klein/
In winters nacht alſo erfrieren/
So ſie der gänchin thünd hoffieren/
Mit ſeitenſpil/pfeiffen/ſingen/
Am holtzmarckt vberd blöcher ſpringen.
Das thünd Studenten/Pfaffen/Leyen/
die pfeiffen zů dem Narren reyen.
Einer ſchreit/jauchtzget/brölt vnd blert/
Als ob er jetzund wurd ermört.
Jhe ein Nart da dem andern ſeit/
Wa er můß warten auff beſcheid/
Da můß mann jhn dann hoffrecht machen/
Als heimlich halte er ſein ſachen/
Das

49. Seb. Brant, Der Narren Spiegel. Straßburg 1549. Nachts hoffieren. Laute und Querflöte.

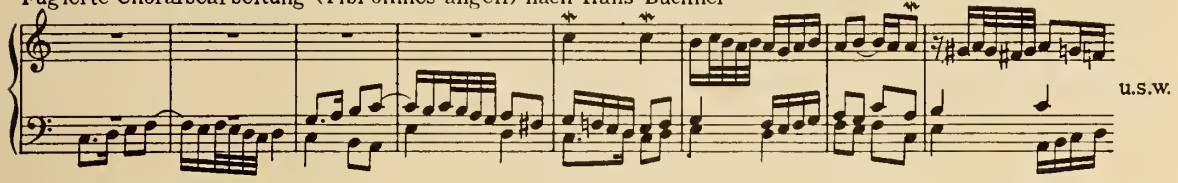
gelegt. Auch das Stegreifspiel über einfache Baßmelodien ist mit vielen Notenbeispielen klargestellt, während das Zusammenspiel von Violone und Cembalo in völlig freier Phantasie nur als hochgeschätzte Praxis gekennzeichnet und allgemein beschrieben ist. Beim Spiel der Tasteninstrumente war das freie Phantasieren natürlich von besonderer Bedeutung, der Spanier Th. de Sancta Maria widmete diesem Gegenstand ein aufschlußreiches Lehrbuch (1565), in dem systematisch zu dieser höchsten Stufe der Kunstübung hingeführt wird; Grundlage ist hier wieder die Zweistimmigkeit. Die Organistenproben der Zeit verlangen denn auch schon volle Kunstfertigkeit in der freien Phantasie, sowohl für das tokkatenhafte Brillieren mit Passagenwerk, als auch für das fugierte Spiel, z. B. bei S. Marco in Venedig eine regelrechte Fantasie über ein gegebenes Thema „ohne die Stimmen zu verwirren, als ob vier Sänger sängen". Aus Deutschland sei an die vielgerühmten Orgelimprovisationen Hofhaimers erinnert. Das Fundamentbuch des Hofhaimerschülers Hans Buchner behandelt die Choralbearbeitung mit klaren Worten und Beispielen (Beisp. 93), insbesondere auch das Fugieren des Chorals (Beisp. 94); der Choral ist hier in der Oberstimme koloriert. Die deutsche Orgelkolorierung des 15. Jahrhunderts wurde oben schon erörtert (S. 100), das „organistisch Reißwerk" ist gerade im Deutschland des 16. Jahrhunderts durch die Tabulaturen gut zu erfassen. Während in der Hofhaimerschule alle Stimmen verziert wurden, beschränkte man sich später meist auf die Zerkleinerung der Oberstimme. Auch Sancta Maria und Diruta, der Merulos Spielart folgt, treten für das gleichmäßige und einheitliche Diminuieren aller Stimmen ein, die Zerlegung von Viertelnoten

Beispiel 93

Choralbearbeitung (Te deum laudamus) nach Hans Buchner



Beispiel 94
Fugierte Choralbearbeitung (Tibi omnes angeli) nach Hans Buchner



wird abgelehnt, Diruta warnt auch vor der Verzierung von Fugen und vor falschen Fortschreitungen, die der Sohn Cabezons bei der Herausgabe der Werke seines Vaters (1578) — ähnlich wie oben Finck — unbedenklich findet; gegen solche Nachlässigkeiten erhebt aber auch Bermudo scharf seine Stimme, der überhaupt das ganze Verzierungswesen verwirft. Hingegen rollt er ein klares Bild der Technik des Absetzens von Gesangskompositionen vor uns auf, sie geschah entweder aus dem Notenbuch selbst, wobei mit großer Aufmerksamkeit alle Stimmen zugleich übersehen werden mußten und eine Erleichterung durch das Setzen von Taktstrichen möglich war, oder durch die Anlage einer Tabulatur.

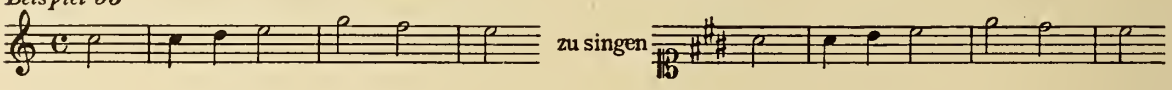
Zur Organistenpraxis gehörte ferner eine sorgfältige Übung im Transponieren, die erschwert war durch die ungleichschwebende Stimmung und die mit ihr verbundenen falschen Halbtöne. Von den Theoretikern und Pädagogen werden diese Schwierigkeiten vielfach hervorgehoben, zuweilen wie bei Aron oder Bermudo mit der Bemerkung, daß man unreine Töne mit in Kauf nehme, ohne daß sie überhaupt auffielen. Bermudo erwähnt auch die Transposition durch Schlüsselverschiebung und verweist damit auf das System der Chiavette, das für den Dirigenten und für den Organisten ein wertvoller praktischer Behelf war, um die Tonlage zu bestimmen. Die schriftliche Aufzeichnung verfügte nicht über eine Gesamtvorzeichnung außer eines oder ganz selten zweier ♭, ein Kreuz vorzuzeichnen war überhaupt nicht üblich. Die transponierenden Schlüssel (Chiavi trasportati) hatten daher durch ihre Abweichung von der gewöhnlichen Zusammenstellung der Schlüssel (claves signatae) eine Versetzung der Tonlage zu bedeuten, die nicht auf den Ton bestimmt, sondern nur beiläufig angedeutet war. Sofern andere als die normalen Schlüssel (Sopran-, Alt-, Tenor-, Baß- oder Baryton-Schl.) vorgezeichnet waren, galt das als konventioneller Fingerzeig, in tieferer oder höherer Lage zu beginnen. Statt des



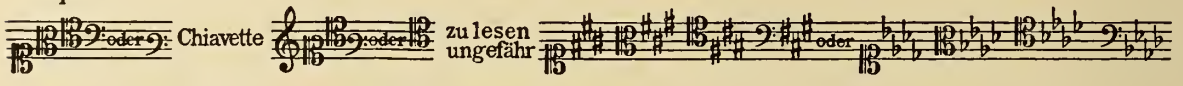
50. Kaiser Max I. bei Gesang und Saitenspiel. Holzschnitt von Hans Burgkmair aus dem Weißkunig. Hs. 3032, Wien, Nat.-Bibl. fol. 142b. Orgel, Harfe, Klavichord, hinten Sänger und Zinkenbläser.

ungewöhnlichen Schlüssels hatte sich der Sänger dann seine Stimme ungefähr in der Lage des Normalschlüssels vorzustellen, also mit einem Ton einzusetzen, der dem Normalschlüssel entsprach, im Fortgang dann aber die Stellung von Ganz- und Halbtönen genau zu wahren; dadurch wurde eine höhere oder tiefere Klanglage der Stimme erzielt (Beisp. 95). Zwei Schlüsselkombinationen waren allgemein gebräuchlich, die eine bezeichnete eine Transposition um ungefähr eine Terz tiefer (Violin-, Mezzosopran-, Alt-, Baß- oder Tenor-Schl., Beisp. 96), die andere eine Terz höher (Mezzosopran-, Tenor-, Baryton-, Subbaß- oder Baß-Schl., Beisp. 97). Da die Vorzeichnung eines ♭ häufig vorkam, ergaben sich noch weitere Möglichkeiten (Beisp. 98), von

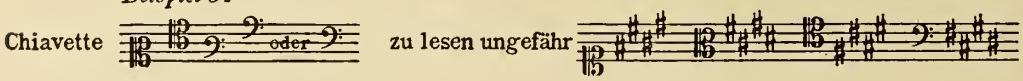
Beispiel 95



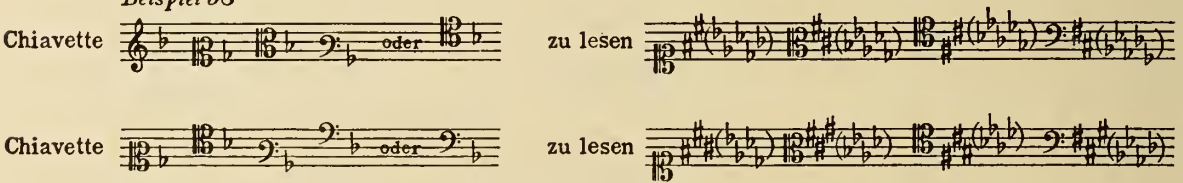
Beispiel 96



Beispiel 97



Beispiel 98



denen die erste in Beisp. 83 angewendet erscheint. Die Chiavette blieben bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts in Geltung, das heute bestehende Vorzeichnungssystem gewann erst nach der chromatischen Welle zu Ende des 16. Jahrhundert langsam Boden. (Ehrmanns Versuch [St. z. Mw. 11], die Chiavette als bloßen Schreiberbrauch ohne Bezug auf die Intonation zu erklären, wurde von Kroyer mit gutem Beweisstoff zurückgewiesen.)

Die improvisierte Transposition war theoretisch mit der Lehre von der Musica ficta verknüpft (vgl. oben S. 90). Johannes de Muris erwähnt schon um 1325, daß weltliche Chansons gern im Hexachord d = ut naturale gesungen wurden, daß also eine Transposition nach D-dur üblich war. Gafurius, Vanneus, Zarlino u. a. befassen sich mit der Versetzung der Modi, und Zarlino spricht geradezu von „Modi trasportati per Musica ficta", er verwendet in seinen Beispielen die Gesamtvorzeichnung von 2♭ und 2 Kreuzen. Vicentino hatte aber schon 1555 (L'antica musica, 14. Kap. d. 3. Teils) die Vorzeichnung von 4♭ verwendet und bei Willaert war 1559 (Musica nova) die Kreuzvorzeichnung herangezogen worden.

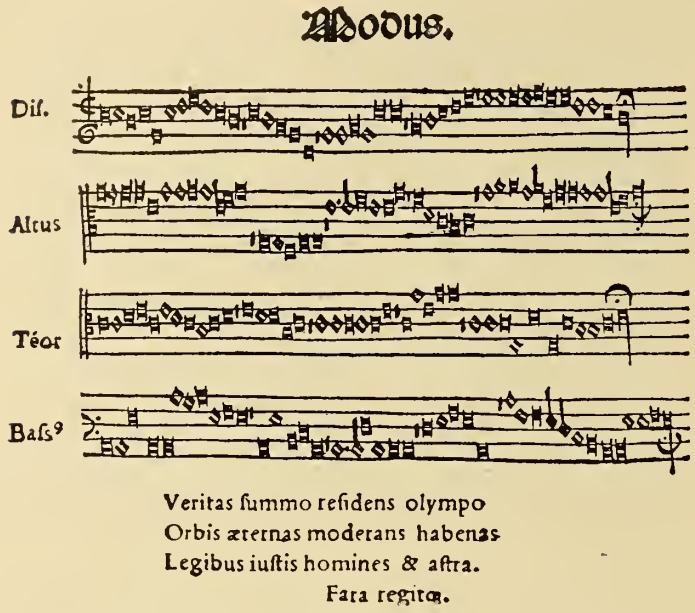
Die Chiavetta stand im engen Zusammenhang mit der ortsüblichen Chorstimmung, die mathematisch genau festzulegen im 16. Jahrhundert technisch unmöglich war. Aus Paoluccis Kontrapunktlehre (Bd. 3, S. 174) hören wir, daß in Italien dreierlei Stimmungshöhen auseinandergehalten wurden und daß diese von der Orgel abhängig waren, mit der der Chor abzuwechseln hatte; diese Stimmung wurde mit dem Ausdruck „Corista" bezeichnet. Am höchsten sang der lombardische Chorist, am tiefsten der römische, und zwar betrug der Unterschied eine kleine Terz, so daß dem römischen d das lombardische f entsprach. Venedig hatte anfangs die lombardische, dann eine mittlere Stimmung (römisch d = venetianisch e). Bei einem zehnstimmigen Motett des Bolognesers Andrea Rotta vom Ende des 16. Jahrhunderts erinnert Paolucci an diese Ortsstimmungen und empfiehlt seine tiefere Ausführung. Für einen Rückschluß auf die absolute Tonhöhe sind daher neben den Chiavette solche örtliche Besonderheiten zu berücksichtigen, die auch in anderen



51. Hermann Finck, Practica musica, Wittenberg 1556. Kirchenchor (7 Knaben, 12—14 Männer) mit Kapellmeister, 1 Posaune, 2 Zinken.

Ländern bestanden. In Deutschland gab es den hohen Cornett-Ton, etwas tiefer lag der Chorton, zu tiefst der Kammerton, der im 17. Jahrhundert starken Anhang fand. Kiesewetter versucht diese 3 Stimmungslagen mit den genannten italienischen gleichzusetzen, indem er annimmt, daß der Kammerton von Rom aus verbreitet worden sei. Die neuere Ansicht neigt dahin, dem Kammerton eine Ausgleichsstellung zwischen den gebräuchlichen Ortsstimmungen zuzuerkennen und in ihm den Versuch einer Normalstimmung zu sehen. Aus einem Vertrag über den Orgelbau in der Jakobskirche zu Innsbruck von 1513, den Moser veröffentlicht hat, ist ersichtlich, daß die neuzuerbauende kleine Orgel einen Ganzton tiefer stehen sollte als das Hauptwerk, damit die kaiserliche „cantarei" in beiden Orgeln „zweierlei Chormaß beieinander" habe, das ist in dem Verhältnis, das nach Praetorius 100 Jahre später zwischen dem Kammer- und Chorton herrschte. Bermudo erläutert wieder Orgelstimmungen, die zur Transposition um einen Ganzton und um eine Quart tiefer nötigten, auch Diruta erwähnt, daß die Orgeln meist höher gestimmt seien als der Chorton. Die Theoretiker erörtern wiederholt verschiedene Stimmungsmethoden und Temperaturen.

Den Sängern den Ton anzugeben, war eine der Aufgaben des Dirigenten, wie das Philomates (1512) verlangt. Der genannte Autor behandelt in launigen Hexametern die Kunst der Leitung des Figuralgesangs und die des cantus planus, er schärft ein, daß es notwendig sei, mit beständigen Bewegungen den Takt zu kennzeichnen und schildert allerlei Unarten, so hastiges Gestikulieren, weites Ausholen mit beiden Händen wie bei einer Rauferei, Fußstampfen in der Art ausgelassener Rosse, Kopfnicken, Halsverdrehen u. ä. m. Richtig waren nur kleine Bewegungen mit Hand oder Finger, wie sie M. Agricola, S. Heyden, A. Wilfflingseder u. a. beschreiben. Die theoretischen Anweisungen für das gleichmäßige Taktschlagen in Auf- und Niederschlag sind im 16. Jahrhundert sehr zahlreich, die Vergleiche mit Puls und Uhr kehren gern wieder; das galt vor allem für die geistliche Musik, während man sich im Madrigal freier bewegen konnte. Zacconi warnt geradezu vor einer Übertragung der weltlichen Vortragsweise auf die Kirchenmusik. Mit dem Aufkommen der Monodie griff diese subjektive Rhythmik dann bestimmend ins geistliche Konzert über und Praetorius erkennt den Wechsel von Beschleunigung und Verzögerung des Tempos schon voll an (Syntagma III, Neuausg. S. 59), er sagt, er könne der Meinung, daß man motettische und madrigalische Art nicht vermischen solle, nicht beitreten, „sintemal es den Motetten und Konzerten eine besondere Lieblichkeit gibt, wenn im Anfang etliche viel Tempora gar pathetisch und langsam gesetzt seien, hernach etliche geschwinde Klauseln darauf folgen, bald wiederum langsam und grävitätisch, bald abermal geschwindere Umwechslung mit einmischen, damit es nicht allezeit in einem Tono fortgehe, sondern dergleichen Veränderungen mit einem langsamen und geschwinden Takt." Zacconi gibt manchen guten Rat, der Dirigent solle klar, sicher, ohne Pause und Schwanken taktieren, ohne sich durch Sänger oder mitwirkende Instrumente beirren zu lassen; insbesondere ein Nachgeben bei Verzierungen sei streng zu vermeiden. Zu Anfang eines Stücks müsse der Dirigent



52. B. Chelidonius, Voluptatis cum virtuto disceptatio, Wien, 10. März 1515. Aktschlußode von J. Diamont. Zur Partitur fehlen nur die Taktstriche.

energisch bei der Sache sein, ohne sich zu Ausrufen, die die Umstehenden hören könnten, hinreißen zu lassen; was die Aufstellung des Chors betrifft, empfiehlt er eine lockere, nicht zu dichte Verteilung, damit die Stimmen einander nicht behindern. Der Taktstock wird von Philomates, Bermudo, Vogelsang (1542), Raselius (1589) u. a. erwähnt, Palestrina hat in Rom mit einem goldenen Stab dirigiert (MfM 1872, S. 48), wir wissen, daß der Stab seit alters Kennzeichen des Kantors war. Beim Instrumentalspiel wurde der Takt mit dem Fuß getreten.

Das Taktschlagen bezog sich auf verschiedene Zeiteinheiten, Vicentino stellt 1555 die drei gebräuchlichsten Arten auseinander, nämlich 1. nach der Brevis, mit einer Brevis oder 2 Semibreven auf einen Schlag; 2. nach der Semibrevis, mit 3 Semibreven auf einem Schlag; 3. das Verhältnis 2:1, die proportio sesquialtera. Diese Einteilung galt allgemein, in Deutschland wird sie z. B. schon von Agricola 1532 aufgezählt, der den Takt in einen großen, kleinen und den Proporztakt gliedert; bei den geraden Taktarten kam die Hälfte der Noten auf den Aufschlag, die andere Hälfte auf den Niederschlag, beim ungeraden Takt erfaßte der Aufschlag zwei, der Niederschlag einen Taktteil. „Das Niederschlagen und das Aufheben zu Hauf macht allzeit einen Takt und (es) wird der Halbe noch so rasch als der ganze Takt geschlagen." Die Beziehungen auf Brevis, Semibrevis oder Minima als Einheit schwankten nach örtlichen und sachlichen Erwägungen und die Theorie versuchte sich an allerlei Takttifteleien; italienische Druckausgaben von Madrigalen um 1540 kennzeichnen diese Verhältnisse in Titelangaben wie „a misura di breve" oder „a note bianche", „a note negre", das ist nach Vierteln zu zählen. Sebald Heyden hat aber schon 1537 zu unserer modernen Taktauffassung den Grund gelegt, indem er als Grundmaß der Taktlehre die Semibrevis, also unsere ganze Note, einführt, sie ist das Einheitsmaß, das durch einmaliges Niedergehen und Aufheben der Hand bestimmt wird; das Taktschlagen blieb nun unverändert und die Noten wurden schneller und langsamer vorgetragen, die Taktdauer selbst erfuhr also ihre eindeutige Festlegung. Buchners Fundamentbuch vergleicht diese Taktdauer um 1550 mit der Zeit, die ein mäßig schnell schreitender Mann für zwei Schritte braucht, Finck drückt sich allgemeiner, aber drastisch aus, „so wird eine Minima einen gemeinen krauthackerischen Schlag gelten"; Gafurius hatte 1496 als Zeitwert der Semibrevis den Pulsschlag des ruhig atmenden Menschen angegeben, also 72 Schläge in der Minute. Genaue Nachrichten übermittelt später wieder Praetorius (1619), in einer Viertelstunde könnten bei mittelmäßigem Takt 160 Tempora musiziert werden, das sind rund $10\frac{1}{2}$ Brevisschläge oder 85 Minimaschläge (Viertelnoten) in der Minute.

Der Kapellmeister mußte den vollen Überblick über das vorgetragene Werk besitzen, das hatte beim Notenbild der Zeit seine Schwierigkeiten, auf die schon bei der Frage des Absetzens auf Tasteninstrumente verwiesen wurde. Das Zusammenlesen der einzelnen Stimmen aus Chorbuch oder Stimmbüchern war eine eigens geschulte Fertigkeit, Dirigenten wie Komponisten bedienten sich allerdings einer Partiturschreibung in zehnlinigem System, von der sich nur geringe Reste erhalten haben. Die Ansichten über diese Praxis sind geteilt; gegenüber Kinkeldey, der das Niederschreiben in Einzelstimmen als allgemeine Kompositionsart ansieht und sich auf die Anforderungen an die Organisten beruft, vertritt R. Schwartz die Partituranlage. Er

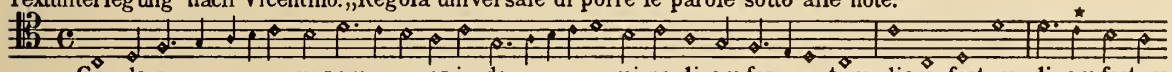
erwähnt das häufige Vorkommen von Partituren in theoretischen Lehrbüchern und hält bei Beispielen in Stimmendruck oder Chorbuchform drucktechnische Einflüsse für maßgebend, ja er bezeichnet auch die Taktstrichfrage als Druckerproblem; als Kronzeugen für seine Ansicht läßt er Palestrina auftreten, der in einem Brief vom 3. März 1576 von der Partituranlage einer ihm zur Begutachtung übersandten Motette redet. In Deutschland hatte man in den Orgeltabulaturen Partituren, die der Chordirektion gute Dienste leisteten.

Die Breslauer Stadtbibliothek besitzt eine Reihe solcher Orgeltabulaturen des 16. Jahrhunderts, gesammelt aus Kirchenarchiven, die von Bohn als Direktionspartituren, von Kinkeldey als Orgelvorlagen gedeutet werden; eine ähnliche Tabulaturensammlung liegt in Liegnitz. Die Verwendung von Tabulaturen für die Chorleitung ist noch viel später üblich, so sagt A. Werckmeister in seinen Paradoxaldiskursen (1707), daß „Directores ihre Partituren in die deutsche Tabulatur gesetzt und daraus gesungen und dirigiert" haben. Wenn im 16. Jahrhundert eine volle Partitur gedruckt wurde, so geschah das zum Zweck des Spiels auf Tasteninstrumenten und des Kontrapunktstudiums; so besagt es der Titel eines der ältesten Partiturdrucke, der Sammlung von vierstimmigen Madrigalen des Cipriano da Rore, die Gardano 1577 in Venedig herausgab (Falconios Introitus von 1575 ist kein Partiturdruck). Solche Partiturdrucke, wie der einer 1577 von Gardano als Neuausgabe veröffentlichten „Musica di diversi autori" („partite in caselle") sind im 16. Jahrhundert sehr selten, erst im 17. Jahrhundert bürgern sie sich allmählich ein.

Dem Chorleiter oblag ferner das Überwachen der Textunterlegung und gegen „grammatische Barbarismen" wurde man immer empfindlicher; Erasmus von Rotterdam redete (1528) diesbezüglich den Musikern ins Gewissen, Coclicus, Vanneus u. a. forderten eine bessere Beachtung der Silbenquantität beim Gesang. Vicentino stellt (30. Kap. des 4. Buchs) feste Regeln auf, so, daß man bei größeren Sprüngen wie Quinten und Oktaven jeder Note eine Silbe geben solle, oder die Minimaregel, daß bei einer Vokalise mit einer oder mehreren Semiminimen oder Chromen die nächste Silbe nicht gleich auf die erste weiße Note nach den schwarzen zu setzen sei, sondern erst auf die zweite (Beisp. 99). Zarlino formuliert (Istitutioni 4. Buch, 33. Kap.) zehn Hauptregeln der Textunterlegung.

Beispiel 99

Textunterlegung nach Vicentino: „Regola universale di porre le parole sotto alle note."



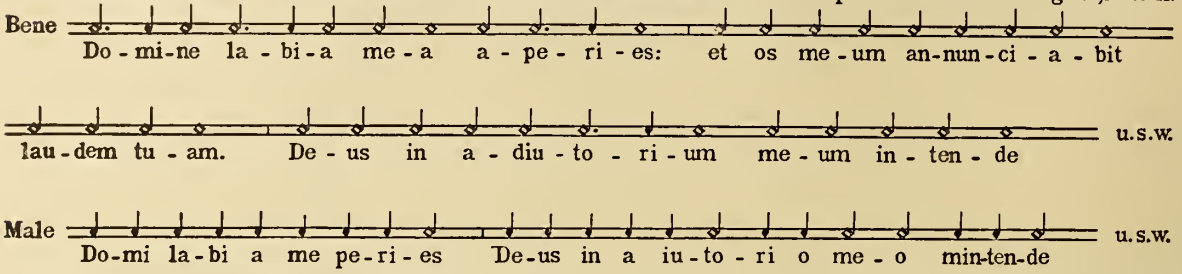
*** si pronuntia la sillaba sotto la nera per bisogno. (Die Silbe steht unter der schwarzen Note, weil es unumgänglich notwendig ist.)**

1. Lange Silben entsprechen langen Noten oder Figuren, kurze kurzen, Barbarismen sind zu vermeiden. — 2. Jede Ligatur erhält nur eine Silbe am Anfang. — 3. Der Augmentationspunkt bekommt keine Silbe. — 4. Auf eine Semiminima oder eine noch kleinere Note ist in der Regel keine eigene Silbe zu setzen, auch nicht auf die unmittelbar folgende Note. — 5. Die den Verlängerungspunkten der Semibrevis und Minima unmittelbar folgenden Noten, sofern sie kleinere Werte haben als die Punkte, z. B. die zwei Semiminimen nach der Semibrevis, erhalten keine eigenen Silben, auch die diesen Figuren unmittelbar folgende Note nicht. — 6. Wenn es unumgänglich notwendig ist, eine Silbe auf die Semiminima zu setzen, so kann auch die folgende Note eine Silbe tragen. — 7. Einer jeden Note oder Figur, die am Anfang des Gesangs oder inmitten nach einer Pause steht, wird selbstverständlich eine Silbe zugeteilt. — 8. Im cantus planus darf weder ein Wort noch eine Silbe wiederholt werden, im canto figurato sind Wiederholungen einzelner Wörter verboten, Sätze, die einen in sich abgeschlossenen oder einen wichtigen Gedanken enthalten, können aber wiederholt werden. — 9. Am Schluß kann die vorletzte Silbe nur dann, wenn sie lang ist, kleinere Noten tragen, ist sie aber kurz, so soll man sich vor einem Barbarismus hüten, wie es ein Neuma über einer kurzen Silbe vorstellt.. — 10. Die letzte Textsilbe ist der letzten Gesangsnote zu unterlegen.

Im Zusammenhang mit der Sorge um logische Textverteilung steht die Sorge der Humanistenzeit um richtige und deutliche Gesangsaussprache, deren Vernachlässigung wieder eine Begleiterscheinung der Diminutionskunst war. Rossettus wendet sich eindringlich gegen die Choralsänger, die Worte ohne Sinn vortragen, Psalmtexte verstümmeln, Silben auslassen u. a. m., und er gibt eine Menge Beispiele (Beisp. 100).

Beispiel 100

Blasius Rossettus, libellus de rudimentis Musicae, Verona 1529. 2. Teil: Compendium de choro et organo, k. III^{v} ff.
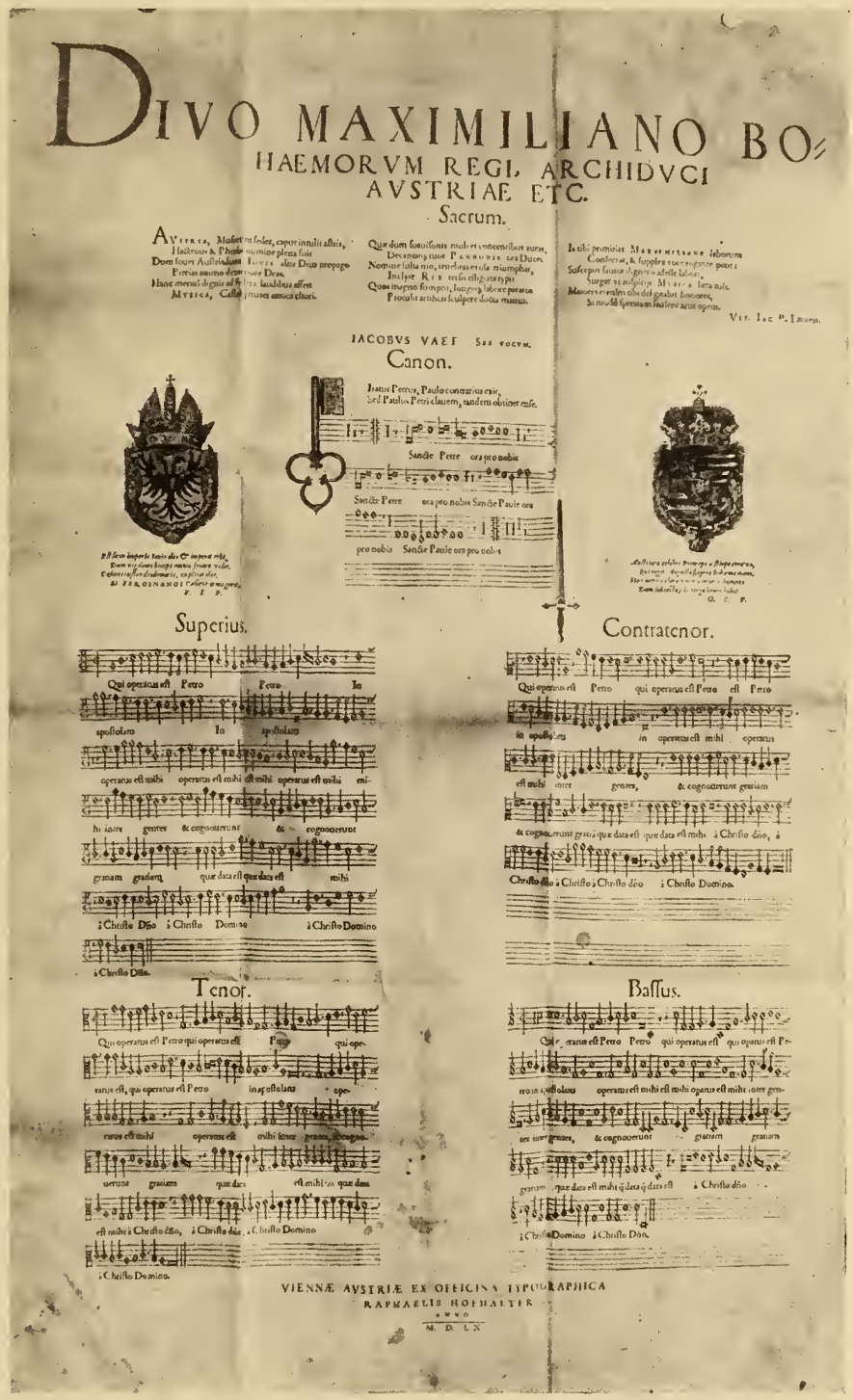


Auf diese Weise werde Grammatik und Musik verwirrt. Ebenso verwerflich sei das Verschleifen von Vokalen und Konsonanten wie „Benedici tonia" statt „Bendicite omnia", „exultateum min secula" statt „exultate eum in saecula", man singe ja nicht „requiem maeternam", die reinliche Trennung aneinanderstoßender gleicher Konsonanten ist ausdrücklich gefordert, also „faciem mei" und nicht „facie mei" und ähnliches mehr. Zacconi tadelt die Kunstsänger, die bei jeder Note diminuieren wollen und damit „die Silben und Wörter verderben", er ermahnt dazu, „daß man die Worte rein, verständlich und klar ausspreche, damit sie ein jeder leicht verstehen könne und nicht die Hälfte des Textes dem Sänger zwischen den Zähnen hängen bleibe", und er redet überhaupt dem sparsamen Passagensingen das Wort, man solle es nicht immerzu anwenden, an einer schönen Frau gefalle ja auch bisweilen ein einfacher Schmuck. Bovicelli wieder verlangt, daß nur auf langen Textsilben Verzierungen gesungen werden sollten, das Gegenteil sei ein Barbarismus und nicht weniger ungehörig, als wenn ein langbeiniger Reiter die Steigbügel kurz ließe. Er rügt ferner die Unart, beim Koloraturgesang die ersten Silben zu wiederholen, z. B. Benedi-Benedictus, während Rognoni Verlegenheitssilben beim Passagieren wie gnu, ga, bi, si, tur und ähnliche zurückweist. Wegen der Schwierigkeit ihrer deutlichen Aussprache wurden die Selbstlaute i und u im Ziergesang gern gemieden; Cerone berichtet von den römischen und neapolitanischen Sängern, daß sie bei ihren Koloraturübungen i und u ausgeschaltet hätten, „denn sie sind schwer und in der Aussprache häßlich", und bei Bovicelli sind den bequemen Koloraturvokalen a, e und o die unbequemen i und u gegenübergestellt. Die Schuld an der Tatsache, daß man den Text oft schlecht verstehe, ist der verschwommenen Vokalbildung beigemessen: „bei der großen Bravour und bei der Schnelligkeit der Noten versteht man die Worte höchstens dann, wenn man sich ganz nahe beim Sänger befindet."

Der Verständlichkeit des Textes galten die kirchlichen Reformbestrebungen, insbesondere die Tätigkeit des Trienter Konzils; der Übergang von solistischer zu chorischer Stimmenbesetzung seit etwa 1520 beeinträchtigte gleichfalls diese Verständlichkeit. Die Ausdrucksrichtung der Musica riservata hatte ähnliche Ziele, der Vortrag mußte dem inneren Gehalt von Wort und Ton möglichst gerecht werden. Charakterisierungsaufgaben bot für die Wiedergabe auch das Programmchanson, das Madrigal, zumal das chromatische, die Madrigalkomödie und das Gesellschaftslied. In all diesen Fällen mußte sich die Vortragskunst und Klangeinheit des Chors bei intimen und realistischen Wirkungen bewähren. Besondere Anforderungen an klangliche und dynamische Sorgfalt ergaben sich ferner aus der durch Willaert in Venedig eingeführten Mode der mehrchörigen Schreibart.

Zwei vollständig gemischte Chöre sind da einander gegenübergestellt, so daß der eine Chor dem andern antwortet bzw. ihn als Echo wiederholt. Echowirkungen des Vortrags, die in den weltlichen Chorgesängen zu Hause waren, wurden selbst wieder zu einer beliebten Manier. Die mehrchörige Singweise geht in ihren Anfängen auf die niederländische Kanonpraxis zurück, schon die Chortechnik Ockeghems, Josquins u. a. kennt die Abwechslung gleichartiger Klanggruppen, die sich voneinander abheben, aber auch die räumliche Trennung zweier Chöre läßt sich rückverfolgen, so spricht z. B. von ihr ein Bericht über die Aufführung der Messe im Juni 1520, die bei der Zusammenkunft der Könige von Frankreich und England gesungen wurde; die einzelnen Teile der Messe wurden nacheinander abwechselnd von einem französischen und einem englischen Chor vorgetragen, jeder Chor war von seinem Organisten begleitet, auch andere Musikinstrumente spielten mit. Schon bei der Messe am 27. Mai 1475 gelegentlich der Vermählung des Costanzo Sforza in Pesaro,

die mit Orgel, Trompeten und Pauken gefeiert wurde, sangen zwei Sängerchöre zu je 16 Sängern abwechselnd. Dieses Verfahren des Chorwechsels wird von Gombert, Clemens non papa u. a. auf den achtstimmigen Chor angewendet, in Jean Rousees „Regina coeli" von 1535 (ZfMw. 12, S. 143) wechseln zwei Klangkörper durchgehends miteinander, sie greifen aber auch ineinander über und vereinigen sich an den Abschlüssen. Willaerts Ausbildung dieser Technik wurde durch die räumliche Anlage der Markuskirche begünstigt, und seither war sie allgemein verbreitet, sie wurde u. a. von Palestrina in Rom, von Lasso in München gern gehandhabt.

Der älteren Gewohnheit des Chorsängers gehört als Besonderheit das eben erwähnte Kanonsingen an, neben gewissen Kniffen der Mensuralnotation war es ein Prüfstein seiner Ausbildung. Kanon oder Schlüsselspruch hieß die Anweisung zur Entzifferung einer als Rätsel verschleiert notierten Stimme oder Komposition, Finck nennt ihn eine Scheinvorschrift (imaginaria praeceptio), die sich von der Aufzeichnung auf nicht unmittelbar aufgezeichnete Stimmen bezieht und gewisse Geheimnisse des Gesangsvortrags andeutet. Finck, Heyden u. a. geben Beispiele und teilen



53. Jacob Vaet, sechsstimmiger Kanon. Wien 1560.
Einblattdruck auf Pergament. Wien, Nat.-Bibl.

ihre Auflösungen mit, ein bekanntes Muster ist Pierre de la Rues „Fuga quatuor vocum ex unica", deren Lösung Bellermann (Mesuralnoten S. 62) nach Heyden (S. 112) bietet; durch verschiedene Zeitteilung sind aus einer Stimme vier abzulesen. Beliebte Kanonsprüche waren solche, die das Auslassen der Pausen verlangten („Clama ne cesses": Singe ohne Unterbrechung, „Otia dant vitia": Muße ist fehlerhaft u. a. m.), die eine zweite Stimme durch Rückwärtslesen einer gegebenen forderten („Misericordia et veritas obiaverunt sibi": Mitleid und Wahrheit gehen einander entgegen, „cancrizans": krebsgängig, „more Judaeorum": nach Art der Juden zu lesen, u. a.); andere heischten den Zusatz eines besonderen Zeichens, z. B. die prolatio maior („Gaude cum gaudentibus": Freue dich mit den Frohen), deuteten schwarze Noten in weiße um („Nigra sum, sed formosa": Schwarz bin ich, aber schön), galten einer Wiederholung von Textstellen („It reditque frequens": zu singen und zu wiederholen) oder entwickelten drei Stimmen aus einer („Trinitas et unitas": Dreiheit aus Einheit) und ähnliches mehr. Bei der Kanonpraxis genügte eine Stimme, während sonst die Einzelstimmen im Chorbuch hintereinander zusammengefaßt, in der Stimmbücherform aber zerlegt waren. Zum Üben wurden die Stimmen aus dem Chorbuch ausgeschrieben, von solchen handschriftlichen Stimmen sind aber nur geringe Reste erhalten, bei den Aufführungen sang man wohl in guten Kapellen auswendig. Selten findet sich in Handschriften eine abweichende Anordnung der Niederschrift, wie z. B. bei Isaaks italienischen Liedern in einer Florentiner Handschrift (SIMG. 10, S. 321), wo die Ausführenden beim Einüben einander gegenüberstehen mußten.

Was die früher erwähnte Madrigalkomödie betrifft, so muß ihre Aufführungsweise kurz erörtert werden. Die frühere Auffassung von Vecchis „L'Amfiparnaso" (1597) und Banchieris Nachahmungen ging dahin, daß auf der Bühne eine Pantomime gespielt wurde, während der Chor hinter der Szene die zugehörige Musik abgesungen habe; diese Erklärung ging von den der Druckausgabe Vecchis beigegebenen Szenenbildern aus. Bolte und Dent haben die tatsächlichen Verhältnisse klargestellt, die darin bestanden, daß der Madrigalgesang nur an die Phantasie der Zuhörer gerichtet war und eine szenische Beigabe irgendwelcher Art nicht erfolgte. Die Vorrede zum Amfiparnaso sagt das eindeutig aus, und die Szenenbilder sind nur als Buchschmuck beigefügt. Banchieri erweitert unsere Kenntnisse um die Aufführungspraxis der Madrigalkomödie durch die Angaben des Vorberichts zur „Pazzia senile" (1598), in denen er verlangt, vor Beginn des Ganzen die Personenliste und vor jeder Szene die szenischen Bemerkungen des Textbuchs von einem Sänger laut verlesen zu lassen.

Die Wendung des Chorgesangs zum Dramatischen und zur Stegreifkomödie war übrigens langer Hand vorbereitet, dahin zielten sowohl das Humanistentheater als auch Maskenfeste, Mascheraten, Veglien, Eclogen, Karnevalslieder, Intermedien u. a. m. Da dem gesprochenen Vortrag in der humanistischen Kultur die unbedingte Vorherrschaft zukam, ist Musik und Tanz auf einen bescheidenen, aber unvermeidlichen Pflichtteil gesetzt. Gern überwucherten aber die mit szenischen Künsten, mit Chor- und Instrumentalmusik, sowie mit Tanz reich ausgestatteten Zutaten der Zwischenspiele das Hauptstück. Wir hören von instrumentalen Intermedien, von Lautenliedern, von versteckter Musik (musica nascosa), von verschiedenen musikalischen Spielereien, Tänzen zu Glockenspiel oder Dudelsack, phantastischen Moresken, wir vernehmen von gesprochenen Rezitationen, die Chöre verbanden, z. B. von Ottaverimen „su la lira", aber auch von ganz gesungenen dramatischen Kantaten (über eine solche von 1539 vgl. R. Schwartz, AfMw. 2), von Chordialogen, Serenaten, gesungenen und getanzten Madrigalen, von Chören zu lebenden Bildern u. a. m. Auch die Hauptstücke waren mit Musikeinlagen durchzogen, so in Italien schon Polizianos Orfeo von 1471, zu dem 100 Jahre später Zarlino eine neue Musik setzte, in England (Shakespeare), Spanien, Deutschland u. a. In Frankreich waren die Entremets mit Vorliebe ans Turnier angeschlossen, das Ballet de Cour verquickte den Tanz der Hofgesellschaft konsequenter als sonstwo mit den Theaterfesten, noch im „Ballet comique de la Royne" (1581) nimmt das gesprochene Wort ungefähr gleich viel Raum ein wie die Musik; diese umfaßt Chor-, Solo-, Instrumental- und Tanzmusik, Orchester und Sängerchor waren in der goldenen Kuppel, der „voute dorée", an der einen Seite des Saaltheaters verborgen, nämlich zehn verschiedene „concerts de musique", auf der anderen Seite wurden in der Laube Pans Positive gespielt. Wie auf der Mysterienbühne konnten im Saaltheater alle Örtlichkeiten der Handlung gleichzeitig überblickt und nacheinander belebt werden, als Intermedien kamen Aufzugsgruppen auf Wagen hinzu.

Die solistische Praxis des Einzelgesangs zu Laute, Viola oder Orgel spielte im Intermedientheater eine große Rolle, sie läßt sich durch das ganze 16. Jahrhundert zurückverfolgen. Als Wurzeln der Monodie führt Bottrigari neben den Intermediengesängen die Pilger- und Handwerkerlieder an. Der Gesang zur Viola gehörte in der Renaissancezeit zum häuslichen Musi-

zieren ebenso wie zur Ausschmückung der Festlichkeiten, auf ihn mußte sich der gute Gesellschafter wie der Künstler wohl verstehen. Die Schilderung des vollkommenen Hofmannes durch Baldassare Castiglione, den Freund Rafaels („Cortegiano", 1528), legt auf die Ausbildung im Vortrag von Einzelgesängen zur Laute oder zu Tasteninstrumenten großes Gewicht. Viel schöner als der gewöhnliche (Chor-) Gesang sei das Singen zur Viola, bzw. wie der englische Übersetzer von 1561 oder der deutsche von 1565 sagen zur Laute, weil da die ganze Anmut der Musik in einer Stimme zusammengefaßt werde; „man kann dem schönen Vortrag und der Melodie mit viel größerer Aufmerksamkeit folgen, wenn das Ohr nicht durch mehr Gesangsstimmen beschäftigt wird", man bemerke aber auch jeden Vortragsfehler besser als wenn im Chor gesungen werde, wo einer dem anderen helfe. Ganassi gibt 1542 der Laute beim Vortrag mehrstimmiger Musik vor der Viola den Vorzug und teilt ein dreistimmiges Madrigal von Jacob Fogliano in Einrichtung für Sologesang und Violatabulatur mit, gültig auch für Gesang und Laute. Von den bildenden Künstlern der Zeit wurde der Lautengesang mit großem Eifer gepflegt, so rühmt z. B. Vasari diese Kunstübung bei Lionardo da Vinci mit allem Nachdruck.

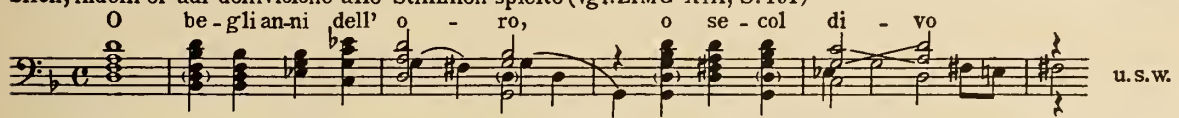


54. Wenzel v. Ölmütz, Lautenspielerin. Kupferstich um 1500.

Schering hat darauf aufmerksam gemacht, wie viele norditalienische Musiker den Beinamen „della Viola" führten. Bei der Viola handelte es sich um die Armviola, die Bratschenlira, und auf dieser begleiteten sich auch die Humanisten, so spielt sie Apollo auf dem Titelholzschnitt zur Melopöia des Peter Tritonius (1507), auf ihr oder auf der Laute hat sich vermutlich Glarean begleitet, als er 1512 seine 80 Hexameter vor Kaiser Max in Köln sang. Bei Judenkünig stehen 1515 schon 20 Oden, die für die Laute dreistimmig bearbeitet sind. Das Cantare und Recitare alla viola habe ich im Handbuch der Barockmusik (S. 18ff.) näher behandelt, es genüge daher hier nur noch ein Hinweis auf die Ausführung des Silen-Madrigals Corteccias von 1539 (Beisp. 101.). Die Bearbeitungspraxis des weltlichen deutschen Lieds für die Laute hat

Beispiel 101

Madrigal von Franz Corteccia am Schluß des 3. Akts der Hochzeitskomödie in Florenz 1539, die Oberstimme sang Silen, indem er auf demViolone alle Stimmen spielte (Vgl. ZIMG XIII, S. 191)



ganz allgemein E. Radecke (VfMw. 7) dargestellt, die Tatsache, daß vierstimmige Sätze häufig unter Auslassung einer Stimme dreistimmig erscheinen, ja zu Schulzwecken sogar zweistimmig, wurde als eine Erleichterung zur Vermeidung technischer Schwierigkeiten gedeutet, Moser hingegen wußte klarzustellen, daß da Unterschiede im Ausgangspunkt maßgebend waren und daß in der älteren Zeit dreistimmige Vokalfassungen vorhanden waren, die später um eine 4. Stimme ergänzt wurden. Dasselbe gilt für Einrichtungen zum Orgelgebrauch, und so ist eine gelegentlich anhangsweise beigefügte 4. Stimme bei Kotter zu erklären, von der es heißt, sie sei „von einem andern dreinzuschlagen". Später hielt die Lautenpraxis allerdings an der bequemeren Dreistimmigkeit fest; Amerbach stellt die Übertragungsmethoden für Orgel und Laute deutlich auseinander, Orgel und Tasteninstrumente hätten „die Harmonia eines jeden Gesangs ganz vollkommen und ungestümmelt" zu schlagen, während das auf der Laute nicht geschehen könne, be-



55. Musica. Kupferstich nach Franz Floris. Hausmusik: Gesang, Lauten, Klavichord. Mitte rechts am Boden Radleier.

sonders wenn die Stücke „mit Koloraturen und Läuflein geziert werden sollen". Das Akkordspiel wurde auf der Laute durch sog. „Durchstreiche" verstärkt, bei denen alle Saiten zum Erklingen gebracht wurden, eine akkordische Verstärkung durch Oktavverdoppelungen wurde im Klavierspiel nach den spanischen Theoretikern gleichfalls gern gehandhabt. Ein freies Akkordschlagen war dem volkstümlichen Lautenspiel eigen, z. B. in Deutschland bei den fahrenden Lautenschlagern, die im 15. und 16. Jahrhundert die ältere Spielmannkunst fortführten. Das Absetzen mehrstimmiger Sätze wurde schon im 15. Jahrhundert geübt, so hören wir z. B. aus Frankfurt a. M. vom „Tenorieren" auf der Laute, wozu ein Knabe „diskantierte". Das Diminuieren betraf kleine Spielmanieren, die Zerlegung größerer Werte in formelhafte Figuren aus Gründen der Spieltechnik und endlich die künstlerische Ausweitung von Melodiebögen; bisweilen werden auch agogische Vortragsnuancen, z. B. Ritardandi, auskomponiert. Beliebt waren Anhängsel am Schluß, solche Nach- oder ähnliche Vorspiele nennen italienische Tabulaturdrucke zu Anfang des 16. Jahrhunderts Ricercare; das freie Spiel auf der Laute verfügte wie das auf der Orgel auch über imitatorische Ricercare und Fantasien, die sich in der überlieferten Literatur erst später niederschlugen. Im Zusatz von Akzidentien ist die Griffschrift der Tabulatur freigebiger als die mensurale Niederschrift der entsprechenden Vokalkompositionen, das entspricht sowohl der Instrumentalpraxis im allgemeinen als auch der persönlichen Einstellung jedes Einzelnen. Häufig ist da eine Wendung in der Richtung des Durempfindens greifbar, ohne daß man aus solchen Erscheinungen allzuweitgehende allgemeine Schlüsse ziehen sollte.

Die Laute war seit der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts durch die Erweiterung der Spieltechnik zur Mehrstimmigkeit hin zum beliebtesten Musikinstrument aufgerückt, besonders die Dilettanten bevorzugten sie. Im 16. Jahrhundert hatte sie gewöhnlich 13 Saiten, die in 6 Chöre zusammengefaßt waren, die 4 tiefsten mit Verdoppelungen in der höheren Oktave, die beiden mittleren mit Verdoppelungen im Einklang, nur die

höchste Saite blieb einfach gespannt. Das Herabstimmen des tiefsten Chors nannte man den „Abzug", auch die Umstimmung (Scordatur) einzelner Saiten wurde für besondere Zwecke vorgenommen, so z. B. in einem Judentanz Newsidlers (DTÖ 18/2). Die Stimmung wechselte nach Ort und Zeit, das Einstimmen galt als eine bekannt mühevolle und zeitraubende Beschäftigung. Durch die Lautenbünde wurde der Ganzton mechanisch in gleiche Halbtöne geteilt, während die Klavierinstrumente über große und kleine Halbtöne verfügten, dadurch kam es beim Zusammenwirken zu Unreinheiten im Orchesterspiel, die Bottrigari, Artusi u. a. erwähnen; sie verlangen, daß die Orchesterstimmung von einem geschulten Musiker einheitlich überwacht werde. Gern wurde mit der Laute zum Tanz aufgespielt, die Tabulaturen überliefern viele alte Tänze, auch die Bearbeitungen von Vokalstücken nahmen Tanzcharakter an, vielfach wurde ein geradzeitiger Tanz anschließend dreizeitig in der Proporz (als Hupfauf) gespielt. Die früher erwähnten Durchstreiche kommen mit Vorliebe auch der Klangverstärkung beim Aufspielen zum Tanz zugute (Beisp. 102). Die Feinheiten in der Tonerzeugung auf der Laute haben später aus der Praxis heraus die Spekulation über Enharmonik stark beeinflußt.

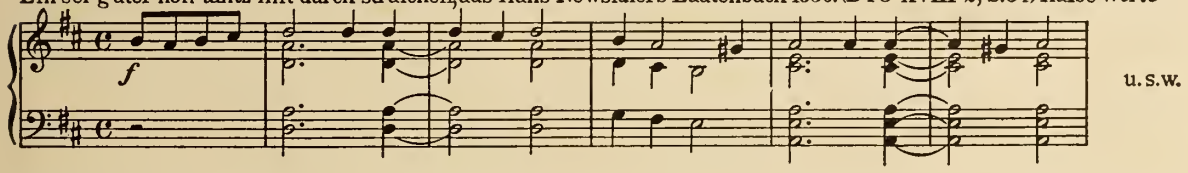


56. Auditus, Kupferstich v. Crispin de Passe.
Duett für Violine und Laute.

Groß- und Kleingeigen wurden zunächst von Lautenspielern gehandhabt, die theoretischen Unterweisungen

Beispiel 102
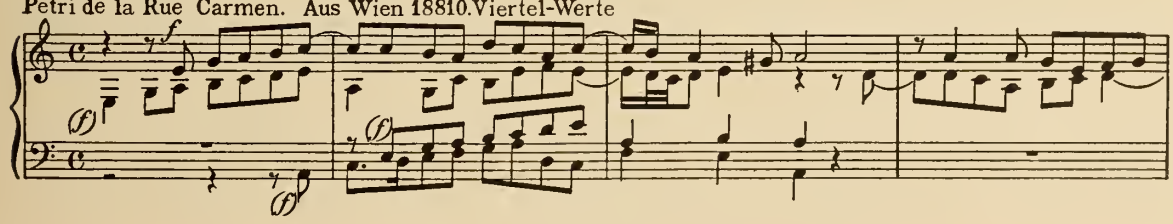
Ein ser guter hoff tantz mit durch straichen, aus Hans Newsidlers Lautenbuch 1536. (DTÖ XVIII 2, S. 34) Halbe Werte
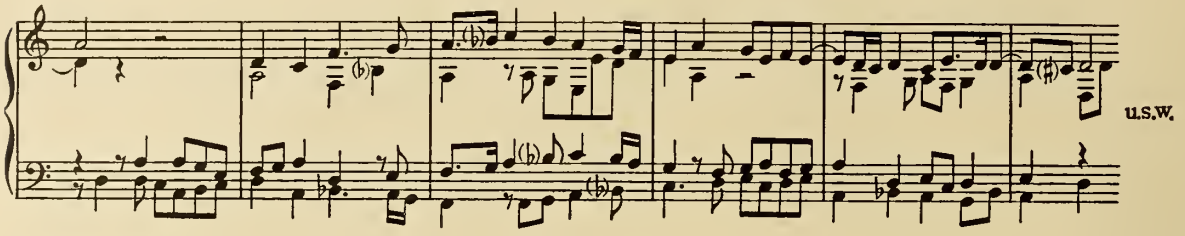


fassen ihre Spielweise mit der der Laute zusammen. Arm- und Kniegeigen sind von Lanfranco schon 1533 unterschieden, ebenso von Ganassi 1542. Die einzelnen Gruppen wurden chorisch gebaut und verwendet, bei den Kleingeigen ging man dabei zur Quintstimmung über, die z. B. Gerle 1532 vertritt. Die Übertragung von geistlichen und weltlichen Vokalwerken auf ein Violenquartett war in der Kammer und bei Festlichkeiten allgemein üblich, in Deutschland nannte man das die „stille" Musik im Gegensatz zur Beteiligung von Blasinstrumenten; die Wiener Handschrift 18810 von 1524 übermittelt so eine Reihe von textlosen Liedsätzen, die wohl für ein Gambenquartett bestimmt waren (Beisp. 103). Moser hat in Nagels Musikarchiv, Nr. 53, 12 solche Carmina, darunter 3 Bicinien, herausgegeben (1929), Forsters Liedlein von 1539 nehmen sogar eingestandenermaßen in der Druckanordnung Rücksicht auf das Umblättern von Instrumentalspielern, Agricola und Gerle geben Proben der Zurichtung für das Großgeigenquartett und Josquins textlose Fantasien dürften für ähnliche Zwecke bestimmt sein (Beisp. 104). In Italien
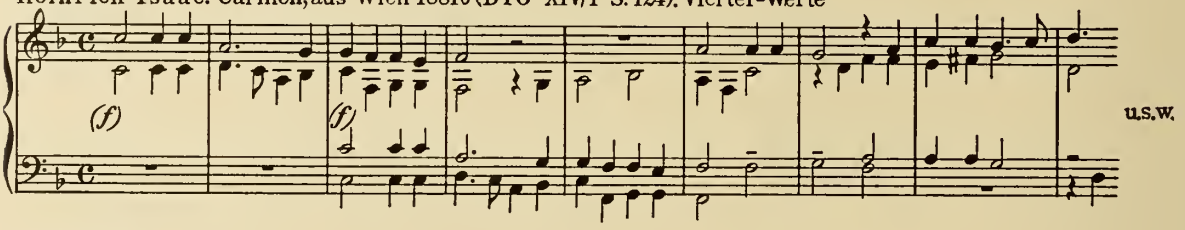
Beispiel 103a

Petri de la Rue Carmen. Aus Wien 18810. Viertel-Werte
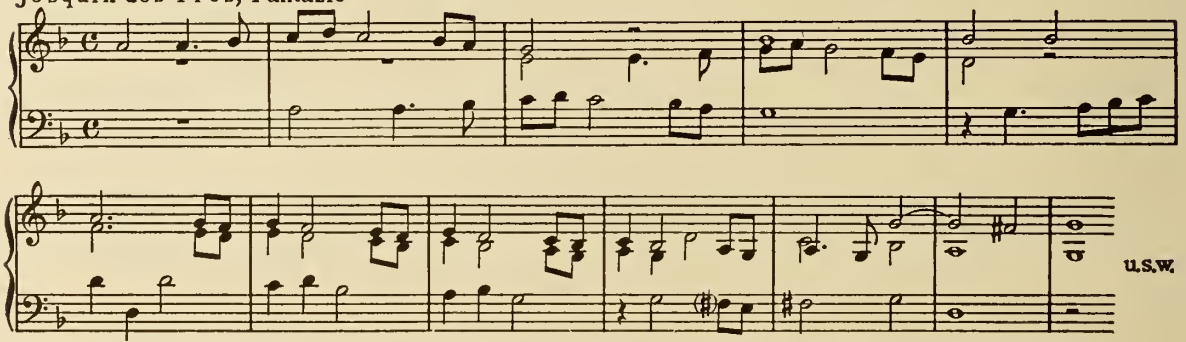




Beispiel 103b
Heinrich Isaac. Carmen, aus Wien 18810 (DTÖ XIV/1 S. 124). Viertel-Werte



Beispiel 104
Josquin des Près, Fantazie



schwärmt Castiglione von dieser Besetzung, Ganassi widmet ihr ein eigenes Kapitel (1. Lektion 1542, 11. Kap.), darin ist diese Praxis besonders für Willaert und Gombert empfohlen, von Gombert wurden vierstimmige Motetten 1541 in Einrichtung für Streich- und Blasinstrumente herausgegeben, und de Monte wünscht in der Vorrede zum 15. Buch seiner fünfstimmigen Madrigale (1592) deren Spiel auf einem Gambenensemble. Fingersatzangaben lassen sich bis zu Hieronymus von Mähren zurückverfolgen, auf den Kleingeigen halten sie sich an die diatonische Tonreihe, bei den Großgeigen an die chromatische, das Lagenspiel mit Rückungen der ganzen Hand lehrt zuerst Judenkünig (1523) als „rechte kunstliche applikatz", Gerle bespricht die Behandlung des Bogens mit Kolophonium oder englischem Harz, Ganassi widmet der Bogenführung volle Aufmerksamkeit, er unterscheidet Auf- und Abstrich im umgekehrten Wortsinn wie heute, da der Frosch höher gehalten wurde als die Spitze, führt dafür Zeichen ein, bespricht Legato, calcato und spiccato auf der fünfsaitigen Kleingeige, Doppelgriffe, Pizzicato, das vielstimmige Spiel, gewisse Klangfarbenwirkungen wie die intonazione cruda (sul ponticello), das Vibrato der linken Hand, das tremar des Bogens, Umstimmungen als Musica ficta u. a. m. Das e'' als höchste Saite des Gambenquartetts, das in Quarten durchgestimmt ist, und des in Quinten durchgestimmten Bratschenquartetts erwähnt zuerst Jambe de Fer (1556), nach ihm auch Zacconi. Die Lautenliteratur wurde für die Gambe umgelegt, über das Extemporieren auf der Gamba haben wir schon gehört, dazu zählte insbesondere auch die Passacaglia-Variation, sowie Variationen über Lieder und Tänze, bekannt waren in dieser Beziehung u. a. schon im 16. Jahrhundert die englischen Instrumentisten.
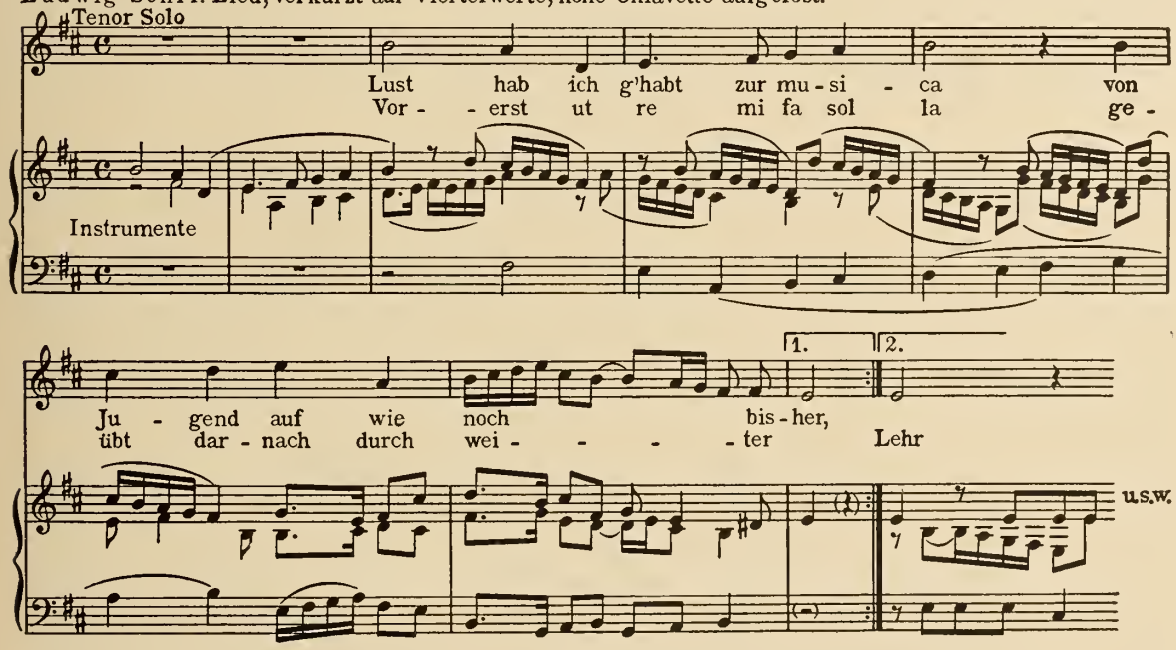
Einen Sonderfall stellen die Basses dances des 15. Jahrhunderts dar, zumal die in der kunstvoll ausgestatteten Handschrift Margarethens von Österreich zu Brüssel. Der Roman „Les Echecs amoureux" unterscheidet schon im 14. Jahrhundert bei der Tanzbegleitung leise (bas) Instrumente von lauten (hauts), und

zwar in ähnlichem Sinne wie bei der eben erwähnten stillen Musik später in Deutschland; aus Bildzeugnissen ergibt sich, daß als typische „bas instruments" Laute, Harfe und Tamburin in Betracht kamen. Die Handschrift Margarethens übermittelt nun bloß einstimmige Melodien, deren Deutung große Schwierigkeiten bereitet hat, bis es Gurlitt gelungen ist, einzelne von ihnen als Anfänge burgundischer Chansons zu erkennen; heute nimmt man an, daß es sich um volkstümliche Cantus firmi handelt, deren Ausführung einmal durch rhythmische und melodische Diminution belebt wurde, ferner aber auch, da keine anderen Stimmen aufgezeichnet sind, mit der improvisierten Hinzufügung solcher rechnete. Der Tanztheoretiker Guilelmus Pisaurensis (Ebreus) bestätigt diese Erklärung, indem er gute Phantasie zur Erfindung der Zusatzstimmen fordert. Im 16. Jahrhundert erfuhren dann beide Praktiken, sowohl die der Diminuierung, als auch die der Ergänzung durch Begleitstimmen, ihre weitere Ausbildung. Die Chansonmelodien wurden nun stückweise wiederholt und erwarben eigenen Form- und Tanzcharakter.

Als instrumental begleitetes Solotenorlied wird heute auch das mehrstimmige deutsche Lied des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts angesehen. Moser hat in den mehrstimmigen Sätzen der deutschen Liederbücher des 15. Jahrhunderts wichtige Instrumentaldiminutionen festgestellt, die älteren Quellen zum Gesellschaftslied bringen dann den Text nur im Tenorheft, und zwar nachgestellt, der Textunterlegung in den anderen Stimmen stehen besondere Schwierigkeiten entgegen, wir hören auch z. B. aus Darmstadt um 1450 vom Liedvortrag eines Einzelsängers zusammen mit Geigen und Laute. Eine Kopenhagener Handschrift um 1541 (1872) erteilt Auskunft über die instrumentale Stimmenbesetzung (Baß oder Diskant: Krumbhörner, Baß auf Posaun und Krumbhörnern, daneben ein Laudate dominum a 8 auf 4 Zinken und 4 Posaunen). Moser nimmt an, daß Forster die Solotenorlieder nachträglich zum A-cappella-Gesang umgearbeitet habe, die ältere Praxis sei im genannten Sinne als einstimmiger Vortrag des cantus firmus durch einen Tenorsänger mit Instrumentalkontrapunkten zu verstehen (Beisp. 105.)

Beispiel 105

Ludwig Senfl. Lied, verkürzt auf Viertelwerte, hohe Chiavette aufgelöst.

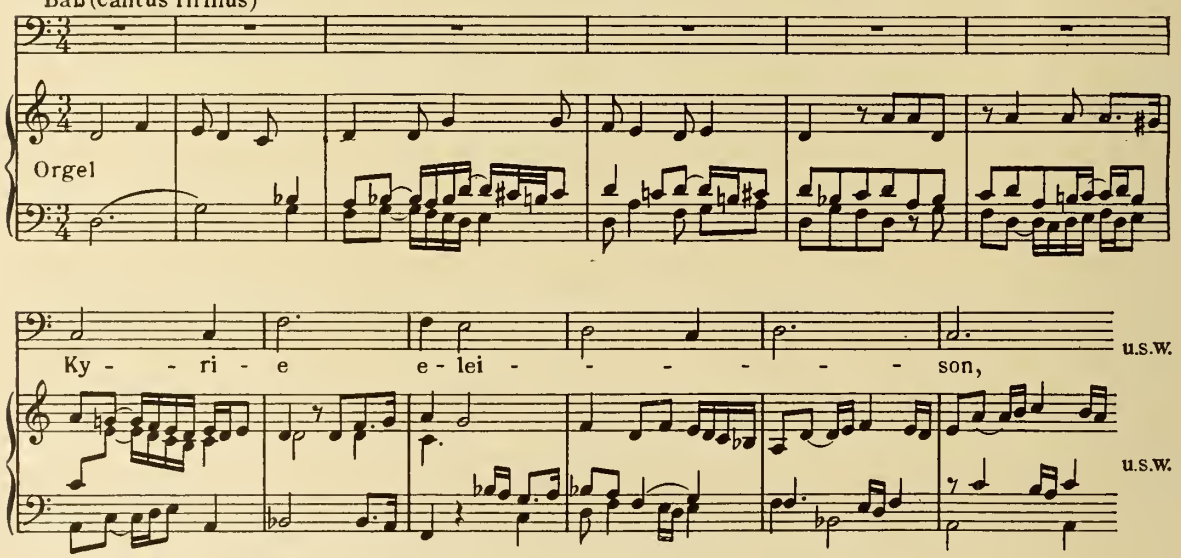


Über die solistische Praxis in der Kirche und über die Rolle der Orgel in Messe und Motette der niederländischen Zeit hat, wie schon erwähnt, Schering seine Theorie der sog. Orgelmesse aufgestellt. Danach soll für die Ausführung folgender Grundsatz geherrscht haben: „Der ein-

stimmige Sängerchor übernimmt den Vortrag des Messetextes auf die laufende Cantus firmus-Melodie, während der Organist die übrigen überlieferten Stimmen, gewöhnlich drei an der Zahl, auf der Orgel ausführt. Dazu treten mehr oder weniger häufig Solosänger, um gewisse Textworte, die der Cantus firmus nicht enthält, zu ergänzen oder ihrerseits hervorzuheben. Unter Umständen spielte der Organist ganze Sätze der Messe allein, ohne Mitwirkung von Sängern." Auf diese Weise ausgelegt erscheint z. B. das Kyrie der Messe L'homme armé von Josquin in folgender Gestalt (Beisp. 106.)

Beispiel 106

Josquin de Près. Kyrie aus der Messe L'homme armé, gedeutet als Orgelmesse, nach A. Schering



Dieser Auffassung wurde entgegengehalten, daß gerade die Tenorstimme als Orgelstimme anzusehen sei und daß eine so weitgehende Ausschaltung der Gesangsstimmen im Widerspruch stehe zur solistischen und Chortradition, zumal in der Kirche, die aus der geschichtlichen Betrachtung unleugbar erhelle. Die oft bloß vorhandenen Textmarken seien naturgemäß für Sänger bestimmt und die reichliche, gute Textunterlegung vieler Quellen dürfe nicht außer acht gelassen werden. Die Chorbücher lassen in erster Linie auf Chorbenutzung schließen, die nach bildmäßigen und literarischen Zeugnissen feststeht, so heißt es u. a. in dem lateinischen gereimten Lobgedicht auf die Musik von Joh. Boemus 1515 (dt. MfM. 5), daß des Kaisers hochgebildeter Chor der Sänger das Hochamt in 12 Stimmen singe, Senfl spricht in seiner gereimten Liedbiographie (Beisp. 105) vom Chorgesang, den er lange betrieben habe, in einzelnen Quellen z. B. Wien 18745 (Isaac) sind „Missae ad organum" und Motetten „ad organum" unterschieden, Gombosi erwähnt aus Rechnungen von 1472 den Ausdruck „Messe de chant" u. ä. m. Der Orgeltenor der Messe wird als Abkömmling des instrumentalen Motettentenors erklärt, mit dem Aufgeben der Tenortechnik erscheint auch der Gesang der Tenorstimme als greifbare Praxis. Peter Wagner zieht Angaben in Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts heran, die z. B. bei einem Gloria und Credo von Ciconia in den beiden Oberstimmen den Wechsel von Solo („Unus") und Chor fortlaufend anzeigen, während Tenor und Contratenor keine solchen Anweisungen haben und somit als Instrumentalstimmen zu deuten seien. Zu erinnern ist da an das Testament Dufays, das ein Programm der Trauerfeierlichkeiten entwirft und die Be-

setzung der vorgesehenen Stücke vorschreibt, so für das (nicht erhaltene) Requiem des Meisters einen Chor der besten 12 Sänger. Als Hinweise für die gesangliche Ausführung der Chorwerke hat ferner Kroyer auf gedruckte Stimmbücher der Münchner Staatsbibliothek aufmerksam gemacht, die dem Besitz Glareans entstammen und eigenhändige Ergänzungen bzw. ganz neue Fassungen der Textunterlegung enthalten, sie bezeugen zugleich die bekannte Nachlässigkeit und Verderbtheit der Drucktechnik gegenüber der Verteilung des Textes unter die Noten, wie sie auch in den Handschriften vorherrscht. Insbesondere Ockeghems Missa cuiusvis toni ist von Glarean ausgiebig textlich neu geordnet und dabei bestätigt sich die Tatsache, daß einzelne Pausen wirklich übersungen wurden. Die Schwierigkeiten des unbegleiteten kunstgerechten Zusammensingens hat übrigens Glarean selbst im Dodecachordon (1547) mit Nachdruck erwähnt (S. 178): „Wie oft, möchte ich wissen, wirst du drei oder sogar nur zwei finden, die mit dir mehrstimmig singen können? Ich spreche aus Erfahrung, immer klappt dabei etwas nicht, immer gibt es eine Beschwerde." Dagegen lobt er die Vorzüge des einstimmigen Singens, das zu jeder Zeit vor sich gehen könne, der edle Gesang einer einzigen guten Stimme, versehen mit einem guten Text, erfreue mehr Leute, gebildete und ungebildete. Denn wie viele, selbst ausgezeichnet Vorgebildete, verstünden ein Kunstwerk von vier oder mehr Stimmen wahrhaft? Alle, die es hörten, lobten es zwar, aber nur, um nicht durch ihren Tadel in den Ruf der Unbildung zu kommen!



57. Messe mit Chorgesang und Apfelportativ. Min. a. d. Gebetbuch d. Erzherzogin Magdalena, Tochter Ferdinands I., 1555. Hs. 1880 der Wiener Nat.-Bibl., Bl. 149.

Zur Ermittlung der kirchlichen Aufführungspraxis wurden wiederholt Bilderzeugnisse angerufen. Eines der gewichtigsten ist der Holzschnitt von Hans Weiditz, der Kaiser Max in Augsburg die Messe hörend darstellt; er wurde erst 1519 veröffentlicht, ist aber zwischen 1505 und 1512 entstanden. Auf der einen Seite singt die Kantorei in kleiner Besetzung unter Isaac, auf der andern Seite spielt Hofhaimer am Apfelportativ. Das gleichzeitige Musizieren kann natürlich der zeitgemäßen Manier, nacheinander stattfindende Vorgänge als gleichzeitige darzustellen, entsprechen, jedenfalls bedeutet es nur ein Begleiten der Orgel. Nach der Anordnung der Orgelpfeifen (die hohen rechts) ist das Bild im Spiegelsinn zu betrachten, was auch für die in Abb. 57 hier wiedergegebene Nachbildung zutrifft, die sonst in Einzelheiten abweicht und andere Porträtköpfe eingesetzt hat. Die italienischen Verhältnisse sind von M. Seiffert (AfMw. 1) nach 13 Kupferstichen untersucht worden, die der Zeit nach 1584 angehören und auch drei Bilder allgemeinerer Art heranziehen, während ein Lasso betreffendes als phantastische Gruppierung gleichfalls ausscheidet. Von den restlichen acht Stichen mit in Noten beigegebenen Vokalkompositionen entfallen zwei auf reines A-cappella, eine in Solo-, die andere in stärkster Besetzung (Pevernage), auch eine Darstellung aus dem 17. Jahrhundert (Soriano) zeigt chorisches A-cappella, bei einem Gebet Caecilias (Dirk Raimundis fünfstimmiges Fiat cor meum) singt Caecilia die Oberstimme zur Orgel allein, sonst ist zweimal A-cappella-Gesang mit Harfenbegleitung, einmal der Vortrag von zwei Singstimmen (2 Engel) mit instrumentalen Außenstimmen (Sopran Viola, Baß Zink) und einmal die instrumentale Verstärkung aller Stimmen zum Chorgesang (Sopran Zink, Alt Flöte, Tenor und Baß Gambe) bezeugt. Also ein buntes Gemisch verschiedener Möglichkeiten der Praxis.

Die Betätigung der Orgel bei Messen und Motetten neben dem Chor haben wir uns hauptsächlich als Mitspielen der Chorstimmen vorzustellen, dabei sind die seit etwa 1500 immer häufiger werdenden homophonen Stellen zu berücksichtigen, z. B. in Isaacs Kaisermotette „Virgo prudentissima" (DTÖ XVI/1). Sie hatte aber auch zu respondieren und über die diesbezügliche Praxis gibt die Orgeltabulatur Sichers für ein Te Deum Auskunft, die „Versetten" fielen abwechselnd dem Gesang und der Orgel zu. Für die päpstliche Kapelle hat Schering darauf verwiesen, daß in der ursprünglichen Sixtina jede Instrumentalmusik ausgeschlossen blieb, während die Capella Julia bei St. Peter die Orgel zuließ. Die Beteiligung anderer Musikinstrumente außer der Orgel wird noch von Choraltheoretikern des 16. Jahrhunderts verworfen, z. B. von Erasmus v. Rotterdam (1526), der klagt, daß die Kirchen von Blasinstrumenten widerhallen (fistulis, lituis, tubis, bombardis) oder von Blasius Rossettus (1529), der wiederum das Verbot „propter abusum histrionum" (s. o. S. 50) aufwärmt, aber zugeben muß, daß „dennoch an vielen Orten die Unsitte, Flöten, Trompeten und Hörner beizuziehen, so sehr sich eingenistet habe, daß man eher glauben würde, ein Kriegssignal werde angestimmt oder ein Rückzug geblasen, als daß eine heilige Handlung vor sich gehe"; die Feierlichkeit erhalte einen frivolen Zug, das ist die alte Klage, die immer wiederkehrt. Rossettus erhebt seine Stimme ähnlich wie Luther auch gegen das Übermaß an Orgelspiel selbst.

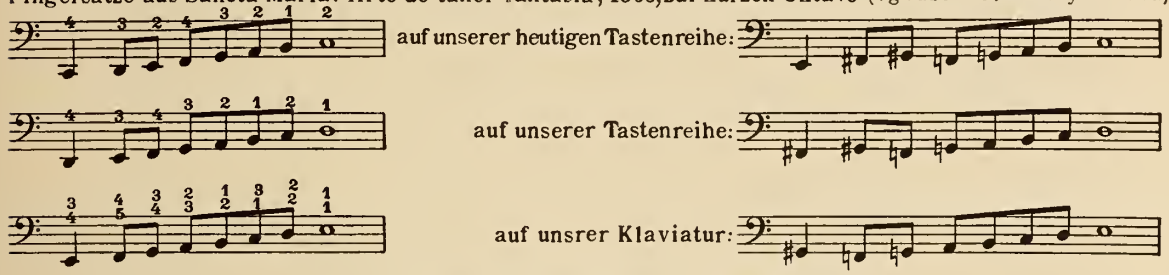
„Die Orgel wurde in der Kirche zugelassen, damit die Sänger sich durch Ablösung erholen könnten", nun betätige sich der Organist aber gern in einer Weise, die von der Andacht ablenke und zu verurteilen sei; es werden dann viererlei Typen von Organisten gezeichnet, zugleich ihre Praxis, drei gute und ein verwerflicher: 1. solche, die darin geübt seien, den cantus planus, Prosen, Hymnen und Sequenzen kontrapunktisch zu begleiten; 2. solche, die aus ihrer Phantasie tadellose Praeambeln sammeln oder über Teile der Messe fleißig und elegant improvisieren können; 3. ganz vorzügliche, die „voll Schwung die festgefügten Gesänge der Mensuralmusik spielen, sich dem Sängerchor anschmiegen und vom Gang der Mensuralmusik niemals abweichen, so daß man jede einzelne Gesangsstimme mit den Ohren voll ausschöpfen kann". Diesen guten Organisten stehen 4. die Patzer gegenüber, er nennt sie Leirer, „Organistri", von Organistrum, Drehleier, die nichts vom Gesang und seinen Bedingungen wissen, also gewissermaßen eine blinde Praxis befolgen, kaum Anfang und Ende des cantus planus erfassen und die Sachkundigen laut lachen machen. Bedeutsam für die alte kirchliche Orgelpraxis ist ferner die Tatsache, die Moser aufgedeckt hat, daß die Zweizahl der Orgeln in den Kirchen Deutschlands die Regel bildete, das Wechselspiel auf zwei Orgeln ist schon im 15. Jahrhundert in Neapel zu belegen, auch aus Angers ist es (1518) bekannt, eine Konzertorgel trat der den Chor begleitenden Chororgel gegenüber.

Die instrumental begleitete Kirchenmusik bildet im 14. und 15. Jahrhundert eine eigene Gattung, die bei den Theoretikern mit der Bezeichnung „trumpetum" erwähnt wird (Ludwig im AfMw. 5, S. 283), zu dieser Gattung zählt Dufays Messenbruchstück „ad modum tubae" (DTÖ VI/1), die Trompeten- und Paukenrufe sind gelegentlich aber auch ohne ausdrückliche Bezeichnung aus der Musik unmittelbar zu entnehmen, wie in Isaacs obenerwähnter Motette „Virgo prudentissima" am Ende bei der durch die entsprechenden Solmisationstöne wiedergegebenen Textstelle Vadians „ut sol". Wiederholt sprechen zeitgenössische Berichte von begleitenden Musikinstrumenten bei Hochämtern, so sind bei der früher schon gestreiften Hochzeitsmesse Sforzas 1475 „Organi, piffari, trombetti ed infiniti tamburini" genannt, bei der Torgauer Hochzeit Johanns des Beständigen sang die Kantorei unter Adam von Fulda zwei Messen mit Orgel, 3 Posaunen, einem Zinken und 4 Krummhörnern, ja das Reisetagebuch des Holländer Chirurgen Arent Willemsz erzählt gar von einer Prozession in Venedig aus dem Jahr 1525, bei der das Hochamt im Freien abgehalten und nicht gesungen, sondern auf Schalmeien, also Blasinstrumenten, geblasen wurde und mit kunstreichem Orgelspiel einbegleitet war. Meßintavolierungen eröffnen Buchners Fundamentbuch, man findet sie auch in Attaignants Orgeltabulatur von 1530, in der des Hieronimo d'Urbino von ca. 1545, bei Merulos Messen von 1568 u. a.

Aus der Spielpraxis der Tasteninstrumente sind durch die verschiedenen Unterrichtswerke viele Einzelheiten bekannt, die hier nur angedeutet werden können; so geben Buchner, Bermudo, Sancta Maria, Amerbach, Diruta u. a. eingehende Anleitungen über den Fingersatz, Handhaltung und Anschlag. Besondere Behandlung erheischte die kurze Oktave, bei der die schwarzen Tasten verlegte Bestandteile der diatonischen Leiter bedeuteten. So ergaben sich drei kurze Oktaven, über C, D und E (Beisp. 107). Oktaven-Intervalle

Beispiel 107

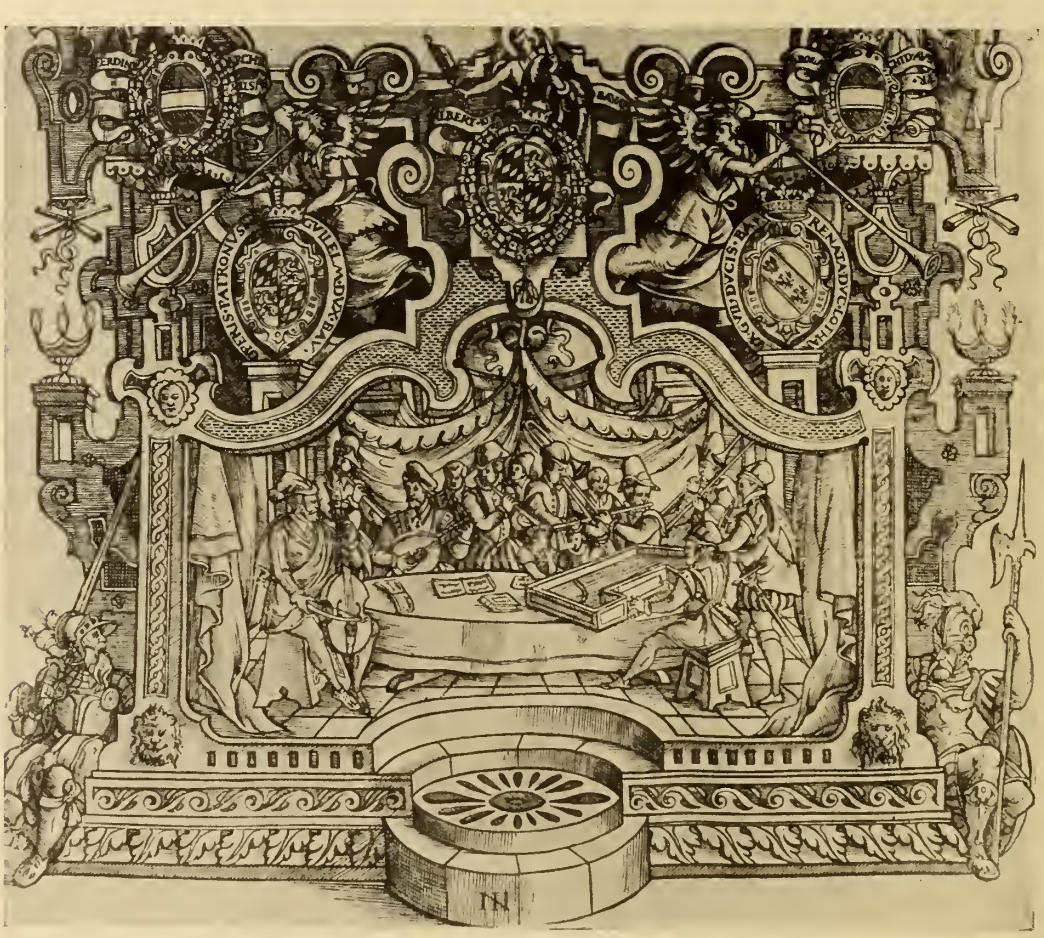
Fingersätze aus Sancta Maria: Arte de tañer fantasia, 1565, zur kurzen Oktave (vgl. über sie: Kinsky ZfMw. 2)



Die Fingerzählung 1-5 geht vom Daumen zum kleinen Finger (in jeder Hand).

mußten wie Sexten gespielt werden, die untere Taste wurde mit den letzten beiden Fingern zusammen angeschlagen; die fehlenden Töne Fis und Gis hat schon Schlick (1511) vermißt. Der Umfang der Instrumente hielt sich zwischen 38 und 54 Tasten, also zwischen 3 und 4 Oktaven. Sehr gern erfreute man sich an Klangspielereien, zumal bei der Orgel, an Vogelstimmen, Glocken, Trommeln, Saitenwerk u. a. So erwähnt ein Straßburger Gesandtschaftsbericht von 1492 eine solche Verbindung von Pfeifen- und Saitenwerk. Charakterstimmen, insbesondere Bläserregister, hat Moser in Deutschland mehrfach nachgewiesen und damit gegen die Alleingeltung der Auffassung Gurlitts von einer dem Vokalklang nacheifernden Chororgel der Renaissancezeit Stellung genommen. In der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts tauchen dann mehrfache Versuche mit einer Erweiterung des Tonstoffs durch Vierteltöne auf. Schon Bermudo erwähnt gefärbte Tasten für das enharmonische Tongeschlecht, Vicentino beschreibt 1555 sein Arcicembalo (5. Buch, 2. Kap.), 1561 in einem Flugblatt sein Arciorgano; es hatte 6 Tastenreihen mit 31 Stufen in der Oktave und besondere Saiten und Tasten für die drei Tongeschlechter, Luzzascho spielte auf beiden Instrumenten vollendet. Nach Bottrigari stand ein Arciorgano in Rom und ein zweites in Mailand. Bei Zarlinos Archicymbal war der Ganzton in vier Teile geteilt, ebenso bei der Sambuca lyncea seines Nachahmers Fabio Colonna (Neapel 1618); Vicentino hatte gleichfalls Nachfolger, so machte der Maler Dominichino Versuche mit einem Cembalo enarmonico. Berühmt war das von Praetorius beschriebene Clavicimbalum universale Carl Luythons in Prag, das in Wien gebaut worden sein soll. Es umfaßte 4 Oktaven von C bis c‴ in 77 Tasten, und zwar 29 gelben und 48 schwarzen, angeordnet in 3 Tastenreihen; die enharmonischen Tasten waren gespalten in eis und fes, bzw. his und ces. Nähere Angaben enthalten Berichte an den Erzherzog Leopold Wilhelm, den späteren Besitzer des Instruments aus dem Jahr 1660 (Koczirz SIMG 9), in denen die Zugvorrichtungen zu siebenmaliger mechanischer Umstimmung (7 Semitoni-Züge) im Verhältnis vom Chor- zu Kammer- und Cornett-Ton gepriesen wird, also von c nach cis, des, d, dis, es und e. Nach diesen Berichten war der Erfinder ein Kammerorganist Ferdinands I. (1558—1564), vielleicht Buus, von Luython wurde es nach 1582 erworben.

Die allgemein übliche Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts war bekanntlich in der Ausdrucksweise festgelegt „zu singen oder zu spielen auf allerlei Instrumenten"; die engere Auswahl war dem Belieben anheimgestellt. Zahlreich sind ausführliche zeitgenössische Beschreibungen von Fest-, Haus- und Tafelmusiken mit genauen Besetzungsangaben erhalten, so aus München von der Hochzeit 1568, vom Hof zu Ferrara mit seiner Damenkapelle und in vielen Zügen anderer örtlicher Musikgeschichten; reichlich sind auch zeitgenössische Bildzeugnisse vorhanden. Nach Tunlichkeit sah man auf die Verschmelzung von Instrumenten gleicher Gattung, also auf einen möglichst ausgeglichenen Klang, und zu diesem Zweck dienten die chorischen Gruppen der Einzelinstrumente, insbesondere auch der Blasinstrumente. So vereinigten sich Schalmeien und Pommern chorisch, auch die Flöten wurden chorisch besetzt; an der Baßflöte (Langflöte) mußten die untersten Klappen sogar mit den Füßen bedient werden,



58. Orlando di Lasso, Patrocinium musices, München 1573, Titelholzschnitt von Hans Nel. Kammermusik, 5 Sänger (3 Männer, 2 Knaben), 9 Instrumentisten (Kniegeige, 2 Zinken, Laute, 2 Posaunen, Querflöte, Armgeige, Cembalo), rechts Kapellmeister.

die Querflöten wurden transponierend eine Oktave tiefer notiert. In der Tiefe mußte die Posaune oder der Serpent aushelfen. Durch die Erfindung der Zugeinrichtung an der Posaune gegen Ende des 15. Jahrhunderts konnten auch die Trompeten- und Posaunenchöre in der Tiefe voll abgerundet und neue Orchesterwirkungen erzielt werden. Das Orchester wurde „zusambt reguliert", wie sich Dürer 1512 in den Verslein über den Orchesterwagen des Triumphzugs ausdrückt. Um diese Zeit ist das einheitliche, aus Instrumenten gleicher Gattung zusammengesetzte „Renaissance-Orchester" schon eingelebt, das den Bestrebungen um Klangverschmelzung im Chor oder auf der „Chororgel" entspricht und das mittelalterliche Orchester mit seinen charakteristischen Einzelstimmen ablöst. Aus Bildwerken lassen sich diese beiden Orchestertypen gut erkennen (Leichtentritt SIMG. 7, Jahn AfMw. 7, S. 47ff.), das Renaissance-Orchester kam den Chorwerken der späteren Niederländer, dem Madrigal und dem deutschen Lied, aber auch der höheren Tanzmusik zugute, über die Besetzung der Werke Lassos, die der Praxis der Wiener Hofkapelle folgte, erteilt Praetorius Auskunft, wie auf der Orgel waren auch da gelegentlich Charakterstimmen gepflegt, ohne daß dadurch die Gesamtrichtung verdunkelt würde. Die instrumentale Tafelmusik beim Hochzeitsmahl von 1568 in München beschreibt

Trojano mit genauen Besetzungsangaben, sie bestand aus 7 Motetten, Madrigalen und Stücken, von denen jedes einen Gang des Festmahls begleitete. Den Beginn machte eine Schlachtmusik Padovanos auf Posaunen und Kornetten, bei der an die beliebten Programmchansons auf der Orgel (mit Klangspielereien) oder auf der Laute erinnert sei; die folgenden Hauptstücke waren einheitlich mit Blechbläsern oder Streichern gespielt, die Kammermusik spaltete sich in reichere Besetzung. Die Instrumentalkapellen an größeren Höfen und in den Städten (Stadtpfeifereien) wurden im Laufe des 16. Jahrhunderts immer sorgfältiger ausgebaut. Bottrigari rühmt neben den Venetianer Konzerten die der Philharmoniker zu Verona, wie in Ferrari sowohl die des Hoforchesters als auch die der Nonnenkapelle von S. Vito; die Kunst der instrumentalen Diminution bei diesen Donne religiose wird besonders herausgestrichen. In Venedig stellten zu Ende des Jahrhunderts die Gabrieli mit der Verwendung von mehreren Klangchören gegeneinander und genau bestimmten Farbgruppen im Orchester eine neue Technik in den Vordergrund (das Gabrielische Barockorchester); die stärkere Besetzung der Einzelstimmen, die zuvor nur ausnahmsweise statthatte, wird nun verbindlich.

LITERATUR.

E. Bellermann, Die Schlüssel in den Motetten Palestrinas. A. Mus. Ztg. 1870. — Der Kontrapunkt, R. A. Berlin 1901 (Chiavetta, S. 75). — H. Bottrigari, Il Desiderio. Venetia 1594, hg. v. K. Meyer, Veröff. P. Hirsch 5, Berlin 1924. — E. Celani, I Cantori della Capella Pontificia. RiM. 14. — F. Chrysander, Zacconi als Lehrer des Kunstgesangs. VfMw. 7, 9, 10. — G. L. Conforti, Breve e fac. maniera d'essercitarsi a far passagi, Rom 1593, hg. v. J. Wolf, Veröff. P. Hirsch 2, Berlin 1922. — E. Dent, Notes of the Amfiparnaso of Or. Vecchi. SIMG. 12. — H. Finck, Über die Kunst des Singens, dt. v. R. Schlecht. MfM. 11. — W. J. Hendersen, Forerunners of Ital. Opera, London 1911. — E. Hertzmann, Zur Frage der Mehrchörigkeit. ZfMw. 12. — R. G. Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesangs. Wien 1841. — Über den Umfang der Singstimmen in den Werken der alten Meister. Wiener Musik-Ztg. 1820. — Galerie der alten Kontrapunktisten. Wien 1847 (Vorrede über die Chiavette). — Th. Kroyer, A-cappella oder Conserto. Kretzschmar-Fs. Leipzig 1918. — Zur A-cappella-Frage. AfMw. 2. — Zur Aufführungspraxis. Gedenkb. f. Scheurleer, Gravenhage 1925. — Zur Chiavettenfrage. Adler-Fs. Wien 1930. — Der vollkommene Partiturspieler. Leipzig 1930. — H. J. Moser, Paul Hofhaimer. Stuttgart 1929. — Instrumentalismen bei L. Senfl, J. Wolf-Fs. Berlin 1922. — A. Schering, Die Notenbeispiele in Glareans Dodecachordon. SIMG. 13. — Zur Gesch. des begleiteten Sologesangs im 16. Jahrhundert. ZIMG. 13. — S. auch o. S. 108. — M. Schneider, Die Anfänge des Basso continuo. Leipzig 1918. — Zur Gesch. des begl. Sologesangs. Kretzschmar-Fs. Leipzig 1918. — G. Schünemann, Gesch. des Dirigierens. Leipzig 1913 (kl. Hb. d. Mg. 10). — B. Ulrich, Die Grundsätze der Stimmbildung. Leipzig 1912.

Instrumentalmusik: A. Einstein, Zur dt. Literatur f. Viola da Gamba. Leipzig 1925 (Beih. IMG. 2. F. 1). — S. di Ganassi, Regula Rubertina, hg. v. M. Schneider. Leipzig 1924, 2 Bde. — E. Hertzmann, Studien zur Basse danse. ZfMw. 11. — F. Jahn, Die Nürnberger Trompeten- u. Posaunenmacher im 16. Jahrhundert. AfMw. 7. — O. Kinkeldey, Orgel u. Klavier in d. Musik des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1910. — O. Körte, Laute u. Lautenmusik. Leipzig 1901 (Beih. IMG. 3). — H. J. Moser, Das Streichinstrumentenspiel im Ma. Einleitung zu A. Mosers Gesch. des Violinspiels. Berlin 1923. — D. Ortiz, Trattado de Glosas, hg. v. M. Schneider. Berlin 1913.

BAROCK.

I.

Mit der schroffen Abkehr von der Polyphonie und vom Chorklang überhaupt wurde in der barocken Musikübung wiederum die solistische Praxis in den Vordergrund gerückt, und zwar sowohl gesanglich als auch instrumental, nun aber steht sie unter eigenen geistigen und technischen Bedingungen. Die Monodie löst sich zwar aus den Ergebnissen der virtuosen Bravourleistungen los, die im früheren Abschnitt dargestellt wurden, sie stellte nun aber die



59. Andrea Meldolla, gen. Schiavone, Allegorie der Musik. Wien, Gemälde-Galerie. Gesang zur Viola.
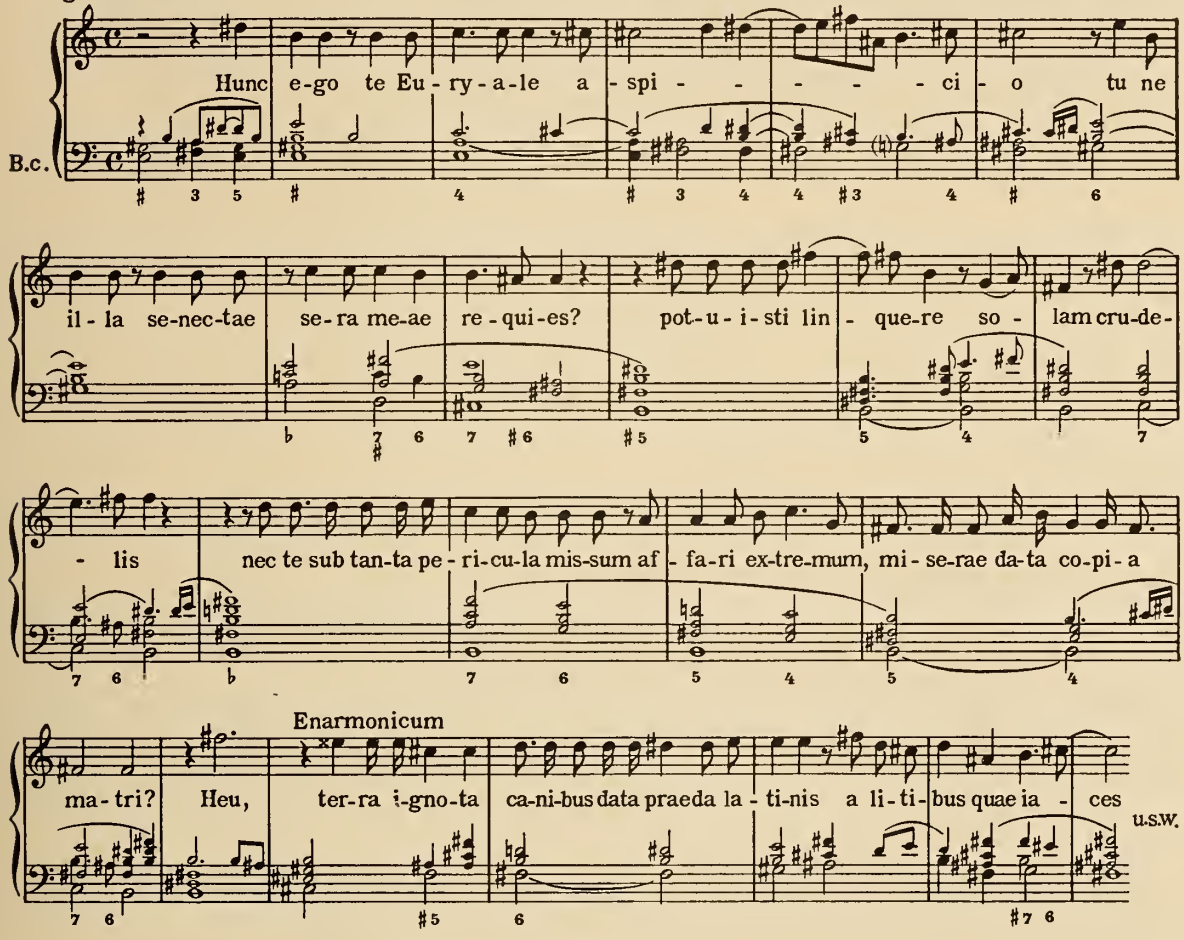
Gebote der „neuen Musik" auf, der „musica affettuosa", die für die Wiedergabe streng subjektive Aufgaben des leidenschaftlichen Vortrags in Kantate und Oper bedeuteten, also für den Sänger vor allem die richtige Deklamation, die volle Vertiefung in den geistigen Gehalt der Dichtungen, den sinn- und gefühlvollen Ausdruck der Worte, dazu noch besondere Ansprüche an das Gedächtnis auf der Bühne; diese Anforderungen wurden durch die wesentliche Einschränkung des Begleitapparats auf wenige Akkordinstrumente absichtlich verschärft.

Caccini bemerkt in der Vorrede zu den „nuove musiche" (1601) im Anschluß an Bardi, daß die übliche Art der Gesangspassagien mehr für Blas- und Saiteninstrumente als für die menschliche Stimme berechnet seien und daß sie sich im größten Widerspruch zu dem leidenschaftlichen Ausdruck befänden, seine Gesangskunst unterwirft er dem strengen Programm der Florentiner Camerata, dem der Vortrag dienstbar zu machen sei; sein Ziel ist, über den bloßen Ohrenkitzel hinaus („titillatione a gli orecchi") den leidenschaftlichen Ausdruck zu erreichen (ein „cantare con affetto", das Caccini 1614 nochmals eingehend beschrieben hat, s. Solerti, Origini S. 74) und bei vornehmer Zurückhaltung („nobile sprezzatura di canto") und bewußter Ausschöpfung der dichterischen Grundlage doch mit allen Mitteln einer vorzüglichen Gesangsausbildung dem neuen Stil gerecht zu werden. Cavalieri verlangt vom Monodiesänger 1600, daß er sicher intoniere, mit Leidenschaft singe, bald laut, bald leise, aber ohne Passagen, und insbesondere, daß er den Text gut deklamiere und vollauf verständlich mache, natürlich müsse er auch das Bühnenspiel beherrschen. Durante ermahnt ebenfalls (1608) zur Vorsicht beim Passagieren und warnt vor dem Fehler, durch Diminutionen das Verständnis zu stören, man benütze sie nur als Tonmalerei zu Ausdruckszwecken. Wie sehr die Tonbildung dem ausdrucksvollen Gesang angepaßt wurde, zeigen Caccinis dynamische Studien am ausgehaltenen Ton, nämlich die Vortragsfeinheiten seiner „Esclamazione"; nicht nur, daß er den Schwellton (<) empfiehlt, sondern er verlangt auch ihr Gegenteil, die „Esclamazione viva" (>), und vereinigt beide in der Messa di voce, bestehend aus Anschwellen und Abnehmen des Tons (< >), sowie in der „Esclamazione languida", der einfachen Esclamazione mit Stimmverstärkung am Ende (> <), ja er geht weiter bis zur Verbindung der Messa di voce mit der gesteigerten Esclamazione (< > <), und mit dem Schwellton (< > <), so gelangt er zu einer außerordentlichen Fülle von Nuancen.

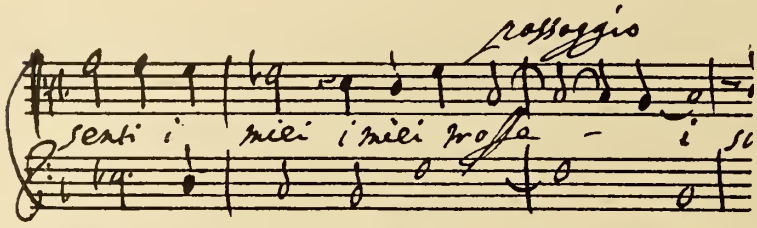
Bei Domenico Mazzocchi ist dann (1638) ein eigenes Zeichen für den Schwellton gebraucht, ein V (M. nennt ihn „Messa di voce"), für das Anschwellen und Abnehmen ist das Zeichen C (Crescendo) eingeführt, die enharmonische Diesis ist durch ein liegendes Kreuz (×) kenntlich gemacht (Beisp. 108), auch in Verbindung mit dem Schwellton, wie diese schon von Durante beschrieben, ja von Fr. Orso (1567, s. Beih. IMG. 4, S. 83) angedeutet ist. M. behauptet überhaupt, daß die neuere Art zu singen keine rein diatonische, sondern eine mit chromatischen und enharmonischen Zutaten vermischte sei und Kircher übernimmt dieses Urteil. In M.s Partiturdruck erscheint ein Madrigal in Abhebung der Fortestimme von mitgehenden leisen durch die dynamischen Zeichen F (forte) und Pianis(simo) bedacht und das entspricht den neuen Gewohnheiten einer sichtbaren Festlegung der Stärkegrade, wie sie sich aus den altbeliebten Echowirkungen und aus den Vortragsfeinheiten der Monodie ergaben. Schon A. Gabrielis bekannte Pian

Beispiel 108

Domenico Mazzocchi, Planctus matris Euryali Diatonico-chromatico-enarmonice, (1638), nach Kirchers Musurgia S. 660. Cantatur, ut scribitur, rigorose (Es wird streng so gesungen, wie aufgezeichnet ist)



e Forte-Sonate ist derart durchbezeichnet, Adrian Banchieri gab seit der Pazzia senile (1601) die Kennzeichnung von f und p weiter, um die einzelnen Personen der Madrigalkomödie so auseinanderzuhalten, Severis passagierte Psalmen (1615) bevorzugen diese Verdeutlichung der Echomanier, ebenso Castellos Sonate concertate (1621) oder Poschs musikalische Tafelfreude (1621), Mazzocchi belegt sie mit dem Zeichen E (Echo), Hammerschmidt übersetzt sie ins deutsche (stark-stille: Erster Fleiß 1636) usw. Praetorius erklärt denn auch diese beiden Fachwörter als eingelebte praktische Begriffe mit Beziehung auf die Echomode (Syntagma III, Neuausg. S. 87 u. 156). Monteverdi benützt die dynamischen Vortragszeichen, z. B. im Combattimento, Schütz in der Saulszene, der Druck der Missa concertata in Echo von Christoph Strauß (1631) verfügt über die Stufenleiter pian(o), piu fort(e), fort(e), fortis(simo), ferner über cresc(endo) und cal(ando), ja in der handschriftlichen Partitur eines Agnus Dei von Leonhard Lechler zu Kremsmünster (um 1640) wird das vollkommene Verhallen eines Abschlusses durch die rasche Folge von p pp ppp und pppp versinnlicht. Die Messa di voce übernimmt Fantinis Trompetenschule (Frankfurt 1638) aus der Gesangskunst, indem er bei langgehaltenen Noten vorschreibt, daß der Ton leise einsetze, bis zur Hälfte des Wertes der Note anschwelle und dann wieder abnehme, bis man ihn kaum höre; in Deutschland hieß diese Spielmanier der Trompeter „die schwebende Haue". Mylius (Rudimenta musica 1686) lehrt die Messa di voce so: „bei beiden (p und f) ist zu merken, daß man nicht plötzlich aus dem piano ins forte falle, sondern allmählich die Stimme stärken und auch wieder fallen lassen solle, daß daher das p voran, f in der Mitte, und wieder mit
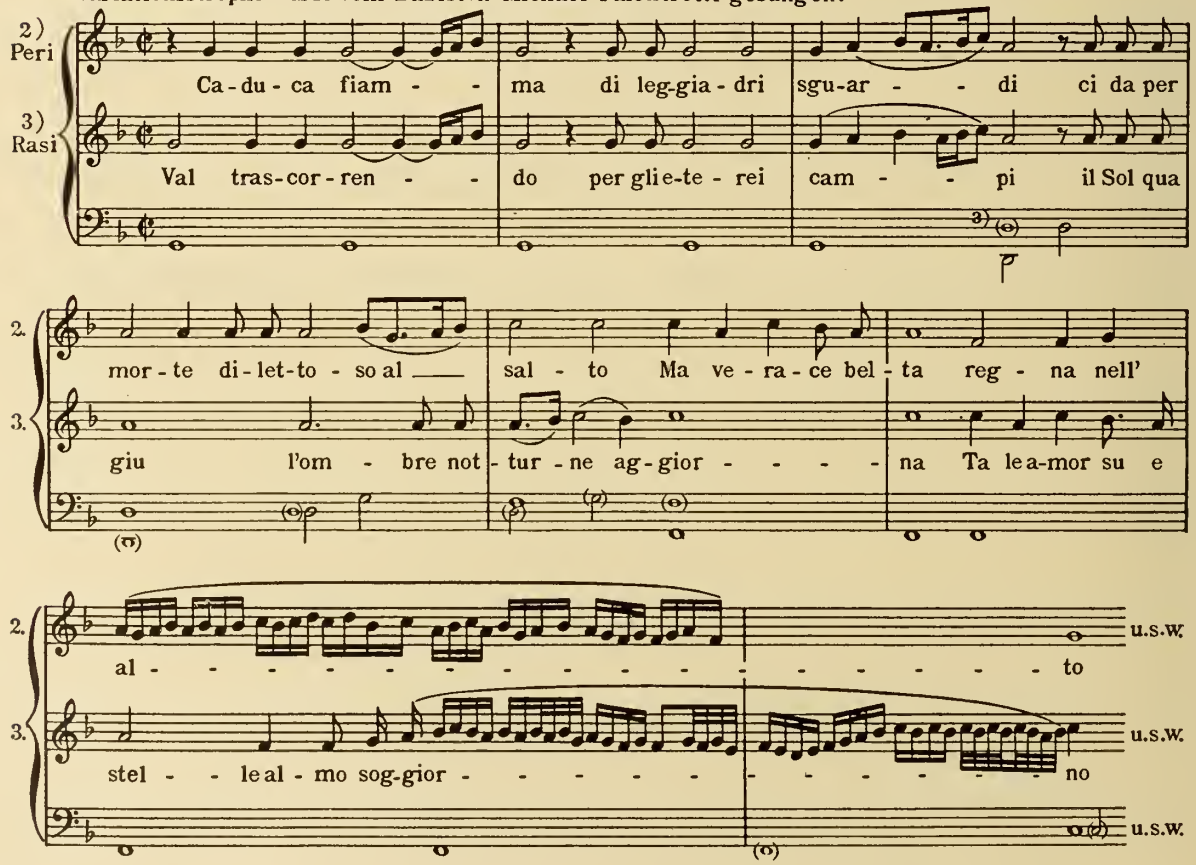


60. Cavalli, L'Egisto. Autogr. Part. Wien N. B. Hs. 16452. Aus der 1. Prolog-Strophe der Notte. Kadenz mit Passagio.

dem p geschlossen werden müsse". G.A. Pianis Violinsonaten op. 1 (1712) zeigen dann im Druck für crescendo und decrescendo die heute üblichen Zeichen, nur schwarz gefüllt.

Die Enthaltung vom Ziergesang gehörte zum asketischen Programm der Florentiner, sie ist in Bardis Lehrbrief klar gefordert, wurde aber nicht einmal von Caccini streng beobachtet, so lagert dieser mitten in seine (gleichfalls verzierten) Nuove Musiche Proben aus dem Rapimento di Cefalo, nämlich den — Chor und Solostrophen vereinigenden — Abschluß des Stückes, wobei die drei Solostrophen mit ganz ausgiebigen Diminutionen in der Art der Spätrenaissance versehen sind (Beisp. 109). Ist hier der Ziervortrag berühmter Florentiner Sänger, darunter der Peris, festgehalten, so feiert Peri selbst wieder in der Vorrede zur Euridice (1600) ausdrücklich die Passagierkunst der Vittoria Archilei beim Gesang der Titelfigur, nämlich ihre „lunghi giri di voce". Daß Monterverdis Orfeo

Beispiel 109

2 Variationsstrophen aus dem Schlußchor von Caccinis Rapimento di Cefalo. 2) „Diese Arie sang allein mit andern Verzierungen nach seinem Stil Jacopo Peri." 3) „Diese Arie sang allein mit den gehörigen Verzierungen, und zum Teil nach seinem Geschmack der berühmte Francesco Rasi." Die erste Variationsstrophe wurde vom Baßisten Michael Palontrotti gesungen.
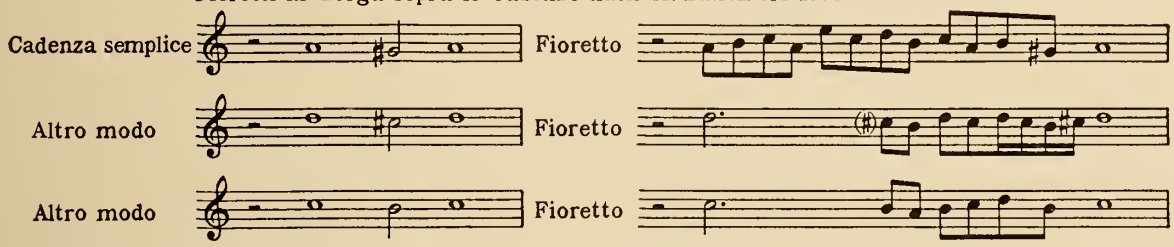


den üppigen Koloraturgesang, wie alle technischen Errungenschaften der früheren Musikübung der dramatischen Idee unterzuordnen wußte, ja ihn noch mit konzertierendem Orchesterspiel umrankte, wurde schon erwähnt. Das Passagio fand denn auch in Oper und Kantate eine dauernde Freistätte, wenngleich es durch die Rücksicht auf die mit der Monodie reichlich Wurzel fassende Musikübung von Dilettanten eingeschränkt wurde, in der geistlichen Monodie erfuhr es seit Viadana widerspruchslos von Anfang an die entsprechende Pflege.

Banchieri widmet in seiner kurzen Gesangslehre (Brevi documenti musicali, Venetia 1609) das 19. Kapitel der „Gorga", wie er den Ziergesang nennt; er betont die Notwendigkeit von drei Vorbedingungen, nämlich: Beweglichkeit der Stimme, kontrapunktische Kenntnisse und ausgezeichnetes Gehör, wenn eine davon fehle, entstünden tausend Dissonanzen beim gemeinsamen Singen. Wer nur die stimmliche Eignung allein besitze, möge sich am Einzelgesang zur Orgel, Laute oder Chitarrone einüben und hauptsächlich die gewöhnlichen kleinen Ausschmückungen der Kadenzen beachten, die näher besprochen werden (Beisp. 110). Auch M. Praetorius erörtert die Diminutiones und faßt unter diesem Begriff alle gesangs-

Beispiel 110

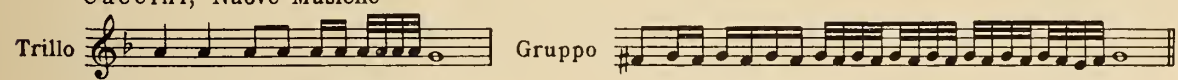
Fioretti in Gorga sopra le Cadenze nach A. Banchieri 1609



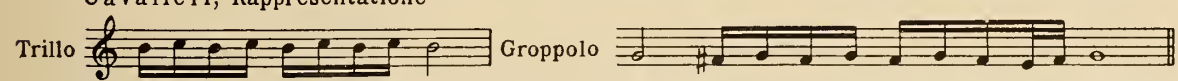
technischen Vorgänge zusammen, bei denen „eine größere Nota in viel andere geschwinde und kleinere Noten resolviert und gebrochen wird". In seiner Einteilung stehen die kleinen Singmanieren voran, nämlich Accentus (Neben- und Durchgangsnoten im Legato, „im Halse gezogen"), Tremolo (das Stimmzittern mit der Sekunde über einer Note), Gruppo (Doppelschlag oder Sekundtriller mit abschließendem Doppelschlag) und Trillo (der gehauchte Triller Caccinis auf derselben Note), die größeren Zierformen werden nur mit den Tiratae (Oktavläufe, die Caccini „Cascate" nennt) und Passagi (stufenweise und springend geführte Läufe) angedeutet. Für die natürliche Anlage des Sängers sind drei Erfordernisse (Requisita) genannt, nämlich eine „schöne, lieblich zitternde und bebende Stimme" samt einem „glatten runden Hals zum Diminuieren", dann ein „steter langer Atem" und endlich ein guter Umfang „mit vollem und hellem Laut, ohne Falsetten (d. i. halbe und erzwungene Stimme)"; auch drei Stimmfehler (vitia) werden angemerkt, das „viele Respirieren und Atemschöpfen", das Singen „durch die Nasen und mit Unterhaltung der Stimme im Halse" und das „mit zusammen gebissenen Zähnen". Was die eben erwähnte Trillermanier betrifft, so wich die römische Praxis von der Florentiner ab, da bei Cavalieri der Sekundtriller in der modernen Form beschrieben ist (Beisp. 111), die Unterschiede der Bezeichnung erhielten sich durch das ganze 17. Jahr-

Beispiel 111

Caccini, Nuove Musiche



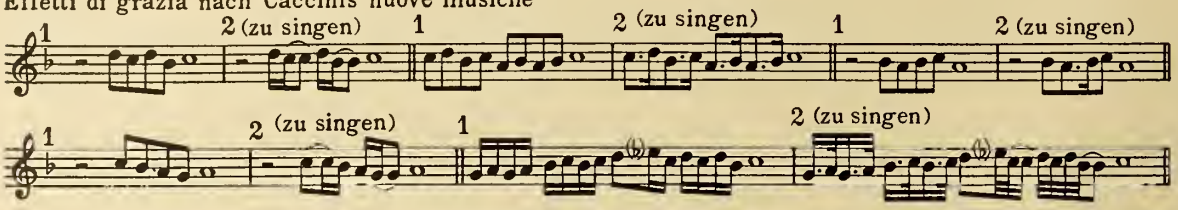
Cavalieri, Rappresentatione
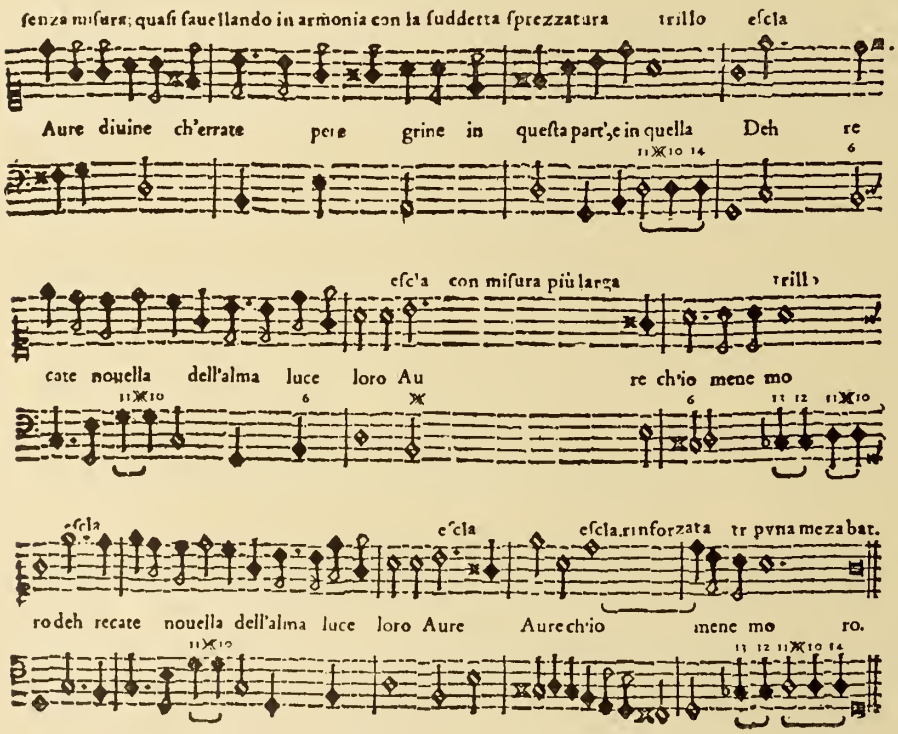


hundert, so daß Fuhrmann noch 1706 darüber Klage führt. Zum geschmackvollen Vortrag (grazia) gehörte ferner die Vermeidung glatter Achtel- oder Sechzehntelgänge (s. o. S. 78), wofür Caccini allerlei Beispiele gibt (Beisp. 112).

Mersenne, der (1636) die französische Gesangsmethode für die beste erklärt, widmet der Verzierungskunst einen ausführlichen Abschnitt seiner Enzyklopädie (De l'art d'embellir la voix, les recits, les airs ou les chants, S. 353), darin werden zu einem Air Boessets verschiedene sehr virtuose Diminutionen aufgezeichnet (Beisp. 113).

Beispiel 112
Effetti di grazia nach Caccinis nuove musiche



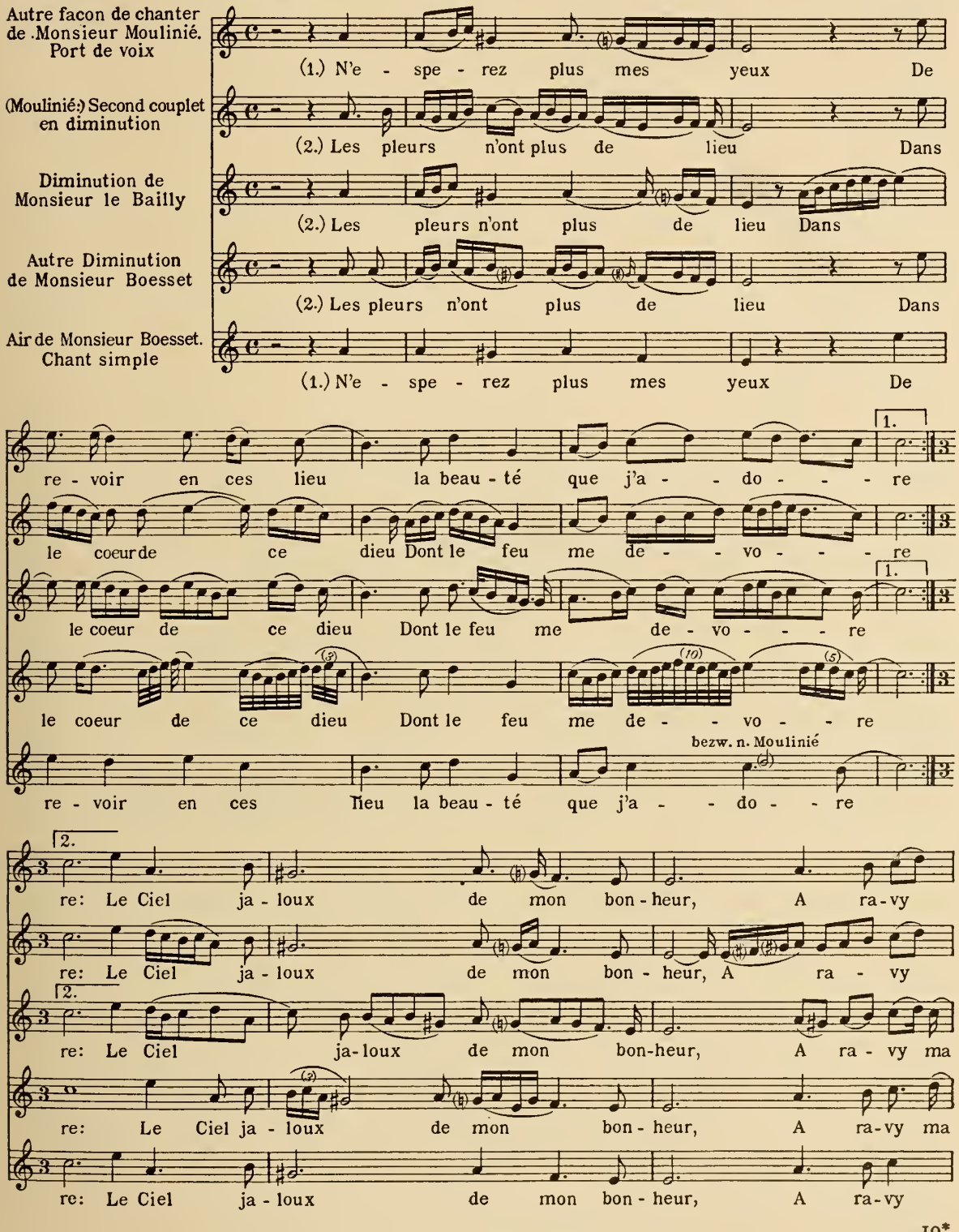
Auch die Freude an den dynamischen Schattierungen der frühen Barockzeit hat sich in Mersennes diesbezüglichen Bemerkungen deutlich niedergeschlagen, wenn nicht weniger als acht verschiedene Stärkegrade der Stimme abgestuft und zu den Graden der Leidenschaften in Beziehung gesetzt werden; insbesondere die italienische Bühnenmonodie schwebt dieser Darstellung vor, wo sich der Ausdruck bis zu Zorn und Raserei in verblüffend realistischen Gesangseffekten gesteigert habe. Ähnliches berichtet Maugars (MfM. 10), der den deklamatorischen Ausdruck und das Bühnenspiel rühmt. Mit der Dynamik ging natürlich die wechselnde Tempobehandlung zusammen, die z. B. Frescobaldi (1614) als Vortragsart der neuen Madrigale beschreibt; sie sei nicht gebunden an ein gleichmäßiges Taktschlagen, sondern bediene sich des freien Wechsels im Zeitmaß, also bald schmachtend, bald rasch, je nach dem Ausdruck des Affekts und dem Sinn der Worte. So unterscheidet auch Monteverdi (1638) ausdrücklich den rhythmischen vom freien Vortrag, und zwar mit Bezug auf das gleichmäßige Dirigieren („al tempo de la mano" und „a tempo del affetto del animo e non quello de la mano"), Mazzocchi läßt den Vortrag zwischen „Arabiato" „Adagio", „Concitato" wechseln (Beisp. 114). Das asketische „genere rappresentativo" der Florentiner und ihrer Nachahmer wurde als Rubato vorgetragen, nach Bardi durfte das Tempo frei gesteigert und verzögert werden, die Rezitativkantate verwendete die Überschrift „senza battuta" (Monteverdi 1619, Valentini 1621). Wie sehr übrigens die tatsächlichen rhythmischen Verhältnisse in der Niederschrift um 1600 verschleiert wurden, hat H. Riemann überzeugend klargestellt, der
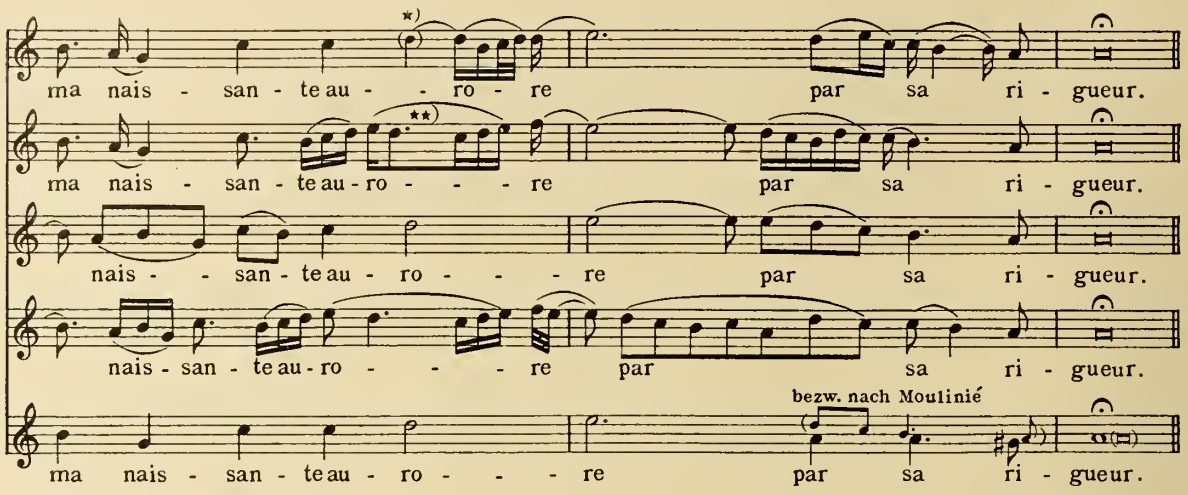


61. Aus Caccinis Le Nuove Musiche, Firenze 1601. Notenbeispiel aus der Vorrede mit Vortragszeichen. Aus dem Madrigal Deh dove son fuggiti.

Beispiel 113 Gesangsverzierungen nach M. Mersenne, Harmonie Universelle, Paris 1636, I. S. 411 ff

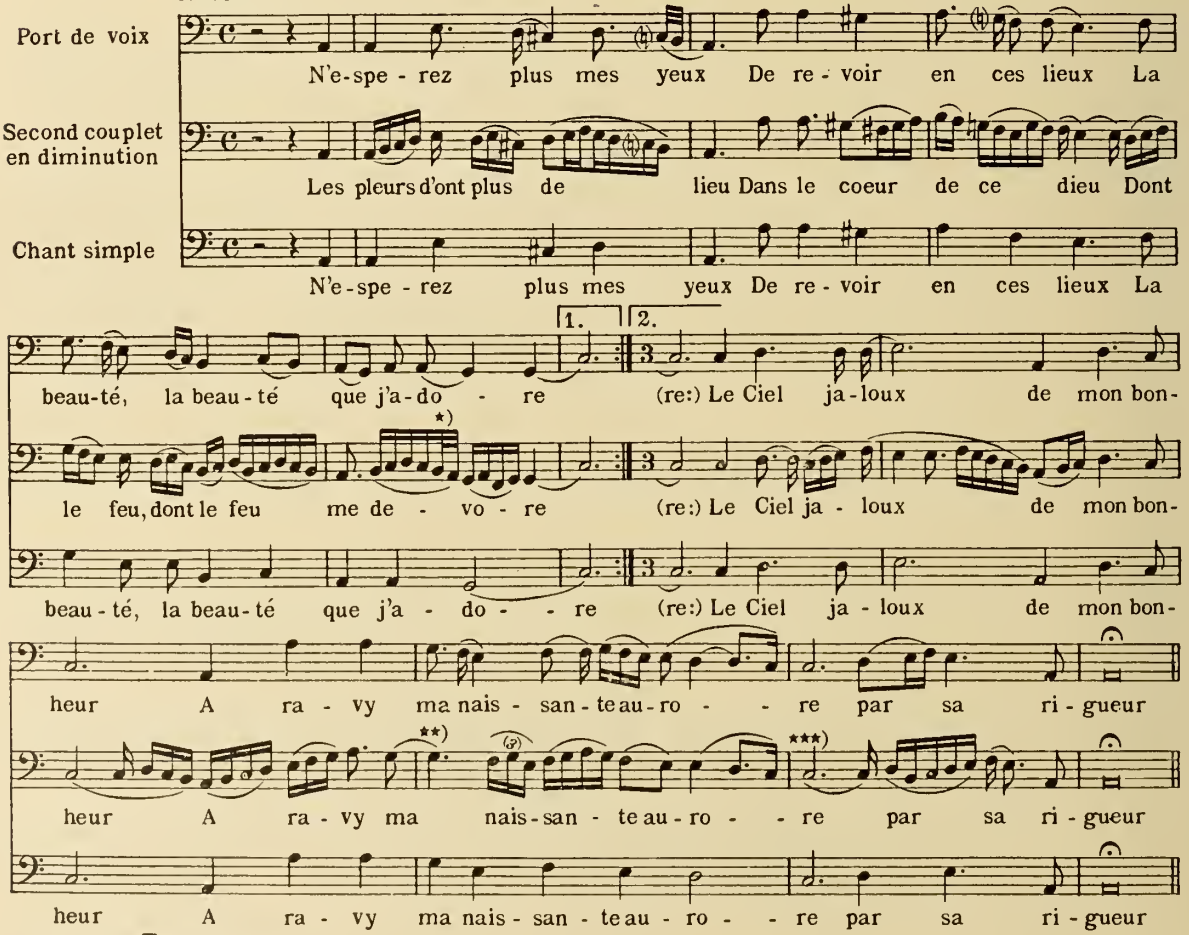
Air de M. Boesset





*) hier fehlt ein Viertel
**) hier fehlt ein Achtel

Auch der Baß ist diminuiert mitgeteilt, nach der „autre facon de chanter de Monsieur Moulinié“
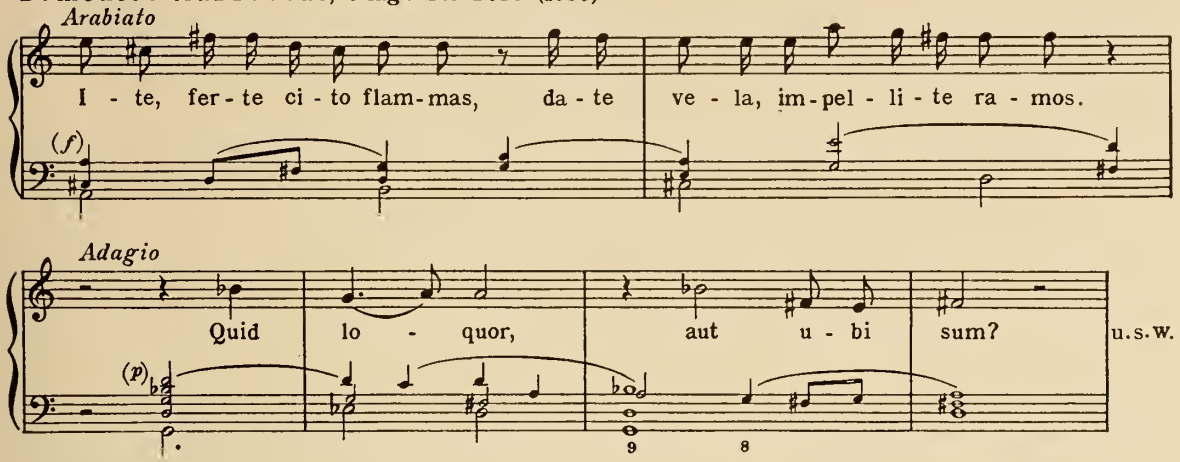


*) Original ♫ **) Original ♩
***) Original 𝅗𝅥 ohne Punkt

Die Balkenführung ist aus dem Original beibehalten. Mersenne teilt anschließend noch den „Basse du quatrième couplet de l'Hymne Brutio natus“ (ad suum demum tumulum) mit, u.z. wieder „Chant simple“ und „Diminution du quatrième couplet“

Beispiel 114

Domenico Mazzocchi, Klage der Dido (1638)



lebendige Vortrag, der vom Text aus gestaltete, betrachtete auch in dieser Beziehung die Aufzeichnung nur als konventionellen Gedächtnisbehelf.

Die größte Freiheit wurde dem Gesangsbegleiter zugelastet, der den siegreichen Vorstoß der Akkordinstrumente in die Musikübung zu vertreten hatte; die vom geregelten Kontrapunkt zurückgedrängte Improvisation erlebte nun in der Generalbaßpraxis eine neue Blütezeit, deren Bedeutung durch ihre vielfache dilettantische Verwässerung nicht geschmälert werden kann. Für lange Zeit wurde die Aufzeichnung, die res facta, nur zu einer blassen Andeutung, einer Kurzschrift des Kunstwillens der Komponisten, die tatsächliche Ausführung erheischte weitgehende selbständige Ergänzung durch die ausübenden Musiker, vor allen durch den Generalbaßspieler.

Die Anfänge der Generalbaßpraxis sind im Handbuch der Barockmusik (S. 22) skizziert, so daß hier eine Wiederholung der dort erwähnten Tatsachen entfallen kann; die Grundlage bildete die im vorigen Abschnitt geschilderte allgemein übliche Art des Absetzens mehrstimmiger Kompositionen auf das sehr häufig mitspielende Tasteninstrument. In Viadanas geistlichen Konzerten, 1602, entstanden etwa 1596, ist die bisher dem Belieben freigestellte Ausführungsweise von Gesangsmusik durch eine festumrissene Kompositionsart für Sologesangsstimmen mit Orgelbegleitung ersetzt, bei der dem Organisten die Improvisation nach einer bloßen Baßstimme oblag. Viadana nahm an der gebräuchlichen Einrichtung mehrstimmiger Motetten zu Sologesängen mit Orgel Anstoß, wo einzelne obligate Stimmen aus dem Zusammenhang herausgegriffen wurden und dadurch voll anstößiger Pausen waren, wirkungsvoller Kadenzen, kräftiger Melodieführung und einer sicheren Textverteilung entbehrten, also für den Vortragenden unbequem erschienen. Um diesem Zustand abzuhelfen, schrieb Viadana für bestimmte Einzelstimmen und Stimmengruppierungen, so daß er den Sängern bequem liegende und wirkungsvolle Gesänge darbot, allerdings immer noch in ziemlicher Abhängigkeit von der Motettenpraxis.

Über die Wiedergabe enthalten seine in zwölf Punkte gefaßten Anleitungen eine Menge Einzelheiten, sowohl für die Sänger als auch insbesondere für den Organisten. Die Sänger sollen zart und anmutig vortragen und die Verzierungen mit Maß und am richtigen Ort anwenden; dem gedruckten Notentext sei nichts hinzuzufügen; vor den Falsettstimmen wird ausnahmsweise eine Verbeugung gemacht. Der Organist habe ganz einfach zu spielen, wenn er mit der Rechten Bewegungen anbringe, so solle dadurch der Sänger nicht verdeckt oder verwirrt werden, insbesondere bei den Kadenzen müsse er auf die Singstimmen Bedacht nehmen; Anfänge nach Fugenart beginne er mit tasto solo, erst bei späteren Stimmeinsätzen stehe ihm eine ausfüllende Begleitung frei, die Registrierung sei eine schwache, der Pedalgebrauch jedoch zulässig, die Lage der Begleitung habe sich nach der Lage der Singstimmen zu richten, nur die Oktavverdoppelung von Kadenzen klinge angenehm. Bei der Begleitung brauche man Quinten- und Oktavenparallelen nicht zu scheuen (s. o. S. 112), Orgel oder Cembalo dürfe nicht weggelassen werden; die Intabulierung sei

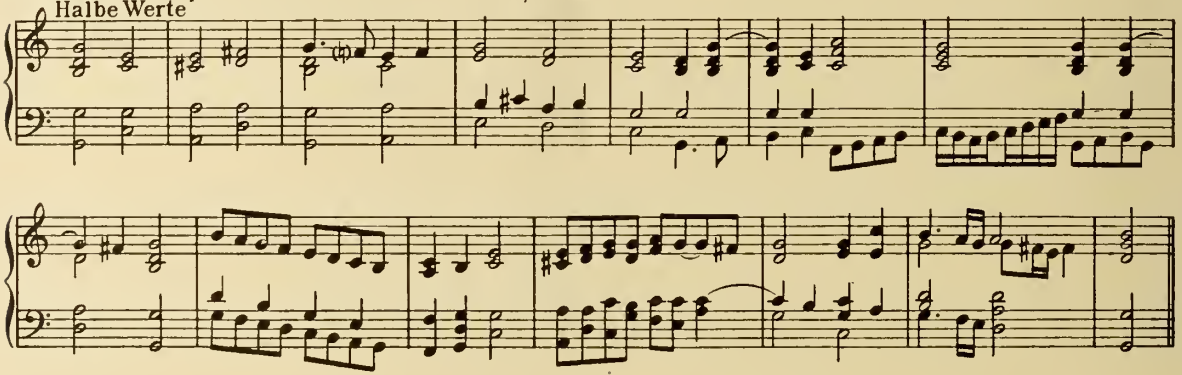
unterblieben, weil das Spielen nach dem Baß geläufiger sei, auf die Versetzungszeichen müsse man gut achten.

Bei den Florentinern und insbesondere in Cavalieris Rappresentazione tritt das Bezifferungssystem der Bässe auf, Cavalieri schreibt mit seinen Ziffern die Begleitung fest vor, er hat auch das Verfahren ausgeklügelt, durch gebundene Teilwerte der Baßnoten die Bewegung von Mittelstimmen anzudeuten; wie die Bezifferung, ist bei ihm die Akzidenzienvorzeichnung buchstäblich zu verstehen. Die nach Art der Mysterien- und Intermedienorchester hinter der Szene (verborgen) aufgestellten Begleiter haben voll und ohne Diminutionen zu spielen. Caccini erwähnt Durchgangsnoten (false) bei der Begleitung; Peris Kunst der Mittelstimmführung wird von Bonini als einzigartig gepriesen und Doni überläßt die Ausführung der Gegenstimmen dem Gutdünken des Spielers. Viadana kennt weder Ziffern, noch unter- oder übergesetzte Vorzeichen; diese verwendet hingegen Banchieri in seinem Orgelspielbuch (1605), das dem kirchlichen Organisten die Obliegenheiten des ganzen Kirchenjahrs praktisch vorführt, ein Vorzeichen über der Note betrifft die Terz, ein solches unter der Note die Sext.

Keinerlei Ziffern oder Vorzeichen benützt dann Bianciardi in seinem Flugblatt (1607), er empfiehlt dem Spieler, auf die Bewegungen des Basses zu achten und die richtigen Konsonanzen zuzuteilen, und er bespricht die Möglichkeiten der Baßführung, sowie die Grundzüge des harmonischen Denkens, insbesondere die Aufgaben der Terzen- und Sextenwahl. Brauchbare Winke über die Anwendung von Baßverdoppelungen, von Ausbreitung und Lagerung der Akkordtöne, die dem Charakter des betreffenden Stücks entsprechen solle, über die Notwendigkeit und gute Wirkung der Gegenbewegung einzelner Stimmen gegenüber dem Baß und über das Verhalten bei laufenden oder punktierten Bässen sind angedeutet und durch ein zusammenfassendes Beispiel erhärtet (Beisp. 115), aus diesem wie aus dem ähnlichen Agazzaris (Beisp. 116) ist auch wieder die Zulässigkeit von Quintenfolgen, sowie die Freistimmigkeit der Anlage zu ersehen.

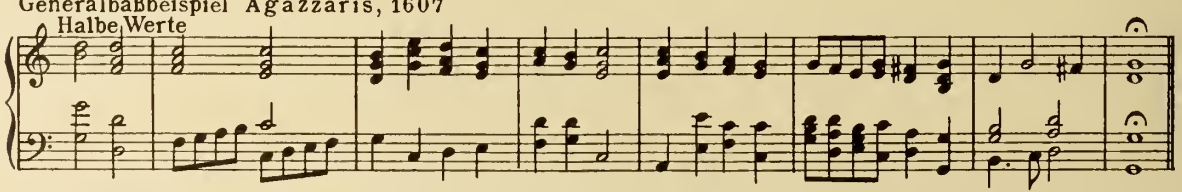
Beispiel 115

Generalbaßbeispiel Francesco Bianciardis, 1607



Beispiel 116

Generalbaßbeispiel Agazzaris, 1607



Aus dem Titel dieser Anleitung, sowie der Agazzaris (1607) geht hervor, daß die Ausführung des Basses nicht nur für Akkordinstrumente berechnet war, sondern daß auch sogenannte Ornamentinstrumente mit freien Kontrapunkten herangezogen wurden. Agazzari gebraucht schon 1603 den Ausdruck: Baß zur Orgel und (anderen) Musikinstrumenten. Er bezieht sich 1607 auf den neuen Ausdrucksstil und die dadurch bedingte freie Wahl der Harmonien und vertritt der Verständigung wegen die Übersetzung von ♯ und ♭ über die Baßnoten zur Terzenbezeichnung und von Ziffern als Intervallangaben. Wichtig sind neben der Unterscheidung zwischen Ornament- und Fundamentinstrumenten seine Anweisungen über ihr Spiel, die Praetorius in freier Übersetzung weitergegeben hat (Syntagma III. Neue Ausg. S. 115). Während das Fun-

dament die Harmonie fest stützen müsse, hätten die Ornamentstimmen „unter Aufgebot verschiedener schöner Kontrapunkte, je nach der Beschaffenheit des einzelnen Instruments, die Melodie blumig und lieblich zu machen". Das Spiel der Laute, „des vornehmsten Instruments", ist genau beschrieben, sie müsse mit Akkordschlägen und lieblichen Tonwiederholungen, mit breiten und steigernden Passagien, mit virtuosem Aufputz und unter Wiederverwertung und Verarbeitung gleicher Einsätze auf verschiedenen Saiten und an verschiedenen Stellen geschlagen werden, man solle die Stimmen mit großen Trillern, Gruppi und Akzenten (Vorschlägen) zu rechter Zeit umspinnen, um das Konzert angenehm zu machen. Sache des richtigen Urteils sei es aber, zu vermeiden, daß einer der Ornamentspieler den andern beeinträchtige. Als Ornamentinstrumente werden die angesprochen, die durch Umspielungen und Kontrapunktieren den Zusammenklang erfreulicher machen, wie Laute, Theorbe, Harfe, Lirone, Cetera, Spinetta, Chitarrina, Violino, Pandora u.a., als Fundamentinstrumente aber die, die den ganzen Körper von Singstimmen und Konzertinstrumenten zusammenhalten, wie Orgel oder Gravicembalo, bei wenig Stimmen auch Laute, Theorbe oder Harfe; diese können volle Harmonien spielen. Praetorius erklärt die Fundamentinstrumente, die er Omnivoca oder Totalia nennt — im Gegensatz zu den verzierenden (Univoca seu Simplicia et Specifica) — als solche, die alle Stimmen eines Gesangs begreifen können und also das ganze Corpus und die vollkommene Harmonie ihrer aller „auf sich erhalten"; in einer stillen und eingezogenen Musik, wo nur eine bis drei Stimmen begleiten, könnten Spinetten, Lauten, Theorben, Doppelharfen, große Zithern und Lyren als Fundamentinstrumente gebraucht werden, in einem starkrauschenden, mit vielen und mancherlei Personen besetzten Stück hingegen seien diese besser zur Zier oder als Ornamentinstrumente zu verwenden. Der Ornamentspieler müsse sich auf den Kontrapunkt verstehen, „dieweil man allda über demselben Baß neue Passagien, Kontrapunkte, also fast ganz neue Stimmen komponieren muß", das habe aber mit gutem Verstand und mit Bedacht zu geschehen; denn ein Instrument müsse dem andern Raum und Platz geben, seine Scherzi, Trilli und Akzente zu erweisen: sie sollen „nicht wie ein Haufen Sperlinge untereinander zwitschern", so daß das, „welches nur zum höchsten und stärksten schreien und krähen kann, der beste Hahn im Korbe sei."

Praetorius beschreibt nach Agazzari auch das Spiel einzelner Ornamentinstrumente, so bei der Theorbe das Herunter- und Hinauflaufen auf den Saiten, bei der Doppelharfe Pizzicatogriffe beider Hände mit guten Kontrapunkten, bei der großen Zither allerhand lustige Possen (Scherzi) mit Läuflein, Springen und Kontrapunktieren, beim Lirone klar- und hellautende Striche und Bogenzüge (Tiraten) für die Mittelstimmen, bei dem Violino schöne Passagien, lange Scherzi, feine Fugen, stille lange Striche, beim Violone endlich aber einen gravitätischen Gang.

Diese großen Freiheiten der Improvisationsbegleitung gelten nicht für die frühen Florentiner Opern, in denen die Aufgabe des Begleiters zur harmoniegebenden Nebenperson eingeschränkt war, ohne daß er sich als konzertierender Solist entfalten durfte. Darauf deutet die Entwicklung der Baßbezifferung gerade im dramatischen Stil, insbesondere bei Cavalieri, in dessen durchgebildetem Ziffernsystem die Begleitung vollauf festgelegt ist, ohne eine selbständige Entfaltung zu gestatten; nach der ausdrücklichen Weisung Cavalieris hat das Spiel vollstimmig, aber ohne Diminutionen zu geschehen und darin berührt sich Cavalieri mit Viadana, Ortiz, Vicentino und Luzzaschi. Nur bei den Symphonien und Ritornellen ist das Mitspielen der Oberstimme durch eine Violine als gute Klangwirkung vorgeschrieben, allerdings soll das bescheidene Ensemble von Fundamentinstrumenten (Doppellira, Clavicembalo, Chitarrone oder Theorbe und Orgel) entsprechend dem Ausdruck der Rezitation planvoll abwechseln und zusammenwirken, auch entsprechend den beabsichtigten Wirkungen eines plötzlichen Stimmungsumschwungs von Trauer zu Freude oder von Ungestüm zu Sanftmut. Noch deutlicher wird Gagliano, der sagt, daß die Instrumente, unsichtbar aufgestellt wie in Florenz und bei Cavalieri, die Sänger gut sehen und beobachten müssen, um mit ihnen genau übereinstimmen zu können, daß ihre harmonische Begleitung weder zu reichhaltig, noch zu dürftig, sondern so sein solle, daß der Gesang vorherrsche und das Verständnis der Worte nicht behindert werde; die Spielweise enthalte sich der Verzierungen, sorge stets für die Belebung der Harmonie und sei darauf bedacht, die gesungene Konsonanz, d. h. den gesungenen



62. Chitarrone von Wendelin Tieffenbrucker, Padua 1622. Wien, Gesellschaft der Musikfreunde.

Ton, nicht wiederzubringen, sondern vielmehr solche Töne, die sie besser unterstützen könnten. Selbst der Römer Stefano Landi hebt beim Partiturdruck seines Alessio (1634) hervor, daß er die Begleitung mit Ziffern für Konsonanzen und Dissonanzen so sorgfältig als möglich angezeigt habe, damit zur Ergänzung nur die bescheidene Klugheit (discretezza) erfahrener Spieler notwendig sei.

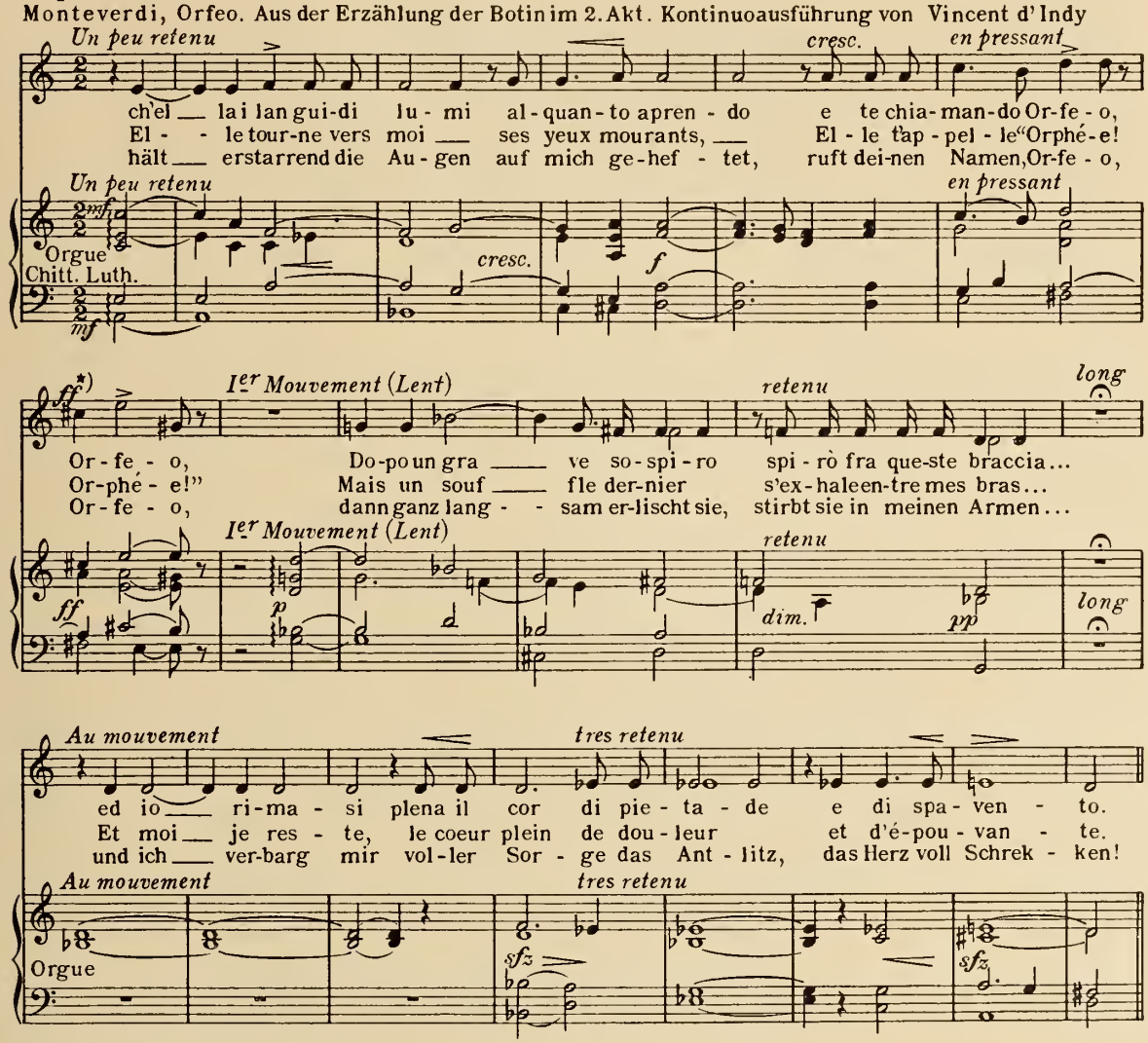
Die römische Oper stand aber im Begleitapparat bekanntlich schon auf einem ganz anderen Boden wie die Florentiner, so wurden in Vittoris Aretusa (1620) nach der Vorrede zwei Cembali, zwei Theorben, zwei Violinen, eine Laute und eine Gambe verwendet. Landi rechtfertigt Quinten und Oktaven im Instrumentalsatz mit dem Hinweis auf die gehobene Mehrstimmigkeit, er teilt die Violinen sogar dreifach, während die Florentiner mit seltenen Ausnahmen sich auf einige wenige Fundamentinstrumente allein beschränkten. Immerhin erwähnt doch Gagliano, der den Spuren der Florentiner folgt, daß bei Apollos Gesang „Non curi la mia pianta" die Lyrenbegleitung durch vier Violenspieler mit gleichmäßigem Bogenstrich ausgeführt werden solle; dabei handelte es sich um einen antikisierenden klanglichen Aufputz ähnlich Peris Triflautonachahmung. Gagliano ist bekanntlich auch über die Beziehungen der Gebärdensprache zur Musik sehr mitteilsam, er verrät u. a. den Bühnentrick, in der Kampfszene den Sänger Apollos durch einen Tänzer von gleicher Erscheinung vertreten zu lassen.

Monteverdi nimmt in der Begleittechnik eine Sonderstellung ein, da er auch da alle musikalischen Mittel aufzubieten bestrebt war; im Orfeo setzte er das Intermedienorchester des 16. Jahrhunderts mit deutlichen und zumeist genau umrissenen koloristischen Aufgaben ein, die sich an der Hand der Partitur im einzelnen verfolgen lassen. Daß die Ausführung des Basso continuo den höheren künstlerischen Ansprüchen gerecht zu werden hat, ergibt sich aus inneren Gründen und aus der geänderten Einstellung Monteverdis zum Musikdrama. Einen deutlichen Hinweis hat er im tragischen Rezitativ Orfeos zu Beginn des letzten Akts gegeben, wo die konzertierende Begleitung der Fundamentinstrumente vorgeschrieben ist (zwei Organi di legno und zwei Chitarroni konzertieren miteinander zu diesem Gesang, indem die eine Gruppe in der linken Ecke, die andere in der rechten spielt).

In allen neuen Bearbeitungen (in Konzertform von V. d'Indy für die Pariser Schola Cantorum 25. Feber 1904, in Bologna 13. April 1910, in Bühnenform zu Paris 2. Mai 1911, Theatre Réjane, d'Indys Fassung, in Breslau 8. Juni 1913 in einer Bearbeitung von Hans Guckel (vgl. ZIMG. 14) und in München, Residenztheater 13. Oktober 1929 in der Bearbeitung von Karl Orff, die auch konzertmäßig verwendet wurde, so in Wien 1930) wurde diese Echoszene ausgelassen, wie auch sonst gern starke Kürzungen und Umstellungen vorgenommen wurden, nicht zum Vorteil des Werks. Ein Haupthindernis der vollen Belebung stellte sich in der notwendigen Ergänzung der Baßlinie entgegen, bei der Monteverdi nicht einmal mit Ziffern nachhilft, die aber offensichtlich auf eine dramatisch wirkungsvolle, bewegungssichere Auffüllung angelegt ist, wie ein Beispiel aus der Botenszene in d'Indys sorgfältiger Auslegung dartun mag

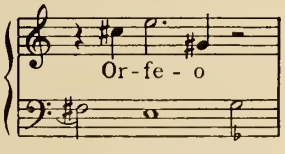
Beispiel 117

Monteverdi, Orfeo. Aus der Erzählung der Botin im 2. Akt. Kontinuoausführung von Vincent d'Indy

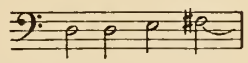


Französische Übersetzung von X. de Courville, deutsche von R. Haas

*) Bei Monteverdi lautet Takt 7/8 so:



der Baßgang zuvor so:

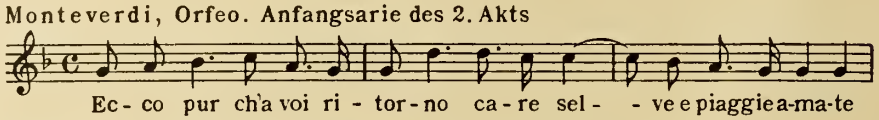


(Beisp. 117); allzu zurückhaltend ist in dieser Beziehung auch Malipiero (London 1920 = Gesamtausg. der Universal-Ed. Wien 1930). Die Angleichung der Instrumentierung an die heutige Praxis erfordert gewisse Änderungen, aber z. B. die Zupfinstrumente ganz auszuschalten, wie das Orff tut, bedeutet einen unnötigen und einschneidenden klanglichen Verzicht, dem d'Indy mit Recht auszuweichen wußte; dieser hat vielmehr durch Abwechslung der Besetzung, durch Ausbreitung der Violenbegleitung (auch durch einen dramatischen Posauneneinsatz nach der Hauptkatastrophe) die orchestrale Mannigfaltigkeit des Urbilds im Rezitativ aufrecht zu belassen versucht. Die graphische Vorherrschaft des vierteiligen Takts als Verschleierung der tatsächlichen Rhythmik ist auch im Orfeo zu entlarven (Beisp. 118).

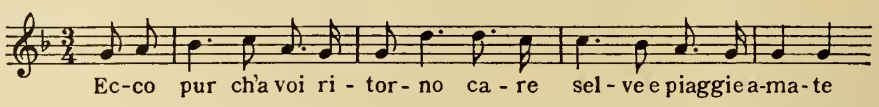
Beispiel 118

Monteverdi, Orfeo. Anfangsarie des 2. Akts

Notierung Monteverdis (ebenso bei Eitner und Malipiero)



Dreizeitige Rythmisierung:

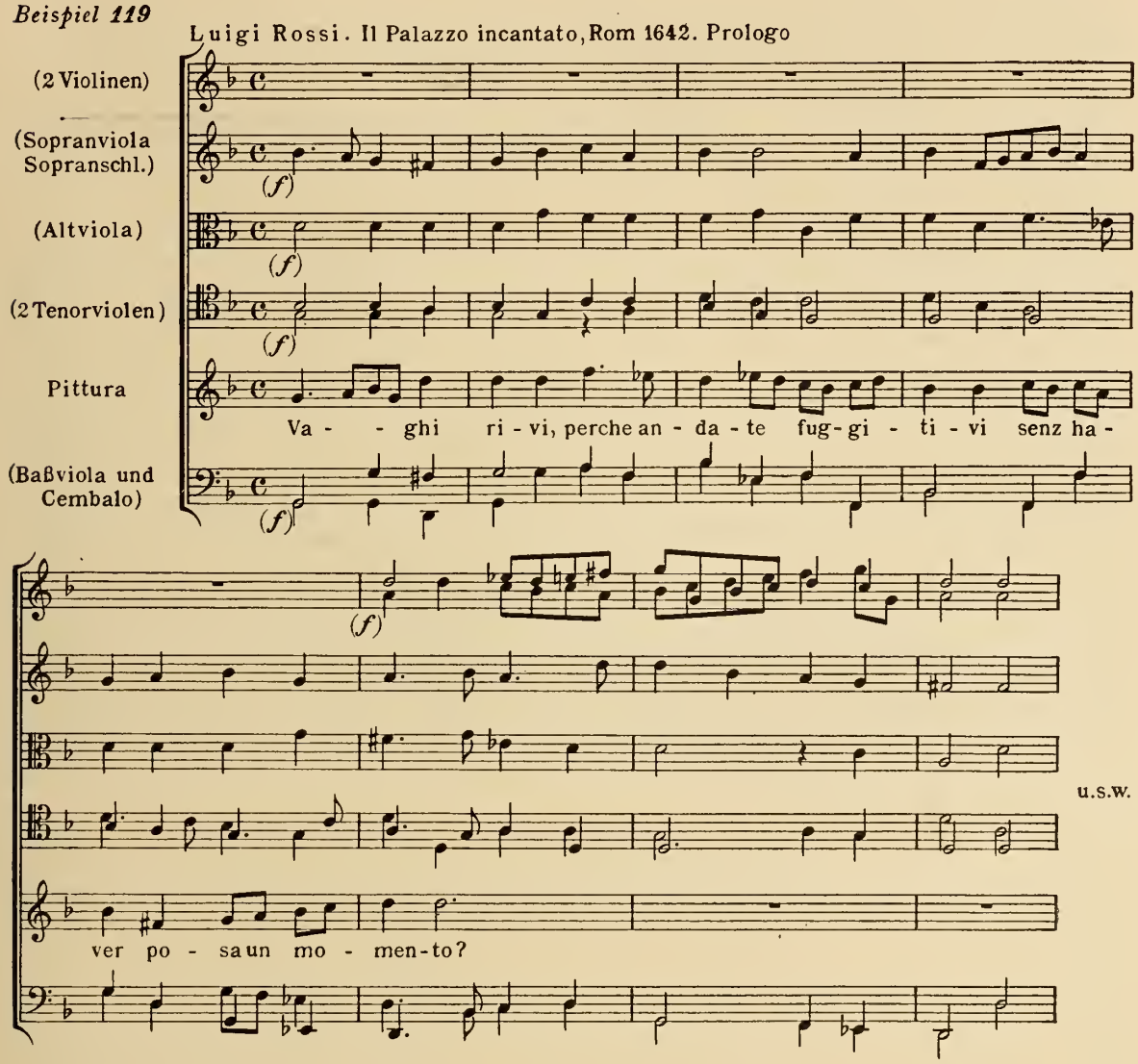


Die Streichergruppe Monteverdis umfaßte zwei Violinen und zehn Violen, im Ballo delle ingrate (ebenfalls 1607) sind neben Clavicembalo und Chitarrone fünf Armgeigen verlangt, für größere Aufführungsverhältnisse doppelt so viele, und später machte Monteverdi die Streicher zur ständigen Grundeinheit seines Orchesters, so schon im Combattimento di Tancredi e Clorinda mit seinem von zwei Violinen geführten Streichquartett, wobei bekanntlich das dem gehauchten Triller nachgebildete Streichertremolo zuerst der höheren Aufführungspraxis zugeführt ist. In der Venetianischen Zeit wird schon aus äußeren Gründen diese Einschränkung auf einen Streichkörper als Norm durchgeführt, wie sie in der römischen Oper bereits vorgenommen worden war. Die Besetzung in Mantua kann man entsprechend den Angaben Caccinis zum Rapimento di Cefalo mit ca. 75 Personen ansetzen, also ungewöhnlich reich, davon entfielen 35 Köpfe auf das Orchester und etwa je fünf Chorsänger für jede der fünf Stimmen, hinzu kamen endlich die Solisten. Den neueren Brauch, in Konzertaufführungen Partien der gleichen Stimmlage von derselben Kraft singen zu lassen, muß man ablehnen.

Aus der Generalbaßpraxis der frühen Oper berichtet Doni die Einzelheit, daß jedem Spieler eine Abschrift der Intavolatur des Baßes (Baß und entsprechende Stimme in Partiturform) vorgelegen habe, angefertigt vom Dirigenten; der leitende Musiker, dem auch die Aufstellung und Einstimmung der Instrumente oblag, mußte für die Einheitlichkeit des Basso continuo gleichfalls Sorge tragen, und zwar sowohl durch die Bezifferung der Baßstimmen als auch durch die Baßabschriften, die in den erhaltenen Stimmen zu römischen Opern greifbar sind (SIMG. 2, S. 123). Dadurch war der Improvisation des Einzelnen ein gewisser Rahmen abgesteckt, der wie die ganze Aufführungseinrichtung vom Dirigenten überwacht wurde; Dirigent war aber meist der Komponist selber. Gerade das Übermaß an Diminutionslust der Beteiligten ließ vereinheitlichende Maßregeln geboten erscheinen, wir wissen ja, daß die Theoretiker zur Vermeidung der Verwirrung des Vortrags immer wieder das Maßhalten und gegenseitige Einvernehmen beim Passagieren predigten. Die Aufgabe des Aufführungsleiters, zu instrumentieren und zu beziffern, bleibt für die barocke Oper auch weiterhin voll aufrecht, um so mehr als die Niederschrift, wie erwähnt, für lange Zeit zur Skizze in Kurzschrift zusammengezogen wurde, wobei nur gelegentliche Andeutungen das tatsächliche Orchestergewand verraten. So hat Goldschmidt aus dem Vergleich zweier Partituren zu Luigi Rossis Il Palazzo incantato den Prologbeginn mit fünf- und siebenstimmiger Orchesterbegleitung festlegen können (Beisp. 119), während die eine Quelle nur Singstimme und Kontinuo darbietet; aber auch die ausführlichere Handschrift geht alsbald zu dem gewöhnlichen System über, zeigt aber doch die einfachere Generalbaßausführung durch die Vorschrift an: „con il solito accompagnamento".

Für die Besetzung des Basso continuo in der Kantate diente neben dem Cembalo gern der Chitarrone, den schon Caccini empfiehlt, dann auch die spanische Gitarre, die Theorbe, die Arpa doppia und die Viola, die aber nach Maugars in Italien nicht sehr gepflegt war. Die einfache Art des Satzes läßt sich aus den manchmal mitgegebenen Tabulaturen ersehen (ein Beispiel von Kapsberger s. MfM. 27, S. 59). Nur ausnahmsweise wird ein Tasteninstrument und ein Chitarrone zusammengespannt. Die Laute hat an Ver-

Beispiel 119



Takt 1 Oktaven zwischen Sopranviola und Baß!

breitung zusehends abgenommen, wie das Giustiniani Vincenzo (1628) bedauernd feststellt, sie sei verdrängt durch die Theorbe, die sich leichter spielen ließe und also geeigneter erscheine, das „gleichfalls mittelmäßig und mit schlechter Stimme" vorgetragene Singen (der Dilettanten) zu begleiten, sie sei aber auch durch die spanische Gitarre verdrängt, die im selben Maße Modesache geworden wäre wie die spanische Kleidung. Vincenzo zählt römische Virtuosen auf der Theorbe, der Doppelharfe, dem Cornett, der Viola bastarda, der Flöte und anderen Instrumenten mit Namen her, bei der Flöte merkt er an, daß das künstlerische Spiel nach deutscher Art in Italien nur selten anzutreffen sei; es wurde aber auch in England eifrig betrieben. In der Bezifferung ist nur verhältnismäßig selten die erwünschte Genauigkeit angestrebt, insbesondere bei der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gern übersteigerten Dissonanzenpflege der vokalen Kammermusik fehlt sie in extremen Fällen zumeist ganz, obzwar die sinnfällige Dissonanzendarstellung unmittelbar möglich war. Mit der Beschränkung der Ausführung des Basso continuo auf ein Tasteninstrument im weiteren Verlauf des Jahrhunderts nahm die Sorglosigkeit in der Bezifferung laufend zu, durch das Abflauen des Dissonanzenkults wurden die Ziffern leichter entbehrlich. Aus einer Anweisung bei Sanzes ist zu entnehmen, daß der Kontinuospieler auch Ritornelle zu improvisieren hatte.

Der Einführung des Generalbasses trat übrigens mancher Widerstand entgegen, der richtige Gebrauch der vollen Partitur galt lange als künstlerisch höherstehend; so warnt Banchieri (1609) die Organisten eindringlich vor der Trägheit, bloß den Generalbaß zu üben und das Partiturspiel zu vernachlässigen, und Frescobaldi stellt bedauernd fest (1624), daß die Partiturspielpraxis zurückgehe. Die Generalbaßschulen bildeten später mit Handgriffen für die in Oper, Monodie und instrumentalem Solospiel gestellten Anforderungen die Grundrisse der Harmonielehre weiter fort, die Generalbaßschule wird allmählich immer mehr zur Kompositionslehre ausgebaut oder. wie sich Sorge 1745 ausdrückt, zum „Vorgemach der musikalischen Komposition".

Das Absterben des Solmisationssystems war durch die Generalbaßpraxis besiegelt, obzwar es sich noch bis ins 18. Jahrhundert, bis zum Streit zwischen Buttstett und Mattheson, als Werkzeug der Gesangspädagogik lebendig erhielt. Bei der Akkorddeutung, die nun den Vordergrund des musikalischen Verständnisses einnahm, traten aber offenbare Unzweckmäßigkeiten zutage, so wenn zwei verschiedene Akkordtöne die gleiche, Oktavtöne aber verschiedene Solmisationssilben trugen. Kombinationstabellen wie etwa die 720 Melodien mit den sechs Voces musicales bei Mersenne hatten schon nur mehr den Sinn eines leerlaufenden Gedankenspiels. In Nordeuropa, also in Deutschland, England, den Niederlanden, wurden durch die Orgeltabulatur die Buchstabennamen der Töne ständig in Gebrauch gehalten, aber selbst in den romanischen Ländern rückte man sichtlich vom Wesen der Solmisation ab, indem man ihre sechs Silben auf sieben vermehrte; man legte die Guidonischen Formeln auf die Stufen c bis a fest und fügte für h eine neue Lautierung hinzu, ohne daß man dadurch aber einen anderen Mangel, nämlich den der immer wichtiger werdenden Unterscheidung chromatischer Veränderungen der Stufe, beheben konnte. Als Erfinder dieser siebenten Silbe, die zu Ende des 16. Jahrhunderts aufkam, werden zwei Niederländer genannt (Hubert Waelrant, nach Swertius, und Anselm v. Flandern, nach Zacconi), während Mersenne den Franzosen Le Maire vorführt. Die Niederländer tauften sie Si (Anselm daneben die Coniuncta b noch Bo), in Frankreich hieß sie Za. Eine Reihe von Vorschlägen für die Benennung der neuen Silbe folgten, auch ganz neue Solmisationssilben wurden in Umlauf gesetzt, selbst in Instrumentalschulen drangen solche ein (Fantinis Trompetenschule: teghedatanta, tiri tiri ti, lade rade usw.). Seit etwa 1670 verwendete man dann in Italien aus Gründen der Solfeggiertechnik Do statt Ut; Mattheson trug 1717 das abgebrauchte System in aller Form zu Grabe. Doch richtet noch Agricola in seiner Übersetzung der Gesangschule Tosis 1757 eine lange Abhandlung gegen heftige Verfechter der aretinischen Solmisation, wobei er auch deren Anwendung auf Kreuz- und Be-Tonarten bespricht.

Besondere Bedeutung erlangte der Generalbaß für das Chormadrigal und für die konzertierende Musikübung. Das Madrigalsingen, das die Verfechter der Monodie als schülerhaftes Musizieren verspotteten, erlebte im Frühbarock gleichwohl eine starke Nachblüte, es bezog aber sehr bald den Kontinuo in seine Praxis ein, wiewohl sich immer noch Stimmen regten, die dem reinen Vokalklang den Vorzug gaben; so Zoilo (1620), Valentini (1625), Mazzocchi (1638). Lodovico Cenci lehnt in der Vorrede seiner Madrigalpartitur, Rom 1647, den Basso continuo ganz ab, weil die Harmonie der menschlichen Stimmen allein viel delikater sei als die Mischung mit Instrumenten. Die Mehrzahl suchte aber gerade diese Mischung mit ihren neuen Wirkungen, wobei die Kontinuobesetzung sogar möglichst reich bedacht wurde, z. B. von Franc. Turini (1619), der ein Tasteninstrument und einen Chitarrone vereinigt, da der Chitarrone besser mit den gleichfalls vorgeschriebenen Violinen zusammenstimme, während das Tasteninstrument im allgemeinen volleren Klang spende. Der tiefeingewurzelten Madrigalpflege konnten sich nicht einmal die ersten Opern entziehen, in die römische Bühnenmusik greift sie mit all ihrer Kunstentfaltung, selbst mit A-cappella-Gesang, üppig ein. Bei Mazzocchi findet sich auch noch die gleichzeitige vokale und instrumentale Ausführung in alter Art vor (1638), mit mitspielender Violenbegleitung zum Gesang. Zu Ende des Jahrhunderts erlebte das A-cappella-Madrigal mit der Wiedererweckung der Musik der Renaissancezeit erneute Pflege.

Im Frühbarock hingegen war die konzertierende Beteiligung von Gesangs- und Instrumentalstimmen die große Mode, die im Madrigal insbesondere Monteverdi vom 5. Madrigalbuch



63. A. Bossé, Auditus. Kupferstich um 1650. Musizierende Gesellschaft: Gesang zu Laute und Gambe.

an vertrat, sein 7. Buch betitelte er (1619) geradezu „Concerto", ein Solomadrigal darin (die Solokantate „Con che soavita") wird mit neun, in drei Chöre geteilten Instrumenten orchestral begleitet, wobei die Akkordinstrumente wieder sehr stark vertreten sind (1. Chor: zwei Chitarroni, Clavicembalo und Spinetta, 2. Chor: Violen und Clavicembalo, 3. Chor: Gambe, Kontrabaß und Organo); im Ballo Tirsi e Clori wird die Dialogbegleitung auf zwei Cembali verteilt. Bei geringstimmigen Stellen im 6. Buch (1614) findet sich schon der Ausdruck „concertato nel clavicembalo", der auf die Kontinuoausführung hinweist. Gelegentlich geben Konzertmadrigale dann Anweisungen für eine mögliche Ausführung ohne die instrumentalen Beigaben, so bei Sabbatini (1627) oder Grossi (1675). Als eine neue Erscheinung der Praxis, die im deutschen Lied der Zeit ebenfalls auftaucht, ist die Gleichstellung von Sopran und Tenor anzumerken, die Stimmenwahl wird freigelassen, bzw. es kommt nun vor, daß eine Männerstimme im Sopranschlüssel notiert wird und umgekehrt.

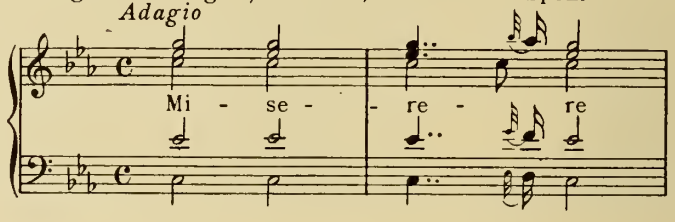
Das Konzertieren betraf in erster Linie die geistliche Musik, sofern sie nicht, wie in der Sistina, beim A-cappella-Gesang verharrte; durch die Freiheiten der dortigen Praxis wurde manches Werk zu verblüffender Wirkung gehoben, insbesondere Allegris weltberühmtes Miserere.

Dieses sang man seit ungefähr 1620 alljährlich am Mittwoch und Freitag der Karwoche zur Mattutin, es galt bis ins 19. Jahrhundert als wahres Wunderwerk, voll geheimer Anziehungskraft für jeden Musiker und mystisch geschützt durch das Verbot der Abschriftnahme. Der Löwenanteil an dem seltenen Eindruck gebührte der Vortragsweise, die durch die Feierlichkeit von Ort und Zeremonie unterstützt wurde. Die Sänger verwandten nach Adami da Bolsena allen traditionellen Ehrgeiz auf die Wiedergabe, die in zwei Wechselchören, einem vier- und einem fünfstimmigen, und unter Vereinigung aller neun Stimmen zum

Schluß erfolgte und sorgfältige dynamische Schattierungen sowie Diminutionen aufbot. Nach einer von Burney wiedergegebenen unverbürgten Anekdote des Sängers Santarelli soll schon Kaiser Leopold I. vergeblich versucht haben, die Komposition, die ihm vom Papst übersandt worden war, in Wien zur Geltung zu bringen, da die römische Vortragsweise fehlte. Burney selbst rühmt nach eigener Erfahrung die römische Singweise mit ihren althergebrachten Auszierungen, ein anderer Ohrenzeuge, Heinse (in der Hildegard von Hohenthal) schwärmt mit aller Begeisterung der empfindsamen Zeit von der Aufführung in Rom, die eingehend geschildert ist; sie entzünde die höchste Wirkung, die Musik überhaupt leisten könne, Schauder der Reue, Auf- und Niederwallen beklommener Zärtlichkeit, Hoffnung und Schwermut, Seufzen und Klagen einer liebenden Seele; die ganz unbegleitete Vokalmusik wird dabei mit dem Effekt des Nackten in der Malerei verglichen. 1817 berichtet Ludwig Spohr von seinen Eindrücken (Allg. mus. Ztg. Leipzig, Sp. 671, Selbstbiogr. 2. Bd., S. 37), 1831 Mendelssohn in einem Reisebrief an Zelter. Beide sind viel kritischer, bestätigen aber doch das vorzügliche Urteil im allgemeinen. „Dieses Mischen und Tragen der Stimmen, bald zum brausendsten forte anwachsend, bald im leisesten pianissimo verhallend, dieses ewig lange Aushalten einzelner Töne, welches nur einer Kastratenlunge in dem Grade möglich ist, und dann hauptsächlich das zarte Einsetzen eines Akkords, wenn von anderen Stimmen der vorhergehende noch schwach und klingend ausgehalten wird, geben dieser Musik bei allen Mängeln etwas so Eigentümliches, daß man sich unwiderstehlich davon angezogen fühlt", sagt Spohr, als Besetzung gibt er ungefähr 30 Sänger an, als mangelhaft empfindet er die „barbarische Art" der Verzierungsweise, da „gleich im zweiten Takt das Ohr von fürchterlichen Quintenfolgen zerrissen" wurde (Beisp. 120). Mendelssohn beschäftigt sich ausführlich mit den „embellimenti", die er nicht für alt hält, deren vortreffliche Wirkung er aber anerkennt, namentlich eine Wendung bewundert er, die er so packend nennt, daß „unter allen Leuten eine leise Bewegung entsteht, wenn sie anfängt" (Beisp. 121), sonst weiß er
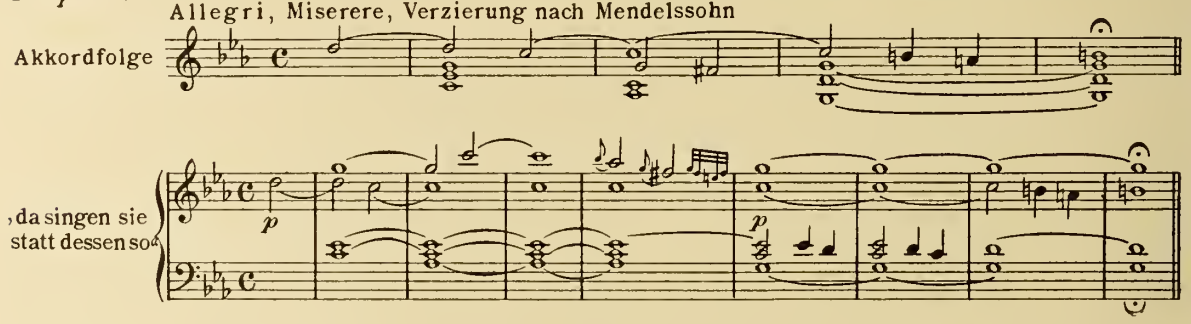
Beispiel 120

Gregorio Allegri, Miserere, Einsatz nach Spohr



Beispiel 121

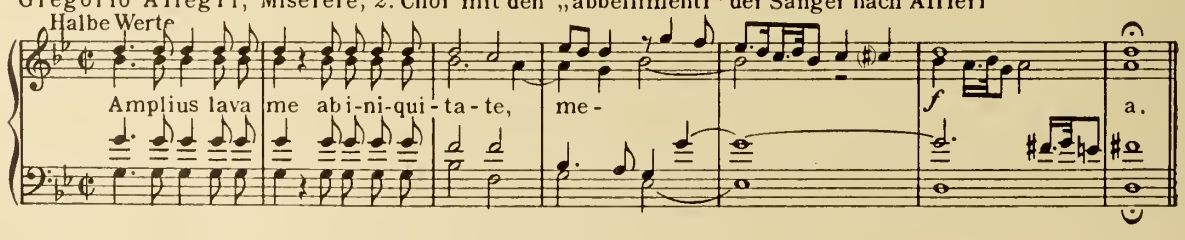
Allegri, Miserere, Verzierung nach Mendelssohn

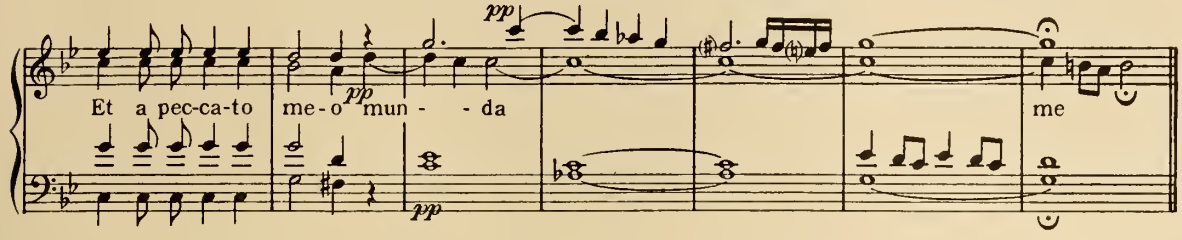


manches Menschliche beizufügen, insbesondere vom Fallen der Tonhöhe während der Aufführung. Die Diminutionen der päpstlichen Kapelle zu Allegris Miserere hat dann 1840 Pietro Alfieri unter dem Hehlnamen Alessandro Geminiani in Lugano veröffentlicht, darin finden wir die von Mendelssohn überlieferte Singmanier, nicht aber Spohrs Quinten, die natürlich nicht aufgezeichnet wurden. Der erste fünfstimmige Chor wurde unverziert gesungen (Beisp. 122).
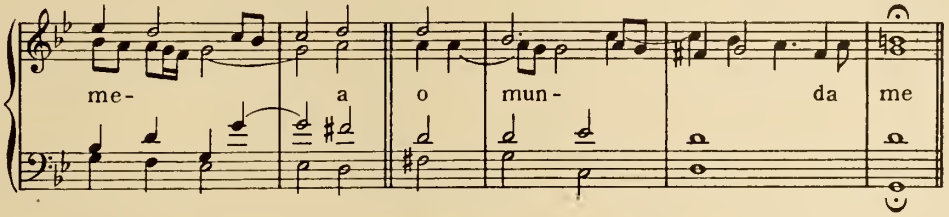
Beispiel 122

Gregorio Allegri, Miserere, 2. Chor mit den „abbellimenti" der Sänger nach Alfieri



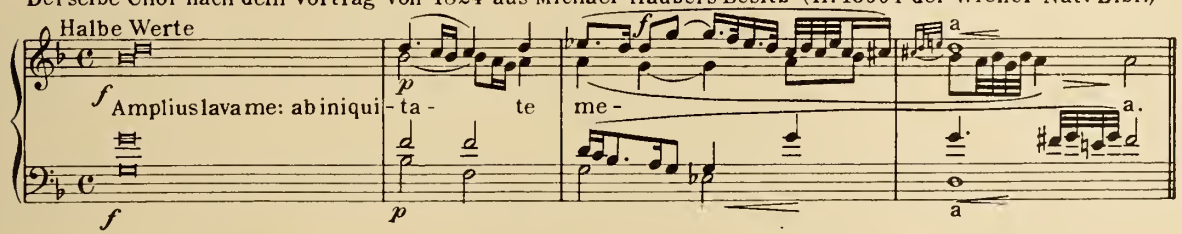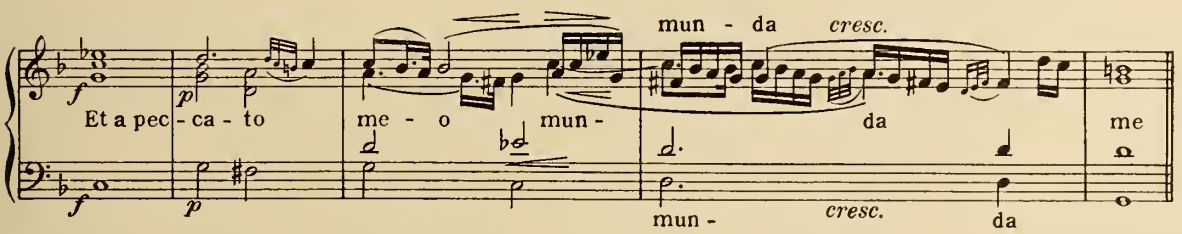


Unverziert lauten die entsprechenden Takte folgendermaßen



Derselbe Chor nach dem Vortrag von 1824 aus Michael Haubers Besitz (H. 15604 der Wiener Nat. Bibl.)
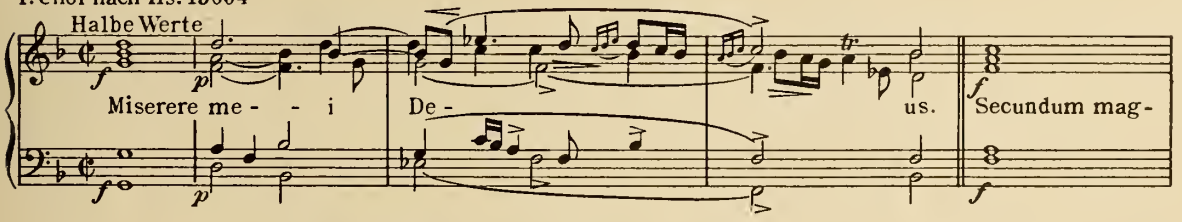
Halbe Werte
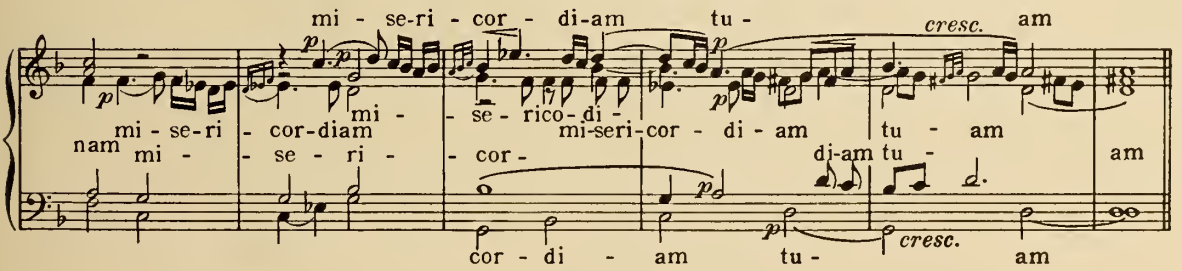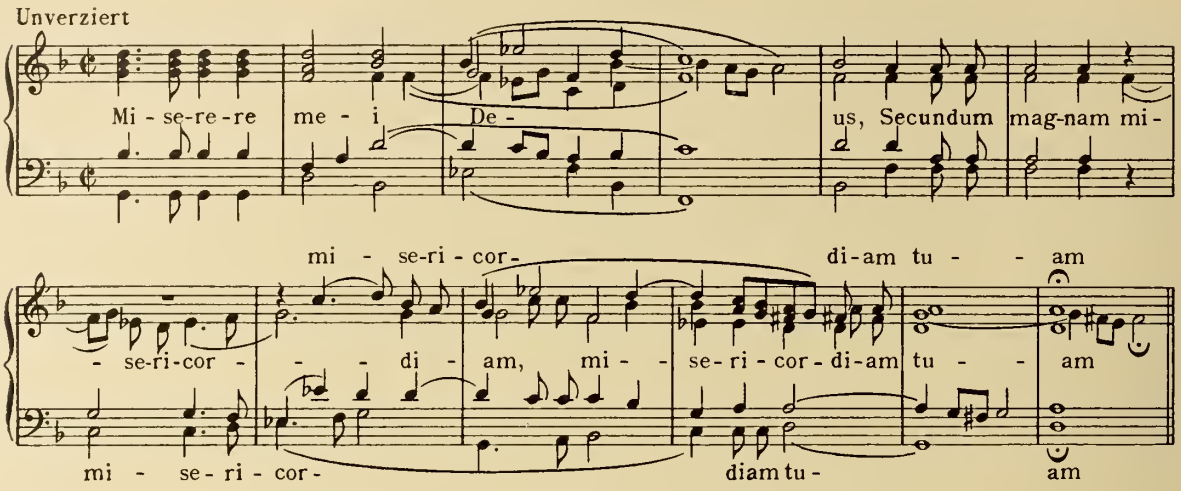




1. Chor nach Hs. 15604

Halbe Werte







Das Modewort „Concertato" ist in der frühen Barockzeit hauptsächlich geistlichen Chorwerken (Motetten) mit Instrumentalbegleitung beigelegt. Viadana hatte den Ausdruck, der vom Instrumentalspiel herstammt, für die Monodie einschließlich der geringstimmigen Sololiteratur populär gemacht, aber auch beim vielstimmigen Satz mit Solo und Tutti, Vokal- und Instrumentalstimmen, setzte sich der Konzertbegriff nach Gabrielis Vorbild fest; dabei handelte es sich um chorische Gruppierungen. Später beschränkte sich das Konzertwesen immer mehr und mehr auf die solistische Musikübung.

Die Definition in Walthers Lexikon (1732), die Matthesons neu eröffnetes Orchester (1713, S. 173) zur Grundlage hat, besagt: Concerto bedeutet 1. (Mattheson: late genommen) ein Collegium musicum oder eine musikalische Zusammenkunft, 2. (M.: stricte) eine sowohl Vokal- als Instrumental-Kammermusik, d. i. ein Stück, das Concerto heißt, 3. (M.: strictissime) Violin-Sachen, die also gesetzt sind, daß eine jede Partie sich zu gewisser Zeit hervortut, auch mit den andern gleich um die Wette spielt.

1587 wurde von Giovanni Gabrieli unter dem Titel „Concerti" Kirchenmusik nebst Madrigalen von Andreas und Giov. Gabrieli in Venedig herausgegeben und damit die Bezeichnung für stark besetzte gemischte Chor- und Instrumentalmusik in Schwung gebracht, worauf sie von Banchieri 1595 auf die Motette festgelegt wurde. Das Konzertieren der mehrchörigen Motettenwerke bezog sich auf die Verteilung von Stimmkomplexen, die in Chöre oder Kapellen zusammengefaßt waren; zu den Aufgaben des Dirigenten gehörte die Einrichtung dieser Gruppierungen, die klangliche und dynamische Abstufungen verfolgte. Die klangverstärkenden Kapellen wurden im Druck aus Sparsamkeitsrücksichten meist nicht unterschieden, vielmehr nach dem Brauch der Zeit dem Kapellmeister zur Bestimmung anheimgestellt. Praetorius berichtet, daß er in abschriftlichen Konzerten Gabrielis die Einzeichnung solcher Kapellen gesehen habe, während sie im Druck nicht zur Geltung kommen; Andeutungen geben Stimmenzahlen und dynamische Zeichen, wie forte oder piano. Die einzelnen Chöre wurden getrennt aufgestellt, hatten ihre eigenen Akkordinstrumente bei sich und wurden von Unterdirigenten geleitet.

Die Praxis der Oktavverdoppelung spielte eine große Rolle und von der Aufführungsweise haben wir dank Viadana (Vorrede zu den vierchörigen Psalmen 1612, s. Hb. der Barockmus. S. 79) und Praetorius anschauliche Kenntnis. Das Mitsingen und Mitspielen in höheren oder tieferen Oktaven beim vollen Chor ergab eine berauschende Klangfülle, aber auch die Orgel trat als Konzertinstrument in Gegensatz zu den übrigen Mitwirkenden (so schon in der Echokanzone Nr. 48—49 von Joh. Gabrielis Sacrae Symphoniae 1597). Nach Viadana liegt der Rückhalt der Aufführung beim vierstimmigen Hauptchor, besetzt mit mindestens 16 Sängern bzw. 20—30 Stimmen und Instrumenten, dazu tritt der aus fünf vorzüglichen Sängern



Seidene Tischdecke mit Gold- und Silberfäden gestickt, angefertigt zur Vermählung eines Grafen v. Henneberg 1562 oder 1568.

Innerer Ring, rechts Mitte: Kapellmeister mit Notenheft und Taktstock in Kavaliertracht, Orchester 4 Männer und 6 Damen (Gambe, Altpommer, Harfe, Altpommer, Laute, Querflöte, Mandoline, Geige, Krummhorn, Triangel, Posaune). Aeußerer Ring: Tanz zu Trompete und Pauke, 2 Vortänzer, das Hochzeitspaar und 13 andere Tanzpaare. Noten im inneren Rahmen: Luthers Choral „Ein feste Burg" 4stimmig v. M. Agricola, im äußeren Rahmen: 4stimmiger Tanz mit Hupfauf (G-Moll). (Vgl. C. Decker und J. v. Hefner Kunstwerke und Gerätschaften des Ma. und der Ren. Frankfurt a. M. 1852 1. Bd. 7. 45).

nebst Orgel und allenfalls einem Chitarrone bestehende Nebenchor, sowie ein dritter Chor mit hohen Vokal- und Instrumentalstimmen und ein ähnlicher vierter Chor mit tiefen Stimmen; die Psalmen können aber auch zweichörig von den beiden erstgenannten Chören vorgetragen werden.

Praetorius bietet über die chormäßige Zusammenfassung der Instrumentalbegleitung vielstimmiger Sätze sehr ausführliche Angaben; die Instrumentenwahl richte sich nach den Schlüsseln der Gesangsnotierungen und ziele auf die mannigfaltigsten Mischungen hin. Chorweise sind die einzelnen Instrumente zusammengeordnet und auf ihre Verwendbarkeit für die Besetzung untersucht. Dabei werden auch ältere Werke in diese Erörterung, wie man „per Choros" musiziere, einbezogen und insbesondere drei Motetten von Lasso in diesem Sinne ausgelegt. Die Einrichtung zur Aufführung war nach all dem ein sehr umständliches, mühevolles und vor allem selbständiges Stück Arbeit für den Dirigenten, dem so ziemlich volle Freiheit gewährt wurde. Wie überaus weitgehend seine Befugnisse waren, lehrt die „Capella fidicinia" des Praetorius, deren Pflege er, wohl mit Bezug auf die neuere deutsche Suitenbesetzung, als die für die deutschen Verhältnisse notwendige Ergänzung zur Monodie empfiehlt. Der nach deutschem Geschmack „gar zu bloß gehende" Konzertgesang im neuen italienischen Gusto sei nämlich durch das Hinzukomponieren einer ganzen vierstimmigen Kapelle von Saiteninstrumenten abzurunden, wobei bisweilen auch vier Posaunen beigemischt werden können. „Dieweil nun solche Harmonia, wenn sie dergestalt in der Kirche angeordnet, die Ohren etwas mehr füllet, habe ich alsbald applausum populärem dadurch erlangt." Der Organist solle auf einem Regal oder Schnarrwerk ohne Diminutionen mitspielen, Unisoni und Oktaven könnten wohl passieren. Die Aufstellung habe abseits von den Singstimmen und der Orgel zu erfolgen, damit diese nicht klanglich gedeckt würden, die Capella fidicinum verhalte sich beim Musizieren „durchaus wie ein Generalbaß". So würden die geistlichen Konzerte Viadanas und seiner Nachfolge schmackhafter gemacht.

Diese instrumentale Kontinuopraxis verlangt Heinrich Schütz bei den Rezitativen des Evangelisten in der Auferstehungshistorie (1623) in Gestalt von vier Gamben, wobei gelegentliches Passagieren durchaus wünschenswert sei, in der Arienbegleitung Heinrich Alberts, sowie in der deutschen Solokantate des 17. Jahrhunderts ist sie weiterhin lebendig; die mehrstimmigen Fassungen der Lieder Alberts bedeuten keine Rückkehr zum Chorlied, sondern nach M. Schneiders Klarstellung ursprüngliche Einrichtungen für das Musizieren im Freien und im Sinn der Capella fidicinia des Praetorius.

Die chorische Besetzungslehre des Syntagma kann im Stimmenmaterial der deutschen Kirchenmusik weiterhin nachgeprüft werden und M. Schneider hat das für Breslau mit vielen Einzelergebnissen getan. Wie aus Leopold Mozarts „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustand der Musik des Erzbischofs" hervorgeht, war die mehrchörige, getrennt aufgestellte Kirchenpraxis noch 1757 in Salzburg üblich, wo 1628 die achtchörige Festmesse Orazio Benevolis erklungen war; zwei Vokalchöre mit zwei zugehörigen Geigenchören wirkten bei dieser zusammen mit einem Holzbläserchor und drei Blechbläserchören.

In die diesbezügliche römische Musikübung gewährt Maugars' Bericht von 1639 (MfM. 10) gründlichen Einblick. Bei einem Konzert in der Minervakirche waren rechts und links vom Hochaltar an beiden großen Orgeln zwei Chöre, auf Tribünen zu beiden Seiten des Schiffes in gleichen Abständen aber noch acht weitere Chöre verteilt, vier auf jeder Seite; jeder Chor hatte seine tragbare Orgel in gleicher Stimmung bei sich. (Über solche Portative verfügte man angeblich in Rom überaus reichlich, Maugars nennt einen Vorrat von über 200 Stück.) Der Hauptdirigent waltete beim ersten Chor seines Amtes, jeder andere Chor hatte seinen Unterdirigenten, der mit dem Hauptleiter Fühlung nehmen mußte. Im Gloria sangen alle zehn Chöre gemeinsam, sonst gab es vielfältige Abwechslung von Chor zu Chor und mannigfache Soloeinsätze. Die Symphonien wurden von einer bis drei Violinen zur Orgel gespielt, aber auch einige Theorben begleiteten, dabei hörte man wieder konzertierendes Wechselspiel, die Weisen machten auf den Franzosen einen tanzmäßigen Eindruck.
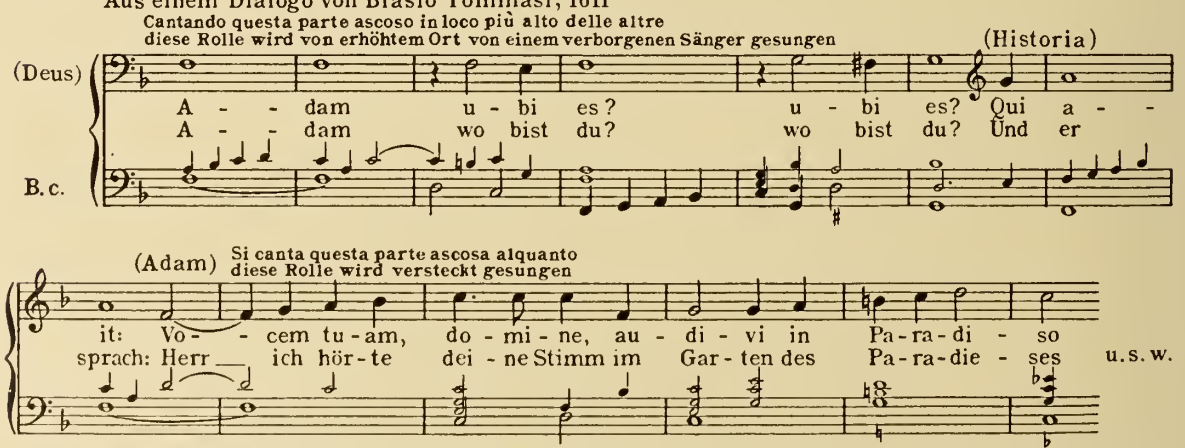
Im Oratorium von S. Marcello konnte Maugars Darstellungen der biblischen Historien beiwohnen, deren Aufführungsweise er gleichfalls beschreibt. Sie fanden in der Fastenzeit am

Freitag zwischen 3 und 6 Uhr statt, eine geräumige Chorbühne war aufgeschlagen und mit einer entsprechenden Orgel versehen, auf zwei Tribünen befanden sich die Instrumentisten. Zunächst wurde eine Motette gesungen, darauf eine Sinfonia gespielt, dann folgte eine alttestamentarische Geschichte, wobei jeder Sänger seine Figur zugeteilt hatte; nach einer Predigt nahm die rezitierende Musik nach dem Evangelium des Tages wieder mit verteilten Rollen ihren Fortgang. Die Instrumentalmusik war mit der Orgel, einem großen Klavier, einer Lyra, zwei bis drei Violinen und zwei bis drei Theorben besetzt. Die eingestreuten Improvisationen Frescobaldis auf dem Cembalo, sowie solche auf der Laute bewunderte der französische Zuhörer besonders, ihm fiel auch die chromatische Spielart eines Violinisten auf, die ihm zunächst rauh erschien, bald aber großes Vergnügen bereitete.

Das Oratorium stand also, wie wir hier sehen, in enger Beziehung zum Gottesdienst, den es um eine besondere Art geistliches Konzert bereicherte. Archangelo Spagna bestätigt 1706 in seinen geschichtlichen Rückblicken (vgl. SIMG. 8) die Ableitung des Namens Oratorium von der Stelle, wo es gesungen wurde, den Oratorienchören, wie sie Maugars beschreibt, also aus der Aufführungspraxis, wobei Spagna anmerkt, daß die früheren Tribünenbauten später in Erweiterung und künstlerischer Ausschmückung den zuhörenden Damen abgetreten wurden, nämlich zu einer Zeit, die den Singchor verschmähte. Die ursprünglichen lateinischen Oratorien, auf deren Beziehungen zu den entsprechenden Offiziumsteilen K. Meyer (AfMw. 3) jüngst wieder aufmerksam gemacht hat, seien in der Art der Motetten gehalten gewesen, wie man sie „vor Zeiten an jedem Fest statt der Antiphonen, Gradualien und Offertorien hörte", sie seien durch gesungene Rezitative verbunden gewesen und hätten aus zwei miteinander inhaltlich nicht zusammenhängenden Teilen bestanden, dabei eine große Zahl von Sängern und Instrumentisten beschäftigt. Aus der frühen Literatur ist bisher immer noch sehr wenig greifbar, doch beweist Tommasis Vertreibung aus dem Paradies (1611) die Anwendung gewisser szenischer Wirkungen bei der im ganzen an die Phantasie gerichteten Darstellung, wenn Gott Vater und Adam verborgen singen sollen (Beisp. 123); auch die Erzählerpartie (Testo) ist da schon solistisch besetzt. Die Aufführung der Oratorien war nach Spagna und Anerio (1619) auf die Winterabende angesetzt, weil diese, zumal für die Jugend, gefährlich seien.

Beispiel 123

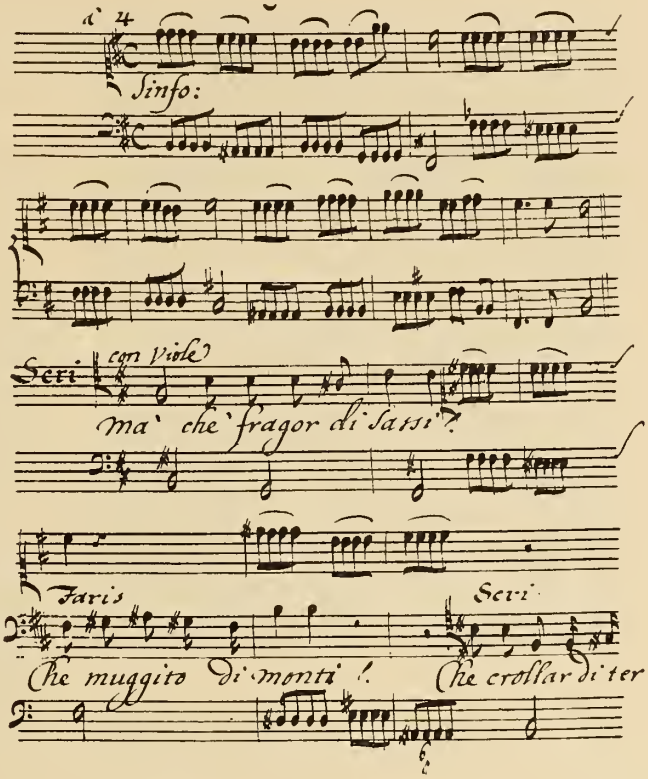
Aus einem Dialogo von Blasio Tommasi, 1611



Die versteckte Aufstellung der Sänger mit Ausnahme des Evangelisten verlangt H. Schütz in seiner Auferstehungshistorie (1623) ausdrücklich.

Cavalieris Rappresentatione hatte 1600 die Grundlage der Gattung aufgestellt, wobei die Aufführungsweise nach den Anweisungen der Partitur ein Mittelding zwischen dramatischer und konzertmäßiger Praxis befolgte; der Chor saß und stand auf der Bühne, verfolgte die dargestellten allegorischen Vorgänge, die theatermäßiges Kostüm, Aktion und gewisse eindringliche Bühnenwirkungen heranzogen, erhob sich beim Singen und

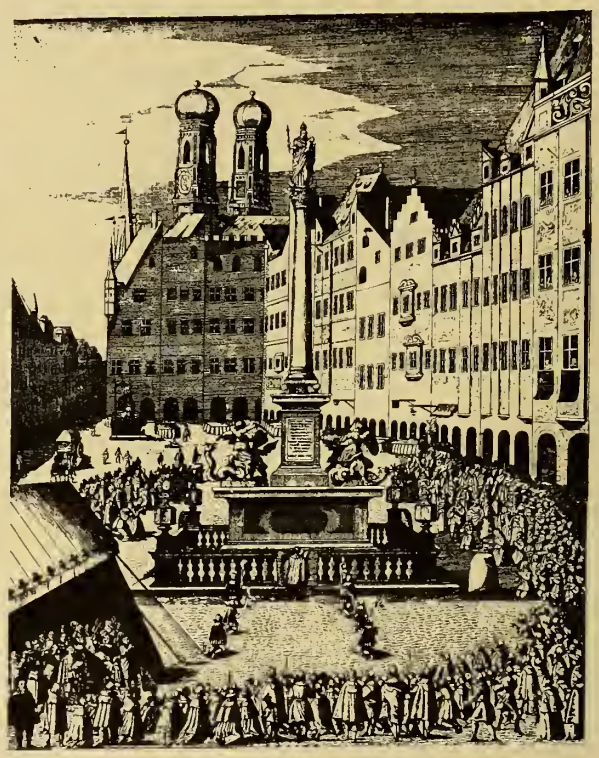
führte entsprechende Bewegungen aus; Doni verspottet die „lächerliche Art", zugleich zu singen, zu spielen und zu tanzen. In den Zwischenakten waren kleine Pantomimen vorgesehen und das Proemium gab dem gesprochenen Wort Raum, das in ähnlicher Verquickung später mehrfach zu belegen ist, so bei Loreto Vittori, in Deutschland bei den Nürnberger geistlichen Spielen von Klaj und Staden, in Frankreich bei Bouzignac, in einem Kapitel Donis u. a. m. Testo oder Historicus bildete das Rückgrat des Oratorienstils, er ist auch in weltlichen Gegenstücken, wie in Monteverdis Kampf zwischen Tancred und Clorinda, in Dom. Mazzocchis Olindo und Sofronia oder später bei Ant. Gianettini zu fassen, Spagna suchte ihn seit 1656 aus dem Oratorium zu entfernen, um dieses in der Form der Oper anzugleichen, doch blieb er auch weiterhin lebendig und beteiligte sich sogar am kunstvollen Ariengesang; die anfänglich aus der Dialogpraxis stammende chorische Besetzung wurde allerdings bald ganz durch den Sologesang abgelöst. Die Reste einer gewissen szenischen Darstellungsweise erhielten sich insbesondere bei Szenen am hl. Grab, so im Wiener Sepolcro, bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. In Wien begann die Aufführung nach der Einleitungssymphonie mit dem Fortziehen eines Vorhangs, worauf die Sänger nacheinander auftraten, sangen und spielten; ein Testo ist nur ganz ausnahmsweise beschäftigt, hingegen sind Theaterwirkungen, wie die dramatische Luftbewegung, die Erscheinung von Einzelfiguren aus der Versenkung, das Erdbeben u. ä., beliebt. Es tritt sogar auffallend spät (1696) noch die alte szenische Überlieferung der Mysterienspiele mit Dreiteilung des Schauplatzes in Erde, Himmel und Hölle in Erscheinung, gepaart mit entsprechender dreifacher Orchesterteilung und Aufstellung. Erst nach 1700 verschwindet der szenische Apparat.



64. Anton Draghi, Il Terremoto, Sepolcro. Wien 1682. (Hs. 16852 der Nat.-Bibl. Wien.) Erdbeben-Sinfonia à 4 zweistimmig aufgezeichnet.

Die Ausstattung der Oper wurde insbesondere im Barberinitheater zu Rom sorgfältig gepflegt, in Venedig erregte dann alsbald die Ausgestaltung der szenischen Künste das Staunen der ganzen Welt, Paris sicherte sich Torelli, nach Wien trug Giov. Burnacini die technischen Errungenschaften der Telaribühne. Die Beleuchtungseffekte wurden mit Öllampen und Kerzenlicht erzeugt, wie ein erhaltener Bericht aus dem Wiener Theaterbetrieb von 1649 verrät (Wien, Nat.-Bibl. Hs. 13182), der auch sonst manche Einzelheit aus den Sorgen der Regieführung mitteilt. Schon 1638 erschien in Ravenna eine ausführliche Anleitung, Dekorationen und Theatermaschinen herzustellen, verfaßt von Nicola Sabbatini, darin wird abgehandelt, wie man die Szene ausmalte, wie das Heben des Vorhangs zu bewerkstelligen sei, wie die Beleuchtung mit Öllampen und Kerzen eingerichtet werde, wie man die Lichter anzuzünden habe, es wird der Gebrauch der Versenkungen, Verwandlungen und Flugmaschinen besprochen, die plötzliche Verdunklung der Szene, Öffnung des Prospekts, Darstellung der Hölle, des Meers, von Schiffen, Quellen, Flüssen, die Bewölkung des Himmels, die Erscheinung des Regen-





65. u. 66. Bartolomäus Kilian, Marienandacht, Kupferstich, gewidmet der bayrischen Kurfürstin geb. Erzherzogin Maria Anna. Die Musikkapelle (sichtbar: Sänger, Viola, Gambe, Kielflügel, Zinken, Trompeten) wird von einem Dirigenten mit Taktstock geleitet.

bogens gelehrt, die Wolkenpraxis in verschiedenen Abänderungen erörtert, die Fragen, wie man den Wind vortäusche, wie man Blitz und Donner erzeuge, wie man das Paradies oder die Morgenröte darstellen könne, wie man mit Geschwindigkeit einen Schatten oder ein Gespenst an verschiedenen Stellen aus dem Boden der Bühne auftauchen und verschwinden lasse, beantwortet u. a. m. Von der Unterbringung der Musiker heißt es, daß sie beiderseits vor der Szene aufzustellen seien und zwar auf zwei geräumigen Balkonen. „Denn man mag nicht (mehr), daß sie hinter der Szene stehen, wegen der Störung, die sie für die Maschinen verursachen, sowohl sie selbst, als auch die Orgeln und anderen Instrumente." Also infolge der Entwicklung des Ausstattungswesens wurde das Orchester vor die Bühne verlegt; dort hätten es die Musiker bequemer und sie könnten das Theater übersehen, man höre ferner so Instrumental- und Vokalmusik besser. Doch geht Sabbatini noch auf die ältere Manier ein und erteilt Ratschläge, wie man den Platz für die Musiker hinter der Szene herstellen solle, „wenn man sie nicht außerhalb haben will, was, wie die Erfahrung lehrt, das Klügere ist". Dann müsse mit Rücksicht auf die Orgeln der betreffende Ort sehr früh hergerichtet werden, nämlich noch ehe man den Rahmen der Häuser aufstelle. „Man baut zwei Balkone, je einen an jeder Seite der Szene, so geräumig, wie sie gebraucht werden. Dabei sorge man dafür, daß die Balken . . . mit der Bühne selbst in keine Berührung kommen, wenn man sie nämlich an dieser befestigte, würde diese während der Moresken die Orgeln und die andern Instrumente stören." Die Balkone sollen auch so hoch über dem Boden der Bühne errichtet werden, daß man bequem darunter hindurchgehen könne. Bemerkenswert an diesen Ausführungen ist, daß stets vor oder hinter der Bühne je zwei Orchesterplätze gefordert werden und daß der Orgel so große Bedeutung beigemessen ist. Vom Maschinenwesen der italienischen Oper berichtet auch Furttenbach, von dem der späteren französischen und Hamburger Oper Benjamin Schiller (das neu eröffnete Maschinenhaus, Hamburg 1710, darüber Chrysander LAMZ 1882.) Da ist die Einrichtung der Flugszenen, Geistererscheinungen und Verwandlungen erläutert; wir hören, daß der Illusion des Zuschauers durch das sichtbare Eingreifen des Theaterpersonals manche Störungen zugemutet wurden, die man willig hinnahm. B. Marcello spielt (1721) auf ähnliche Vorgänge an, die natürlich in den Szenenstichen übergangen sind.

Das Dirigieren der Musik geschah in Oper und Instrumentalmusik vom Cembalo aus, in Chorkonzerten und in der Kammermusik daneben auch durch einen Taktschläger, der wie in der Renaissance mit der Hand oder mit dem Taktstock wirkte. Die Taktstockdirektion ist wiederholt bei Theoretikern und in bildlichen Darstellungen belegt, dabei wird ferner die Dirigierrolle, ein Schnupftuch oder selbst ein aufschlagender Schlüssel als Handwerkzeug erwähnt. Gegen das lärmende Taktgeben wurde vielfach Einspruch laut, so bei Daniel Friderici (1649), der die törichten Dirigenten tadelt, „die mit dem Chorstock also zuschlagen, daß die Stücke davonfliegen", bei Daniel Speer (1687), der mißbilligend berichtet, „daß man solche donnernde Schläge weiter höre, als die Sänger selbst", oder bei Johann Bähr (1719), der mehrere schlechte Taktiermanieren aufzählt, wie das „Tappen mit dem Fuß wider den Boden", das Nicken mit dem Kopf („wann du von ferne stehst und sie heimlich fragest: Bist du nicht ein Mauskopf?, sprechen sie immer: Ja, ja, ja, ja"), die Benützung beider Hände oder eines langen Steckens u. a. m. Die französische Oper wurde bekanntlich mit einem schweren Taktstock geleitet, dessen Aufstoßen im ganzen Zuschauerraum gehört wurde, Lully starb an den Folgen einer Verletzung, die er sich mit diesem Instrument zugezogen hatte. Georg Muffat tritt in der Vorrede zum Florilegium (DTÖ. II/2) dafür ein, daß „jeder Geiger mit den Lullisten das Tempo mit einer gebührlichen Fuß-Bewegung anzeige". Die französische Oper wurde aber wegen dieser lauten Taktschlägerei bis weit ins 18. Jahrhundert hinein heftig angegriffen, insbesondere im Buffonistenstreit, wobei Grimm dem französischen Kapellmeister den bleibenden Titel eines Holzhackers verlieh.

Villeneuve suchte 1756 die Anwürfe durch den Hinweis auf ähnliche italienische Übelstände abzuschwächen (ZfMw. 7, S. 148): „Man schlägt in der italienischen Oper keinen Takt, das ist wahr, aber der Primgeiger ersetzt das durch eine ebenso unangenehme Manier, er schlägt ihn mit dem Fuß, müht sich ab wie ein Besessener und hält das Orchester mit so starken Bogenschlägen zusammen, daß man sie bis ans Ende des Saales unterscheidet, der Cembalist wieder greift bei voller Begleitung manchmal so grob zu, um den Takt zu betonen, daß er gut täte sich Handschuhe aus Büffelleder anzuziehn, um nicht die Finger zu brechen. Aber wenn der Kapellmeister seine Oper selbst leitet, erkennt man es leicht am Vorrecht, das er hat, den Takt mit Faustschlägen zu betonen." Rousseau nimmt gegen die Pariser Praxis mit beißender Schärfe Stellung (1767): „Wieviel Ohren wurden nicht schon in der Pariser Oper durch den abscheulichen und ununterbrochenen Lärm verletzt, den der Dirigent mit seinem Stock macht! Aber das ist ein unvermeidliches Übel, ohne diesen Lärm könnte man den Takt nicht merken, die Musik allein genügt dazu ja nicht." Ein anderer Franzose (Goudar) sagt 1777, daß die wiederholten Schläge des Holzhackers, der vor dem Orchester stehe, den Zuhörer betäuben.

Demgegenüber wird das lautlose Taktieren von den Theoretikern vielfach ausdrücklich gefordert, so von Agost. Pisa in seinem Buch vom Takt (1611), der seine Vorgänger in dieser Frage aufruft, oder von Joh. Mich. Corvinus, der verlangt (1646), daß man den Takt nur mit dem Auge, nicht mit dem Ohr bemerken solle; Friderici bestimmt (1649) ähnlich, der Takt solle „durchaus nicht gehört, sondern allein gesehen, oder wo es möglich, nur observiert und gemerkt werden" und Antimo Liberati berichtet aus der päpstlichen Kapelle um 1661, wie da Musiker und Sänger vorzüglich eingeübt und vorgebildet waren, „ohne Zeichen oder irgendeine Taktierbewegung alle musikalischen Vorträge gemeinsam zu singen", und zwar in größter Gleichmäßigkeit und voller Übereinstimmung mit den liturgischen Zeremonien. Erculeo bezeugt (1686), daß ganze Messen ohne Taktgebung gesungen werden konnten.

Zur Taktiertechnik der Einteilung der Noten in Auf- und Niederschlag gibt eine Anzahl von Schriften die entsprechende Anleitung, so Beringer (1610), Walliser (1611), Banchieri (1614) u. a.; aus ihren Tabellen ergibt sich, daß die Praxis der Mensuralmusik zunächst weiterlief. Nur die Schlußtakte wurden frei vorgetragen, was auch Praetorius bestätigt; Frescobaldi beschreibt das notwendige Zurückhalten im Tempo bei den Kadenzen (1614), wenn sie auch in schnellen Noten ausgeschrieben seien, je mehr man sich dem Schluß der Passage nähere, desto langsamer solle das Zeitmaß werden, Staden bekräftigt das (1648), die letzten Noten vor dem Final seien keiner Mensur mehr unterworfen. Eine neue Richtung im Taktschlagen wurde durch die Rücksicht auf den Ausdruck und den Textgehalt hervorgerufen, wie oben erwähnt.
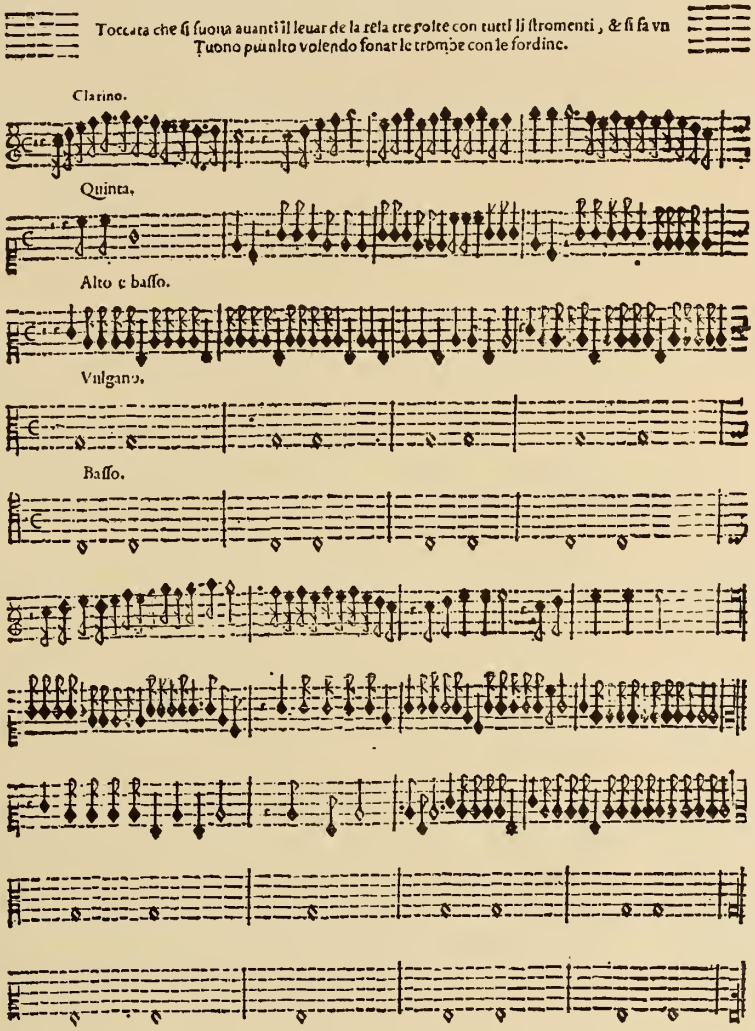


67. Einzug des Prinzen von Wales in Madrid 1623. Im Zug Trompeter und Pauker. Auf der Bühne Komödianten mit Laute und Geige.

Praetorius, Mersenne, Kircher u. a. sprechen diese Wechselbeziehungen deutlich aus, die für den Kapellmeister neue Aufgaben bedeuteten, nämlich die, „die affectus zu movieren" (Hans Haiden, 1610). Die Taktstriche, die der Vokalmusik der Renaissancezeit durchaus fehlen, nisten sich nun allmählich in ihr ein, nachdem sie mit dem Vordringen der Tasteninstrumente in Oper und Kantate aufgenommen worden waren. Doch stellen sie immer noch keine Betonungszeichen, sondern lediglich mechanische Orientierungsmarken vor, die Vokalstimmen bedienten sich gern kleiner Strichlein zwischen den Noten, die nicht durch alle fünf Linien liefen. Die Gruppentaktrhythmik der Instrumentalmusik hielt nach und nach in die vokale Literatur ihren Einzug, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist diese Umbildung der Aufzeichnung dann zum Abschluß gekommen.

Die selbständige Instrumentalpraxis nahm ja nach 1600 einen gewaltigen Aufschwung, sowohl in starker Besetzung, als auch im solistischen Spiel. Die Instrumentalkanzone Gabrielis und seiner Nachfolger läßt mehrere Chöre einander gegenübertreten, mit Vorliebe Posaunenchöre, die in der Höhe von einem bis drei Zinken oder von einer bis zwei Violinen abgeschlossen wurden; Praetorius rät zur Mischung von Zinken und Violinen.

Der Zink war nach Artusi schwer zu handhaben, er kam aber der menschlichen Stimme klanglich am nächsten. Sein Gebrauch reicht bis zu Bach (118. Kantate), Gluck und noch weiter, heute ersetzt man ihn oft mit Unrecht durch Trompeten, mit denen er nur das Mundstück gemein hat, auch das Flügelhorn, das M. Schneider als seinen Vertreter befürwortet, gehört zu einer anderen Familie. Als Holzinstrument

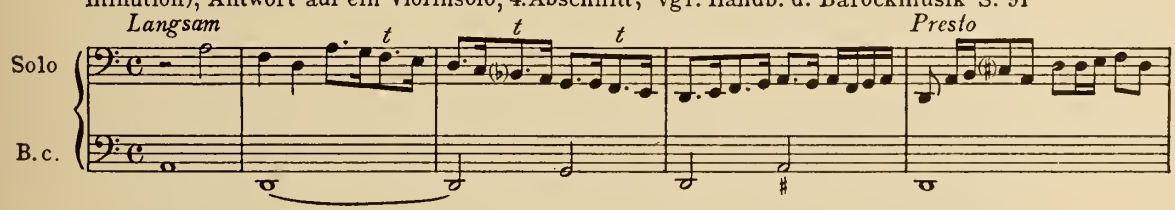
hatte er seine entsprechende Klangfarbe, die der des Englischhorns nahesteht, wobei er dieses durch weit größere Höhe übertrifft. Posaunenvirtuosen aus München und Dresden nennt Praetorius bei Namen, der große Tonumfang ihrer Kunst wird von ihm ebenso gerühmt wie die geschwinden Koloraturen und die sichere Sprungtechnik, am Trompeter Fantini rühmt Mersenne die Kunstfertigkeit, daß er „alle Töne auf seiner Tuba zum Orgelklang blies", worüber die zuhörenden französischen Bläser baß erstaunt gewesen seien (daraus entstand später die Legende von Fantinis chromatischer Skala). Das Orchester von S. Marco soll acht Violinen, elf kleine Violen, zwei Tenorviolen, drei große Violen, zwei Zinken, ein Fagott, drei Posaunen und vier Theorben umfaßt haben, Gabrieli forderte aber bis zu acht Posaunen, er mischte Gegenwirkungen von größeren Streicherchören ein. Monteverdi veröffentlichte 1610 in Venedig seine Sonata sopra Santa Maria (neugedr. in Torchis Arte, Bd. 4), worin der vokale Cantus firmus von einem Orchester reich umspielt ist, das sich aus zwei Zinken, zwei Violinen, zwei Posaunen, Viola da Brazzo und Baß zusammensetzt. Viadana verlangt für die Canzon francese seiner geistlichen Konzerte Violine, Zink und zwei Posaunen. Die Kanzonen waren zum großen Teil für den Kirchendienst bestimmt. Dario Castello, der Vorsteher der Blasinstrumentistengesellschaft in Venedig, schrieb 1621 zwölf konzertierende Sonaten für eine oder zwei Violinen (Zinken) und Fagott (Trombone oder Violetta); das Fagott ist ebenso beweglich wie die Violine (Beisp. 124). Das Passagieren auf dem Fagott läßt sich samt Kadenzen auch sonst belauschen (Beisp. 125).

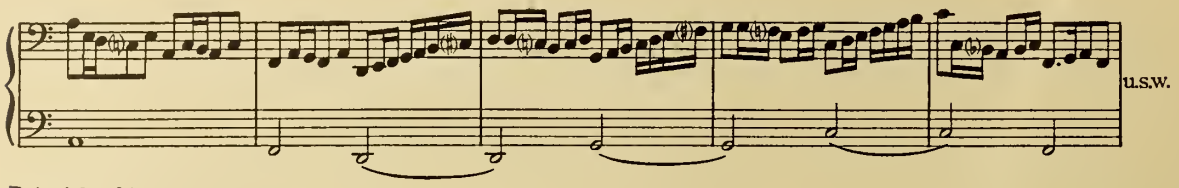


68. Monteverdi, Orfeo, Venedig 1609. Tokkate vor Beginn zu spielen von allen Instrumenten oder einen Ton höher von Trompeten allein. Die Stimmlagen heißen sonst 1. 2. Clarino, 3. Prinzipale, 4. Toccato, 5. Vulgano; in Deutschland Flattergrob (C), Grobstimme (c) und Faulstimme (g).

Beispiel 124

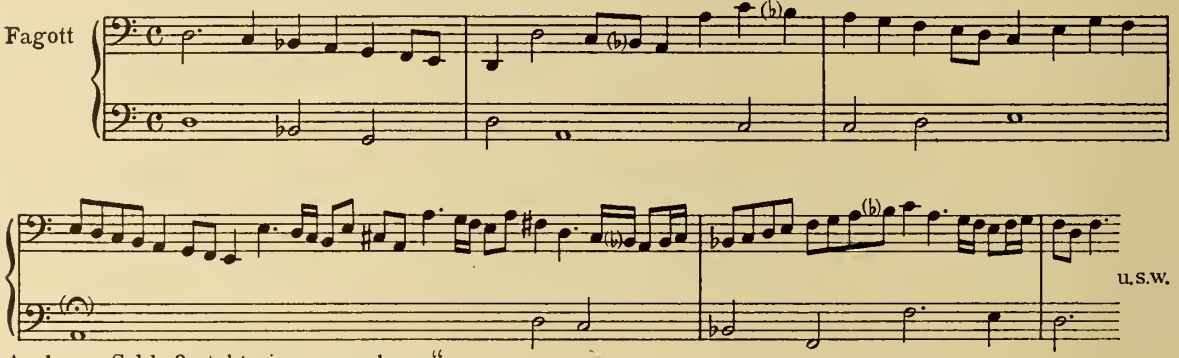
Dario Castello, aus der 7. Sonate der Sonate concertate in stil moderno, 1621. Fagottsolo (Baßdiminution), Antwort auf ein Violinsolo, 4. Abschnitt, vgl. Handb. d. Barockmusik S. 91





Beispiel 125

P. E. Bartolomeo de Selma e Salaverde Agostiniano Spagnolo (Fagottist bei Erzherzog Leopold v. Österreich). Canzoni da suonar, Venetia 1638. Susanna passegiata basso solo



Auch am Schluß steht eine „accadenza"

Einen Nebenzug der Orchesterpraxis berührt Praetorius (Synt. III, Neuausg. S. 121), nämlich das Einstimmen; er tadelt es, daß die Instrumentisten sich damit beschäftigten, während „der Organist praeambulieret", indem sie „viel Fistulierens und Wesens durcheinander machen, daß einem die Ohren davon weh tun und (man) die kalte Schnuppe bekommen möchte"; er ermahnt, daß „ein jeder zuvor, ehe er zum Aufwarten in der Kirche oder sonsten erscheinen muß, in seinem Losament den Zinken und (die) Posaune fein wohl stimme".

In der deutschen Instrumentalsuite läßt sich der Übergang vom Holzbläser- zum Streicherorchester früher verfolgen. In der Regel ist die Wahl der Besetzung wohl noch den Ausführenden überlassen, doch heißt es dabei: „sonderlich auf Violen zu gebrauchen" (Hausmann 1604, Frank 1608, Schein 1617); die Streicher sind bereits von Peuerl (1611, 1620, „auf allen musikalischen Saitenspielen zu gebrauchen") und von Posch (1618, 1622) ausdrücklich als eigener Spielapparat verlangt. Aus inneren Gründen schließt man, daß es sich dabei schon um einen Bratschenchor (Violinen, Bratschen, Celli) und nicht um Gamben handelte.

Über den Vortrag äußert sich Hammerschmidt (1636), daß Klangstärke und Tempo abzuwechseln habe, wie in gut deutschen Angaben beigedruckt sei (Beisp. 126); das 33. Ballett ist „geschwinde und allemal geschwinder" zu spielen. Die Abschlüsse der einzelnen Teile („Clausuln bei den Repetitionszeichen") solle man nicht „wie sonst gebräuchlich lange aushalten, sondern ohne Entschließung alsobald (die Teile), so oft es beliebt, wiederholen und endlich das Final plötzlich, wie ein Echo, abkürzen". Dem Kontinuo gilt folgende Bemerkung an die Musikanten im 2. Teil (1639): „so irgend ein Corpus, als Spinett oder dergleichen unter den Violen mit gebrauchet würde, möge solches bei dem Wort: stille allzeit innehalten".

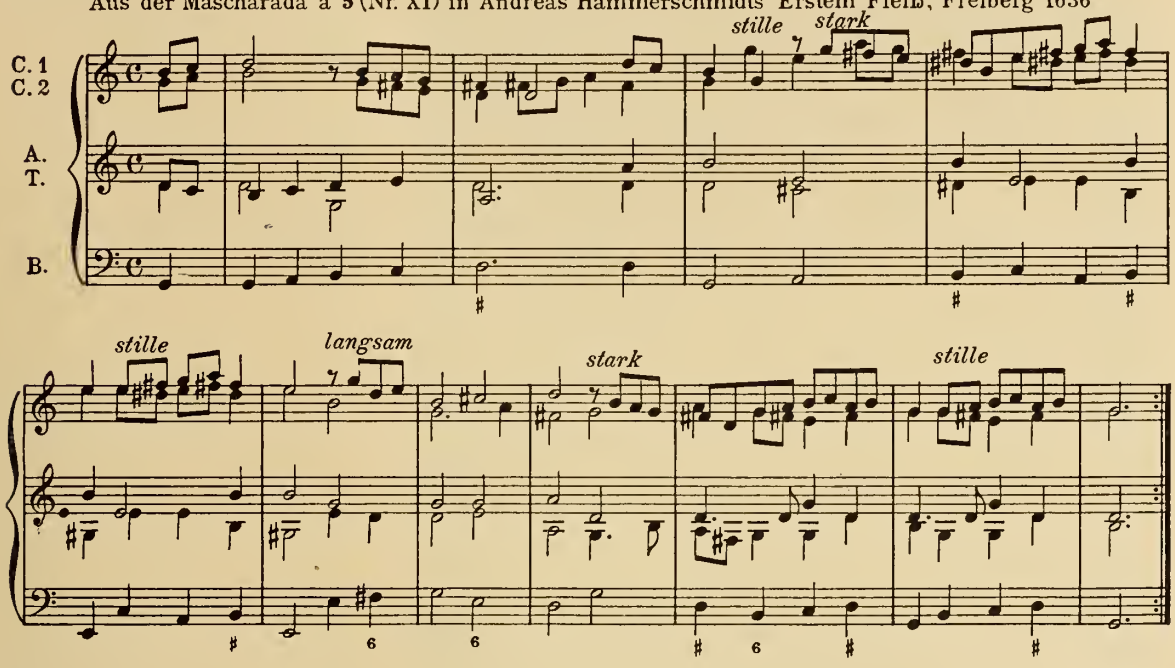
Auch im Solospiel tritt die Violine ihren Siegeszug an. Die Gambe behauptete aber, neben der Laute, noch lange ihre Ehrenstellung, insbesondere als Dilettanteninstrument und außerhalb Italiens. Noch Mersenne sagt, daß ihr nach der allgemeinen Meinung der Vorzug vor der Violine gebühre, zumal sie die menschliche Stimme gut begleiten könne.

Für England zeigt Rosseters Book of Ayres (1601) mit seinem Gambenbaß neben der Lautentabulatur die Vorliebe für das Instrument an, die durch das ganze Jahrhundert andauert. Fehlte bei der Gesangsbegleitung das Akkordinstrument, so konnte der Gambist mit Doppelgriffen den Klang auffüllen, war es aber vorhanden, so vermochte er eine Mittelstimme frei zu improvisieren, wie das noch Georg Neumark (1657) verlangt. Wie lebendig die freie Improvisation in England war, beweist Christopher Simpsons



A. Sallaert, Prozession der Jungfrauen (Pucelles) von Sablon. Kgl. Galerie München.
6 Musiker mit Instrumenten: Fagott, Tenorkornett, Diskant Schalmei, 2 Altpommern, Posaune.
Die gleichen Bläser sind auf Alsloots Prozession in Antwerpen, Madrid, Nat. Mus., abgebildet (vgl. AfMw. Nr. 7. S. 50).

Beispiel 126
Aus der Mascharada a 5 (Nr. XI) in Andreas Hammerschmidts Erstem Fleiß, Freiberg 1636



Gambenschule (The division-Violist, 1659), die zur höchsten Vollkommenheit auf der Gambe, nämlich zum Extemporespiel über einem „Ground", einem rundläufigen Baß, anleitet. Ein begleitendes Tasteninstrument ist dabei ausgeschaltet, der Ground wird variiert durch Auflösung des Basses selbst in Figuration („Breaking the Bass") oder durch die „Descant-division", die Erfindung von melodischen Kontrapunkten, beide Arten können zusammengefaßt werden („Mixt-division"), mit Doppelgriffen u. ä. Tho. Mace hat diese Praxis (1676) bestätigt, wenn er sagt, daß die betreffenden Übungen dem Auge einstimmig und dürr erschienen (very thin things), während sie im Spiel vollständige Kompositionen darstellten, die den Diskant und Baß durchaus führten, die Mittelstimmen aber kräftig andeuteten.

Die Gambenimprovisation über eine res facta beschreibt Praetorius gelegentlich der Erwähnung der Violbastarda, deren Namen er daher ableitet, daß sie ein Bastard aller Stimmen sei, nämlich an keine allein gebunden; ein guter Meister greife bei Madrigalen u. a. „bald oben aus dem Cant, bald unten aus dem Baß, bald in der Mitte aus dem Tenor und Alt", was er brauche, er ziere es „mit Saltibus und Diminutiones" aus und „traktiere es also, daß man ziemlichermaßen fast alle Stimmen in ihren Fugen und Kadenzen daraus vernehmen kann". Diese Anlage ist bei Casa (1584), bei Vinc. Bonizzi (1626), bei diminuierten Bässen Frescobaldis (1628 und 1634) u. a. zu verfolgen.

In die Spieltechnik führt Simpson mit reichen Angaben über den Fingersatz ausführlich ein, trotz der Bünde ist der Gebrauch des Lagenwechsels ein entwickelter, für die Bogenführung gilt die Vorschrift, den Arm ruhig zu halten, das Handgelenk beweglich zu machen, mit dem Aufstrich beginne man bei einer geraden Zahl Noten eines Taktes, mit dem Abstrich bei einer ungeraden Zahl, also entgegengesetzt der Bogenführung auf der Violine. Mace nennt fünf gebräuchliche Stimmungen bei Namen (Violway: D G c e a d', Harpway sharp: D G d g h d' und Harpway flat: D G d g b d', Highway sharp: D A d fis a d' und Highway flat: D A d f a d').

Die Violine hatte um 1600 im wesentlichen schon die noch heute gebräuchliche Form, Praetorius sagt aber, daß die unbesponnene unterste Saite „keine rechte Harmoniam von sich gäbe". Die leichte Beweglichkeit der Höhe entsprach ganz der verbreiteten Diminutionslust der Zeit, gegen die u. a. P. Quagliati Stellung nimmt (1623), wenn er gerade die Violinspieler ermahnt, keine Passagien einzuflechten, höchstens Triller. Anfangs war die Violine mit dem Zinken gleichgestellt, wobei die Wahl des einen oder anderen Instruments freigelassen blieb,



69. Jakob A. Duck, Musikalische Unterhaltung. Dresden, Gemälde-Gal.
Kammermusik: Diskantviola, Gambe, Blockflöte.
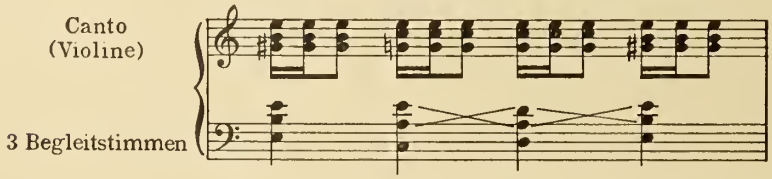
seit etwa 1617 setzt eine immer reicher anschwellende Sololiteratur ein, während die Triobesetzung mit zwei Geigen noch früher vorkommt. Die Ausbildung der Technik erfolgte in Mantua (Monteverdi, Farina), in Brescia (Marini) und in Deutschland so rege, daß sie nach 1620 bereits eine erstaunliche Höhe erlangt hat, wie die erhaltenen Quellen bezeugen.

So legt Carlo Farinas 1627 in Dresden gedrucktes Capriccio stravagante in den Spielanweisungen genaue Rechenschaft über eine Häufung von Virtuosenkniffen vor, Lagenspiel, Pizzicato, Tremolo, Doppelgriffe, Col legno, sul ponticello u. a. Es heißt vom Spieler, daß er ,,die Geigen unter den Arm nimmt und dran mit den Fingern schlägt, als (ob es) eine rechte spanische Chitarra wäre", andere übereinandergesetzte Noten ,,werden mit dem Holze des Bogens gleich einem Hackebrett geschlagen, doch (so), daß man den Bogen nicht lange still halte, sondern immerdar fortfahre" (Beisp. 127), die Töne zur Nachahmung der Flöten ,,werden ganz lieblich nahe bei dem Steg, etwa einen Finger quer davon geschleift, das Soldatenpfeifchen desgleichen, nur etwas stärker und näher am Steg", das Tremolo geschieht ,,mit pulsierender Hand, darinnen man den Bogen hat, nach Art des Tremulanten in den Orgeln". Tremolo und Pizzicato (mit zwei Fingern gerissen) hatte Monteverdi im Combattimento bereits der Orchestermusik zugeführt, Marini der Triosonate.

Scheidts Tabulatura nova (1624) empfahl eine andere Tremolomanier, die ,,bei fürnehmen Violisten Deutscher Nation nicht ungebräuchlich" sei, den Klavierspielern als ,,imitatio Violistica" neben der ,,imitatio tremula organi", nämlich die gleichmäßigen Sechzehntelwiederholungen desselben Tons unter einem Strich, entsprechend der ähnlichen Gesangsgebung, und diese Strichart bleibt das ganze Jahrhundert hindurch gleichfalls beliebt. Die Doppelgriffe wurden in den Typendrucken des Jahrhunderts aus drucktechnischen Gründen fortgelassen, ihre Ergänzung blieb (sofern es nicht handschriftlich geschah, wie beim Capriccio stravagante) dem Spieler überlassen, in seinen Sonaten hat Farina versucht, durch Zahlen die Intervalle der Doppelgriffe anzuzeigen. Marinis Ansprü-

Beispiel 127

Carlo Farina, aus dem Capriccio Stravagante



che an die Doppelgrifftechnik gehen bis zur Dreistimmigkeit von Akkorden (Beisp. 128), wobei er die tiefen Saiten einander näher legen läßt, und bis zur Durchführung eines vierstimmigen Satzes auf zwei Violinen (Beisp. 129); in Deutschland ist dann von Biber und Walther, von denen jeder eine Sonate für zwei Violinen, auf einer zu spielen, schrieb (vgl. auch Buxtehudes Triosonate DDT. 11, S. 164), das mehrstimmige Spiel künstlerisch ausgebaut worden. Auch zu der von Biber u. a. später vertretenen Skordatur hat Marini in seinem op. 8 (1629) ein frühes Muster gegeben, indem er in der zweiten Sonate zur Erleichterung des Terzenspiels die E-Saite mitten im Stück eine kleine Terz herab- und später wieder hinaufstimmen ließ; die Aufzeichnung gibt das Bild des Klanges wieder. Sein op. 8, das auch höhere Lagen der E-Saite verwendet, ist in Deutschland geschrieben, die Widmung wurde in „Neuburg, Juli 1626" verfaßt.

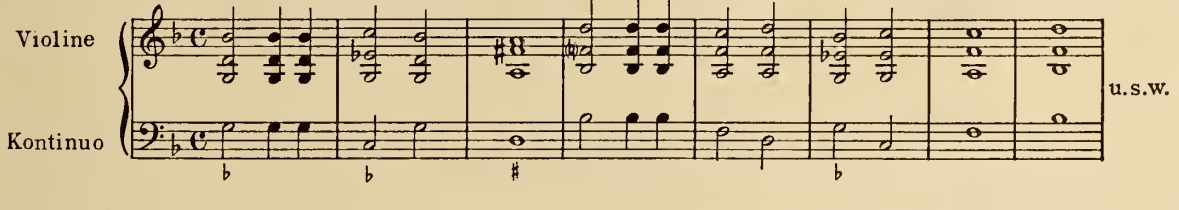
Die frühe Violinsonate und ebenso die Triosonate stellten den Kontinuobegleiter vor die Aufgabe, durch Improvisation gehörig mitzuwirken, wie Marinis 1. Sonate aus op. 8 erkennen läßt (Beisp. 130); in einer Sonate für Orgel und Violine (oder Cornett) in Marinis op. 8 (neugedruckt von Schering in der Riemann Fs. S. 320ff.) ist der 2. Sopran des Trios bereits in die Orgel verlegt, der Organist sollte Baß und 2. Sopran mit Pedal und einem Flötenregister spielen, die 2. Melodiestimme konnte aber auch von



70. G. Dou, Violinspieler. Dresden, Gemälde-Gal.
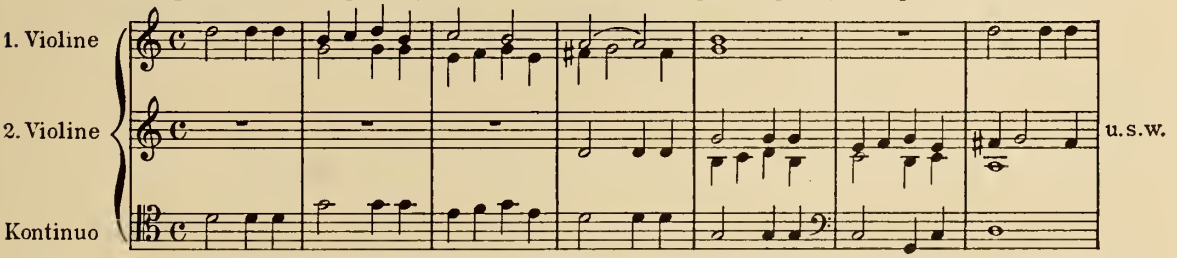
Beispiel 128

Biagio Marini, Capriccio per sonare il Violino con tre corde a modo di lira, aus Op. 8, 1629 (1626)



Beispiel 129

Biagio Marini, Capriccio, che le due Violini sonano quattro parti, aus Op. 8, 1629 (1626)



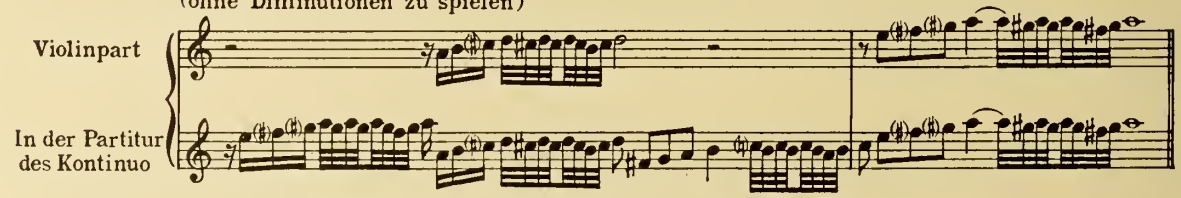
einer Violine oder einer Posaune übernommen werden. Frescobaldi hat ebenso in der „Toccata per Spinettina e Violino" aus dem ersten Kanzonenbuch (1628) die rechte Hand des Klavierparts mit voller Melodie versehen (Beisp. 131). Bei bekannten Melodien eines rundläufigen Basses, wie in Marinis Romanesca für Violine allein aus op. 3 (1620) konnte der Kontinuo wieder ganz wegfallen. Auch in der Triobesetzung geschah das zuweilen, so in der Nachahmung von Farinas Capriccio durch Johann Vierdanck (1641);



71. Gonzales Coques. Die Familie des Jacques van Eyck. Budapest, Museum der bildenden Künste.
Gambe, Gitarre, Portativ.

Beispiel 130

Biagio Marini, Op. 8, 1629 (1626). Aus der 1. Sonate für Cornett oder Violine Solo „Semplice"
(ohne Diminutionen zu spielen)

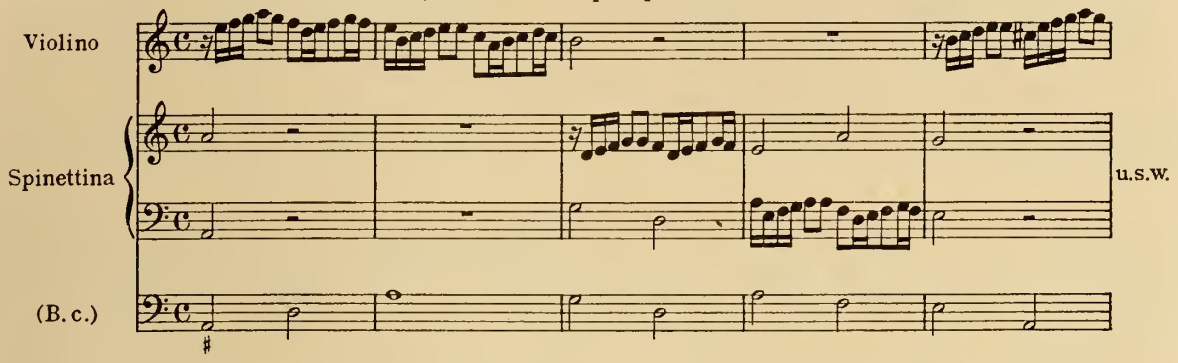


sein „Capriccio auf Quotlibetische Art mit 2 Violinen und einer Viola da Gamba" kann auch als bloßes Streichtrio ausgeführt werden. Hammerschmidt verwendet das Trio schon 1639 (s. Hb. d. Barockm. S. 186/7).

Beim Triomusizieren ist in Deutschland längere Zeit noch ein Nachhall der gemischten Praxis des 16. Jahrhunderts zu erkennen, mit Wahlfreiheit zwischen Gesang und Instrument, wie sie in Italien Monteverdis Scherzi von 1607 bekunden. Scheins Waldliederlein (1621) stellen die Ausführung der dreistimmigen Sätze frei als rein vokal (a cappella), als zweistimmig oder einstimmig vokal mit Kontinuo, sowie als einstimmigen Gesang mit Violine oder Flöte als zweiter Stimme (nebst Baß), Ähnliches sagt Albert von seinen Arien (s. Hb. d. Barockm. S. 105), Ahle über seine neuen geistlichen Arien u. a. m. Der deutschen Suite führt Paul Peuerl (1625) die Triobesetzung unter verschiedenen freigestellten Abwechslungsarten zu, nämlich als Trio für Violine, Bratsche und Kielflügel, daneben steht die Ausführung auf zwei Cembali allein, sowie als Solospiel für Violine und Kontinuo, der auch die Laute beiziehen könne; die Violine möge aber

Beispiel 131

Girolamo Frescobaldi, aus der Toccata per Spinettina e Violino aus dem 1. Kanzonenbuch 1628



Voraus geht ein kurzer Satz Violino Solo mit B. c., dann ein kurzer Satz Spinettina Sola mit B. c.

nicht nur die Diskantstimme wählen, sondern auch den Tenor, der dann eine Oktave höher zu spielen sei. Ähnlich willkürlich verfährt Massimiliano Neri mit der Besetzung seiner Kanzonen (1644), die eigentlich zu vier Stimmen, aber auch zu dreien oder zu zweien zu spielen sind, indem man die Mittelstimmen einfach weglassen kann.

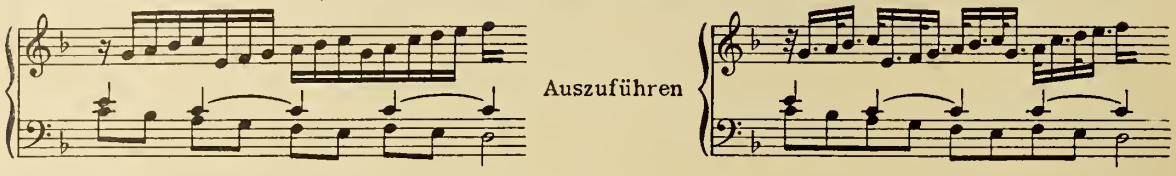
Über das Orgel- und Klavierspiel endlich liegen für den behandelten Zeitabschnitt Nachrichten in Fülle vor, aus denen nur weniges herausgegriffen werden kann. Grundlegend bleiben Merulos Spielregeln, die Diruta mitteilt, der Sitz des Spielers sei vor der Mitte der Tastatur zu wählen, Körper und Kopf gerade und anmutig zu halten, der Arm habe die Hand zu leiten, so daß die Hand immer gerade zum Arm stehe, nicht höher oder tiefer als dieser, die Finger sollten gleichmäßig über den Tasten liegen, nicht etwa bloß die zum Spielen gerade erforderlichen, sie müßten ein wenig gekrümmt sein; um sie schnell und genau bewegen zu können, sei es notwendig, die Hand locker und weich, ohne Kraftaufwand, zu halten, „wie wenn man ein Kind liebkost". Der Unterschied zwischen Orgel und Cembalo bedingte verschiedene Anschlagsarten. Diese Grundregeln gelten auch für die außerordentlich entwickelte Spieltechnik der englischen Virginalisten, deren Fingersatz eine Zählung aufweist, die nicht in entgegengesetzter Richtung, vom Daumen jeder Hand ausgehend, erfolgt, sondern die Finger beider Hände parallel gerichtet zählt (1 = linke Hand kleiner Finger, rechte Hand Daumen). Bei Läufen und Sprüngen beschränkte sich der englische Fingersatz nicht wie der italienische auf die drei Mittelfinger jeder Hand, sondern er beschäftigte die kleinen Finger ausgiebig, die Daumen seltener. Sweelinck und seine Schule schloß sich im Fingersatz an den italienischen Brauch an. Die Spieltechnik der Virginalisten ist mit Akkordbrechungen, Akkordspiel, kühnen Passagen und Spielfiguren erstaunlich entwickelt, die Freistimmigkeit verleiht ihr ihren echt klaviermäßigen Charakter, die Verzierungen begnügen sich mit ganz wenig (zwei) Formen (/: Mordent, //: kurzer Triller).

Zum Vortrag der Werke Frescobaldis erteilt der Meister selbst (1614) die gehörige Anweisung. Das Tempo habe sich nach den Passagen und Auszierungen zu richten und in der Art der Madrigale frei zu wechseln; wo viel Spielfiguren vorherrschten, sei ein breiteres Zeitmaß angebracht, wo solche fehlten, könne man es schneller nehmen. Die Anfangsakkorde der Tokkaten sollen langsam (adagio) und arpeggiando gespielt werden, in der Mitte der Sätze und bei Akkordbindungen sei der Akkordanschlag hingegen ein genauer, die Verzierungen und Läufe sollen gut abgegrenzt (phrasiert) werden. Das rhythmische Verhältnis beider Hände zueinander sei wohl zu beachten; wenn eine Hand zu trillern habe, während die andere einen Lauf spiele, sei der Lauf ohne Hast vorzutragen, der Triller aber habe ohne Rücksicht auf genaue Vergleichung der Werte gut zu fließen, er ist wie fast alle Verzierungen ausgeschrieben (Beisp. 132), Achtelgänge gegen Sechzehntel dürfen nicht überhastet, jedes zweite Sechzehntel müsse aber etwas punktiert werden (Beisp. 133), Sechzehntelfiguren in beiden Händen seien vorzubereiten, indem die letztvorhergehende Note etwas zurückgehalten und die Passage dann mit raschem Schwung ausgeführt werde. Kadenzen müssen, selbst wenn sie in schnellen Noten niedergeschrieben seien, gegen die Schlußnote zu immer mehr und mehr verbreitert werden.

Die kirchliche Orgelpraxis zu Beginn des 17. Jahrhunderts ist in dem schon genannten Schulbüchlein Banchieris von 1605 in Notenbeispielen ausführlich behandelt und das Wechselspiel des Organisten (Corista) mit dem liturgischen Gesang in fünf Abteilungen („Registern") durch das ganze Kirchenjahr festgelegt,

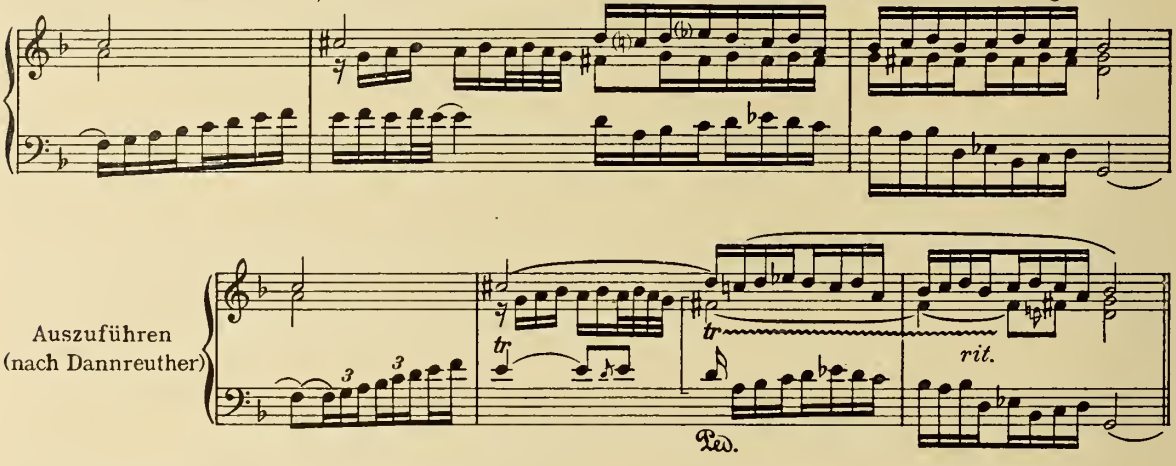
Beispiel 132

Girolamo Frescobaldi, aus der 10. Tokkate des 1. Buches (1637)

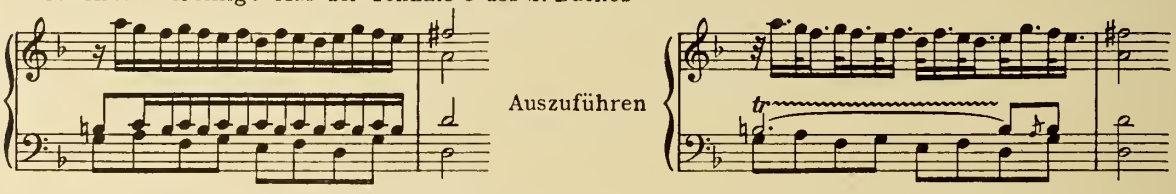


Beispiel 133

Girolamo Frescobaldi, aus der 8. Tokkate des 2. Buches (1637), der Toccata di durezze e ligature



Beide Arten vereinigt. Aus der Tokkate 8 des 2. Buches
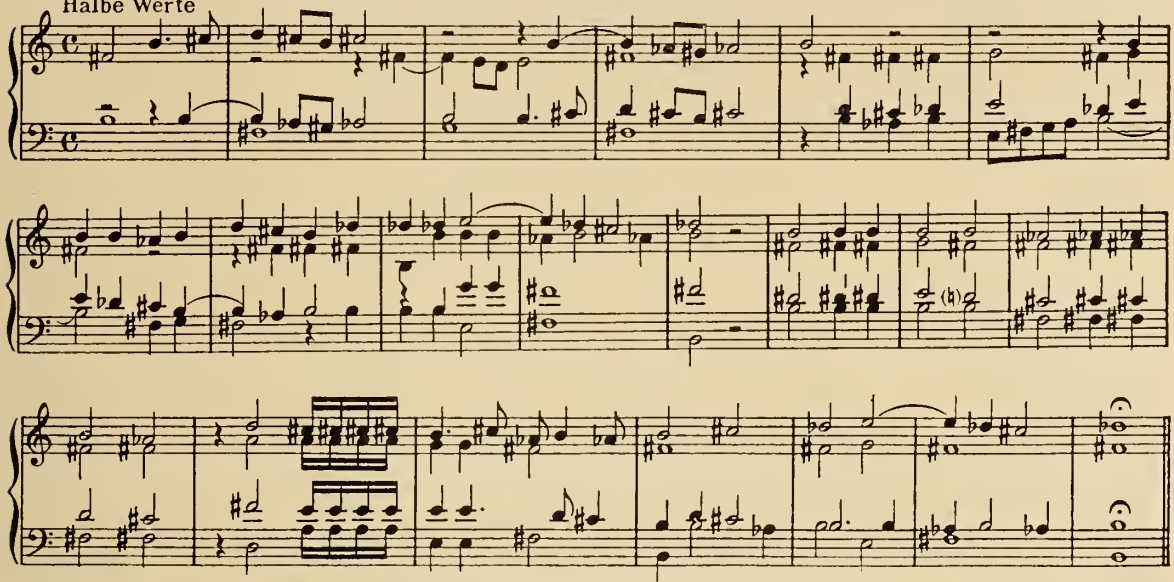


sowohl bei der Messe als auch bei Psalmen, Hymnen, Magnifikat und Marienantiphonen. Dabei sind als Improvisationsmuster mehrere kurze Orgelsätze, Sonaten genannt, in vierstimmiger Gesangspartitur mitgeteilt, wie sie beim Graduale, Offertorium, bei der Wandlung und nach der Kommunion in der Messe oder bei den Psalmen gespielt wurden, einfache Stücke, unter denen wiederum ein enharmonischer Versuch steht (Beisp. 134); beim Einzug erklingt das volle Werk, das Spiel mit Lagenwechsel (s. o. S. 106) zu Echowirkungen (Beisp. 135) ist empfohlen u. a. m. Dabei verfügten die italienischen Orgeln nach den Registrierregeln von Antegnati (1608) bloß über ein Manuale mit Pedal und 12—14 Stimmen. Einzelne Register, wie Ottava und Flauto in ottava, wurden dem Diminuieren und dem Vortrag französischer Kanzonen vorbehalten. Auch Frescobaldis Orgelwerke waren nur für ein Manual geschrieben, während in Deutschland zwei reicher registrierte Tastenreihen zur Verfügung standen. Frescobaldis Fiori musicali (1635) sind gleichfalls fast ganz für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt, sie enthalten Kanzonen, Ricercare und Tokkaten für die Wandlung, nach dem Credo, nach der Kommunion u. ä. (Beisp. 136), wo ein Stück zu lang sei, solle man bei einer Kadenz enden; Fasolos Annuale für den Kirchenorganisten (1645) betrifft wiederum das Orgelrespondieren, während Scheidts Tabulatura nova (1624), insbesondere im dritten Teil, den protestantischen Kirchendienst erfaßt. Scheidt erörtert dabei die Behandlung und Registrierung des Instruments mit Bezug auf den Choral, gibt ein „Exempel, den Choral auf dem Pedal zu spielen", nämlich in der Altlage, berührt das Spiel auf zwei Klavieren mit Pedal und bringt sogar zwei real sechsstimmige Choralbearbeitungen für das volle Werk bei, am Schluß der Vesper zu gebrauchen. Die Orgel hatte auch den Gemeindegesang zu stützen, wie das Hamburger Gesangbuch von 1604 besagt: „Wenn solche christ-

Beispiel 134

Adriano Banchieri, Sonata settima. Concerto enarmonico aus L'Organo suonarino 1605, Primo Registro

Halbe Werte
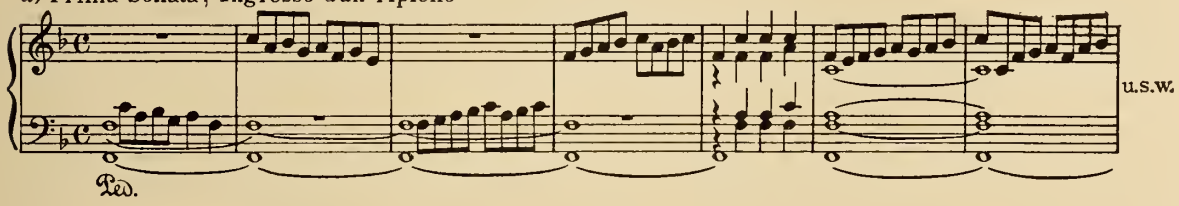


Die Orgel, für die dieses Stück bestimmt war, mußte „gebrochene Tasten" haben, gis neben as, cis neben des; as und des waren dabei höher als gis und cis, obwohl Ritters Lösung, as = ais und des = dis zu setzen, gewiß zu weit geht. Über die kurzen Oktaven und die gebrochenen Obertasten s. G. Kinsky ZfMw. 2.

Beispiel 135
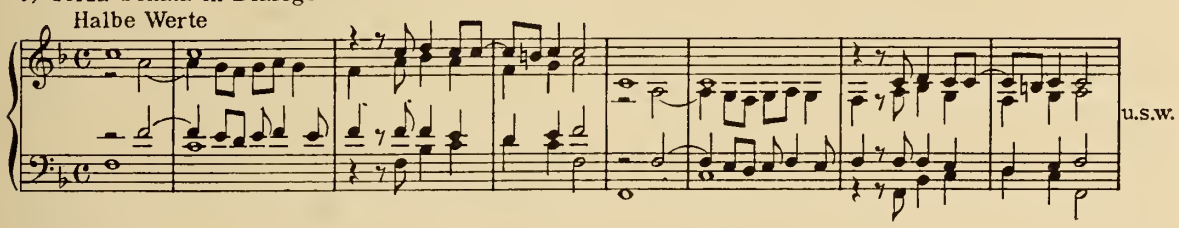
Adriano Banchieri, aus L'Organo suonarino• Nº 5, Terzo Registro

a) Prima Sonata, Ingresso d'un ripieno



b) Terza Sonata in Dialogo

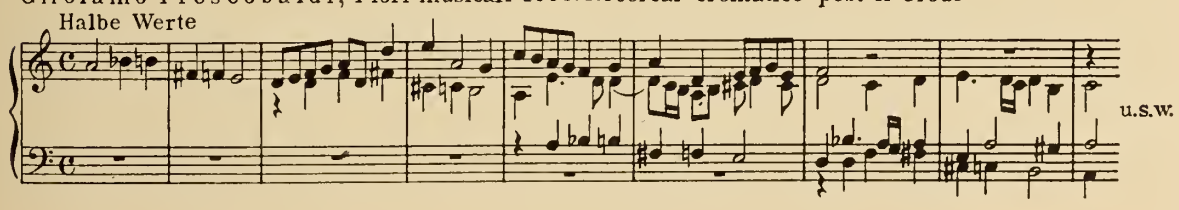
Halbe Werte



Beispiel 136

Girolamo Frescobaldi, Fiori musicali 1635. Recercar cromatico post il Credo

Halbe Werte



liche Gesänge entweder die liebe Jugend auf dem Chor her quinckeliret oder auch der Organist auf der Orgel künstlich spielet, oder sie beide ein Chor machen und die Knaben in die Orgeln singen und die Orgel hinwiederum in den Gesang spielet (als nunmehr in dieser Stadt gebräuchlich), alsdann mag auch ein jeder Christ seine schlechte Laienstimme getrost und laut erheben". Zum Spiel von Bicinien und Tricinien auf der Orgel erteilt Praetorius im 9. Teil der Musae Sioniae (1610) Anleitung, zum Auseinanderhalten zweier voces aequales wurden beide Manuale benutzt, drei Stimmen füllte man durch zugesetzte Mittelstimmen fünfstimmig frei auf.

Als Klangtypus der deutschen Orgel des Frühbarocks ist nach Gurlitt die von Praetorius wiedergegebene Disposition der Orgel in der Liebfrauenkirche zu Halle mit ihrer Vorliebe für Charakterstimmen in den Bläserregistern anzusehn, im Freiburger musikwissenschaftlichen Seminar wurde 1921 eine Erneuerung dieser Disposition von O. Walcker durchgeführt, die alle neunzehn Stimmen, vorzüglich die Schnarrwerke, mit Glück zu neuem Klangleben erweckt hat.

LITERATUR.

G. Beckmann, Das Violinspiel in Deutschland vor 1700. Leipzig 1918. — H. Eichborn, Girolamo Fantini und seine Trompetenschule. MfM. 22. — K. Geiringer, P. Peuerl. StzMw. 16. — I. Posch. StzMw. 17. — H. Goldschmidt, Die ital. Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts. Breslau 1890. — Die Lehre von der vokalen Ornamentik. Charlottenburg 1907. — Die Instrumentalbegleitung der ital. Musikdramen in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. MfM. 27. — W. Gurlitt, Über Prinzipien u. zur Gesch. der Registrierkunst in der alten Orgelmusik. Kongreßber. DMG. Leipzig 1926. — R. Haas, Die Musik des Barocks. Potsdam 1928. — Das Generalbaßflugblatt Fr. Bianciardis. J. Wolf-Fs. Berlin 1929. — Dreifache Orchesterteilung im Wiener Sepolcro. Koczirz-Fs. Wien 1930. — H. Leichtentritt, Zur Vortragspraxis des 17. Jahrhunderts. 3. Kongr. d. IMG. Wien 1909, S. 147. — M. Praetorius, Syntagma musicum. Wolfenbüttel 1614/19 3 Bde. Bd. 2 neu hg. in Eitners Publ. Bd. 13. Bd. 3 neu hg. v. E. Bernoulli. Leipzig 1916. — A. G. Ritter, Zur Gesch. d. Orgelspiels. Leipzig 1884. — N. Sabbatini da Pesaro, Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri. Ravenna 1638. Neudruck samt Übersetzung 1926 f. d. Weimarer Bibliophilenges. hg. v. W. Flemming. — E. Schmitz, Gesch. d. Kantate. Leipzig 1914. — Zur Gesch. des ital. Kontinuo-Madrigals im 17. Jahrhundert. SIMG. 11. — M. Schneider, Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. Jahrhunderts. AfMw. 1. — L. Torchi, L'accompagnamento degli instr. nei melodrami it. nella prima metà del seicento. RiM. 1. — J. W. Wasielewski, Die Violine im 17. Jahrhundert. Bonn 1874. — K. F. Weitzmann und M. Seiffert, Gesch. der Klaviermusik. 3. Aufl. Leipzig 1900. — Vgl. auch S. 141.

II.

In der Zeit des Bel-Canto gewinnt das Virtuosentum rasch seine hochbarocke Geltungsform. In erster Linie und mit starken Auswüchsen künstlerischer und gesellschaftlicher Art ist es der Kunstgesang, besonders der von Kastraten, der nun auffallend hervortritt; daneben steht die reiche instrumentale Konzertübung in ihren vielfältigen Abstufungen, während der polyphonen Praxis nur mehr Ausnahmsstellungen zufallen. Solooper, Solokantate, Solokonzert und solistische Kammermusik bilden die Hauptgattungen der Musikpflege und verwurzeln sich dauernd; in ihnen werden alle technischen Ansprüche an die Einzelleistung des ausübenden Künstlers nach Tunlichkeit gesteigert, die improvisatorischen Zutaten blühen weiter, sie erstrecken sich immer noch auf ganz selbständige Erweiterungen und werden erst allmählich auf die kleinen Manieren eingeschränkt. Tosi eifert (1723) gegen die Neuerung der Komponisten, die Verzierungen, insbesondere die Vorschläge, schriftlich niederzulegen, statt sie der freien Ausführung der Sänger zu überlassen; die willkürlichen Veränderungen des Gesangs, die „Passi", nennt er aber die rühmlichste Frucht dessen, der das Singen versteht, und die liebste Freude aller Kenner. Niederschrift und Ausführung decken sich jedenfalls in der Barockmusik nur in seltenen Fällen, so abseits von der italienischen Hauptstraße bei Lully, bei Couperin und bei Bach, der allgemeine Brauch geht, wie früher, nur immer ausschweifender dahin, bloß

die Andeutung, die Skizze festzulegen, hingegen die Ausführung der entsprechenden Auffüllung anheimzustellen.



72. W. Hogarth, Weg des Liederlichen. Mit Broschi-Farinelli.

Am auffälligsten zeigt sich dieses Verhältnis in der Barockoper, wo die Partituren nur einen Gedächtnis und Dirigierbehelf bedeuten, während die Aufführungspraxis in jeder Beziehung, in Orchestrierung, Gesangsschmuck und Generalbaß, diesen Rahmen zu beleben und zu vervollständigen hatte. Mit dem Aufgeben des Chors läßt die Venetianische Oper die Aufzeichnung für lange Zeit ganz verfallen, da einerseits das Rezitativ der Solisten vorherrschend wurde, andererseits der Komponist selbst die Einrichtung der Aufführungen zu besorgen hatte und alle Einzelheiten den praktischen Bedürfnissen anzupassen pflegte.

Hauptinstrument für den Generalbaß war das Cembalo, zu dem gern ein zweites und ein drittes gleiches Instrument hinzutraten; so erwähnt ein Brief Cavallis von 1654 (JP. 14) den Dienst am 3. Cembalo und die Teilung in Ripieno- und Solistenbegleitung, wie später noch Marcellos Modetheater den 3. Cembalisten anspricht, zu besonderen Zwecken, wie z. B. in den Schlummer- oder Schattenszenen, übernahm die Theaterorgel (das Graviorgano) den Kontinuo. Theorbe und Harfe behielten gleichfalls ihre Rolle als Fundamentinstrumente bei, während zum Ornamentspiel neben Violen und Violinen insbesondere Flöten, Zinken und sehr bewegliche Trompeten verwendet wurden, den Flöten kam gern ein idyllischer Charakter zu, die Trompeten und Pauken hatten kriegerische, heroische Wirkungen zu betonen, die Nachahmung der Hörner diente für Jagd- und Aufzugsrufe (Chiamaten), Zinken, Posaunen und Fagotte malten die Unterweltsszenen aus. Nicht nur Symphonien, Ritornelle und obligate Arienbegleitungen wurden von den Ornamentinstrumenten bestritten, sondern auch ins Rezitativ griffen sie mit ein. Genaue Instrumentationsangaben sind selten, wie etwa in Cestis Wiener Serenata von 1662, wo als Kontinuoinstrument zu den Solostellen ein großes Spinett mit zwei Manualen samt Kontrabaß und Theorbe, zu den Chören aber außerdem eine Baßviola und ein kleines Spinett vorgeschrieben ist, während für die Besetzung der Symphonien 6 Violinen und je 4 Violen in Alt-, Tenor- und Baßlage samt einem Kontrabaß, einem hohen, kleinen Spinett, einer Theorbe und einem Arciliuto (Chitarrone) angezeigt wird; bei den Sonaten sollen sich alle vorhandenen Generalbaßinstrumente vereinigen. Im Laufe der Zeit wurde der fünfstimmige Orchestersatz zugunsten des Trios aufgegeben, die Arie mit konzertierenden Instrumentalstimmen verbrämt und das Orchesterrezitativ in Streicherbesetzung zu besonderen Darstellungseffekten aufgespart und ausgebaut.

Die Einrichtung der Oper umfaßte ferner alle Arten des Gesangstudiums, obwohl die einzelnen Partien den Sängern auf den Leib geschrieben waren und die Verteilung der Rollen zugleich mit der Scrittura, dem Auftrag zur Komposition, vorgenommen wurde. Ein Kontrakt Cavallis von 1658 verpflichtete den Meister ausdrücklich zum Einstudieren bzw. zur Beihilfe beim „sminuir", beim Diminuieren. Die Gesangskunst oblag nun hauptsächlich den Kastraten, da gute Sängerinnen überaus selten wurden; die Zeiten zu Beginn des 17. Jahrhunderts, wo ein ganzer Kranz von berühmten weiblichen Gesangssternen in Italien blühte, so

neben der erwähnten Vittoria die schöne Adriana Baroni, ihre Tochter Leonora, die Catarina Martinelli, die drei Töchter Caccinis, waren vorüber, vorzügliche Virtuosinnen ängstlich gesucht; diese konnten sogar schon Stargagen diktieren, wie Giulia Masotti aus Rom ihrem Venetianer Theaterdirektor Faustini, der 1658 400 Dukaten nebst 200 Dukaten Reisegeld bezahlen und erlegen, ja sogar in Rom 4 Bürgen stellen mußte (JP. 18); Giulia hatte im Vertrag, wie das ihre späteren Kolleginnen stets taten, die Begleitung der „Mutter", des Bruders und eines Dieners ausbedungen. Aus dem Munde Zianis (JP. 17) hören wir die Bestätigung, daß die Leistungen der Sängerinnen in Verruf gekommen waren; im Kirchenstaat war das Auftreten der Frauen auf dem Theater bis 1671 überhaupt verboten.

Diese Entwicklung kam dem Aufschwung des Kastratenwesens zugute. Verbürgt ist die Besetzung der Titelrolle im Orfeo Monteverdis durch den Kastraten Giovanni Gualberto, in Loretto Vittori, Stefano Landi haben wir römische Komponisten und Opernkastraten kennengelernt, von den Theatern Venedigs berichtet Caffi, daß sie oft ganz aus den Sängern, zumal den „voci bianchi", den Kastraten, der Kapelle von San Marco bestritten wurden; er nennt die Zahl der Kapellsänger von 1653 mit 28 Mitgliedern, darunter 6 Kastraten, später, unter Legrenzi, mit 36 Sängern, nämlich je 9 Sängern in jeder der vier Stimmgattungen. Die Kastraten beschlagnahmten in Venedig die Frauenrollen fast ganz, sie beanspruchten aber ebenso das Heldenfach für sich.

Die Beteiligung der Kirchensänger erklärt den auffallenden Personenreichtum so mancher Oper, so z. B. in Monteverdis Ritorno d'Ulisse, der selbst in d'Indys gekürzter Neubearbeitung, Paris 1927, noch ansehnlich ist. Aus den von Kretzschmar vorgelegten Venetianer Schriftstücken ergibt sich übrigens die Bestätigung der Barockpraxis, nach Bedarf Sopranpartien an Tenöre abzugeben u. ä. Die hohen Stimmen hatten bei weitem das Übergewicht, der Bassist wurde nun übergangen oder mit kleinen Rollen abgespeist. Agricola berichtet, daß auch die Altisten hinter den Sopranisten zurückstehen mußten, die Sopranisten verlangten in der Oper die ersten Partien und die bessere Bezahlung, ja selbst in Konzerten sei es die hergebrachte Mode, daß die höheren Stimmen eher an die Reihe kämen als die tieferen.

Von der römischen und venetianischen Oper aus verbreitete sich der Kastratengesang rasch über ganz Europa; nur Paris verhielt sich ablehnend. Die große Nachfrage bewirkte schnell den gewerbsmäßigen Ausbau aller notwendigen Vorbereitungen zu diesem Beruf. Das 17. Jahrhundert ist noch durch maßvollere Verhältnisse gekennzeichnet, die der Zurückhaltung in der musikalischen Komposition und im Gesangswesen selbst entsprach; mit der Wende zum 18. Jahrhundert gelangt die Virtuosendespotie dann zur vollen Macht und wahrt diese bis in die Aufklärungszeit hinein; zugleich entfaltet sich der Bravourgesang zur höchsten technischen Blüte.

Die Kunstübung des Kastratenstars Baldassare Ferri schildert Bontempi in seiner Musikgeschichte (1695) mit vielen Einzelheiten, er rühmt die Reinheit der Stimme, die Kunstfertigkeit im Passagieren und Trillern, die Sicherheit des Tonansatzes, die erstaunlichen Vorzüge der Atemtechnik, das Schwellen und Verhallen der Töne, sowie andere Vortragsfeinheiten. „Mit Trillern in halben Tönen ohne Unterbrechung bei allmählich leicht verstärkter Stimme von der hohen Oktave a″ und g″ in die mittlere a′ und g′ herabzugleiten, war für ihn soviel wie nichts; ohne wieder Atem zu holen, ging er sogleich zu anderen Trillern, Passagen und Wundern der Kunst über, oft ließ er von Halbton zu Halbton ohne Atemholen oder Unterbrechung mit immer sanft zunehmender Stimme das Wachsen des Trillers hören". Bei den schwierigsten Koloraturen, wie etwa der Folge einer ausgedehnten schönen Passage, „zu der der Atem eines anderen nicht hätte ausreichen können", eines sehr langen Trillers und eines neuen Laufs — „noch viel kräftiger und reicher als der erste", alles in einem Atem gesungen — stand er unbeweglich „wie eine Statue". Diesem Sopranisten, der in Polen, Schweden, England, Wien u. a. Triumphe feierte, schreibt bekanntlich Arteaga die Einführung der Dacapoform in der Arie zu, womit wohl seine besondere Kunst der freien Variierung gemeint ist.

Daneben trete die Schilderung, die Quantz (Mai 1726) von Farinelli entwirft: Dieser hatte „eine durchdringende, völlige, dicke, helle und egale Sopranstimme, deren Umfang sich vom a bis ins d‴ erstreckte, wenige Jahre hernach aber sich in der Tiefe noch mit einigen Tönen, doch ohne Verlust der hohen vermehrt hat: dergestalt, daß in vielen Opern eine Arie, meist ein Adagio, im Umfang des Kontraalts und die übrigen im Umfang des Soprans für ihn geschrieben werden. Seine Intonation war rein, sein Triller schön, seine Brust

im Aushalten des Atems außerordentlich stark und seine Kehle sehr geläufig, so daß er die weit entlegensten Intervalle geschwind und mit der größten Leichtigkeit und Gewißheit herausbrachte. Durchbrochene Passagen machten ihm, so wie alle anderen Läufe, gar keine Mühe. In den willkürlichen Auszierungen des Adagio war er sehr fruchtbar. Das Feuer der Jugend, sein großes Talent, der allgemeine Beifall und die fertige Kehle machten, daß er dann und wann zu verschwenderisch damit umging. Seine Gestalt war für das Theater vorteilhaft, die Aktion aber ging ihm nicht sehr von Herzen."

Die Singweise der Kastraten wird eingehend vom Abbé Raguenet in seinem Vergleich der italienischen und französischen Musik (1702) beschrieben, sie hätten so lange Passagen angebracht, daß alle, die es zum erstenmal hörten, darüber verwirrt seien, „ja sie machen diese Passagen bisweilen auf solche außerordentliche Töne, daß sich der Zuhörer nicht nur darüber wundert, sondern daß ihm ganz angst und bange dabei wird, weil er glaubt, das ganze Konzert verhalle in erstaunliche Dissonanzen; indem er aber an dem drohenden Verfall der Musik wirklich Anteil nimmt, stellen sie ihn augenblicklich wieder durch so richtige Fälle und Gänge zufrieden, daß man mit Verwunderung die schönste Harmonie aus der Dissonanz selbst entspringen hört und daß die größte Lieblichkeit aus der Unordnung entsteht, die das Ansehen hatte, als wollte sie alle Anmut ganz und gar vernichten. Sie setzen sich über die Kunst, doch als Meister der Kunst, die denselben Gesetzen folgen, wenns ihnen beliebt, und solchen auch Trotz bieten, wenn sie nur wollen" (Übersetzung nach Mattheson). Selbst die Darstellung leidenschaftlicher oder verliebter Weiblichkeit durch die Kastraten wurde bei all ihrer Unnatur doch infolge der künstlerischen Leistungen als bestrickender sinnlicher Reiz empfunden, Raguenet gibt dieser Praxis unbedenklich vor der natürlicheren französischen den Vorzug, denn das Herz werde durch die zärtliche, inbrünstige Vortragsart mit ihren hinreißenden Gesangsmanieren unendlich gerührt, während die französischen Sopranistinnen daneben als kleine Mädchen ohne Kraft und Atem daständen; die starken Männer der welschen Bühne verfügten eben über feste, helle Stimmen, die leicht selbst die geräumigsten Säle ausfüllten. Ihre äußere Erscheinung wieder wird geradezu majestätisch genannt, sie seien schöner als die Theaterdamen, von Antonio Ferini heißt es: man habe vielleicht nie auf der Welt eine schönere Frau gesehen, als ihn auf der Szene, Senesinos Würde erregte helle Bewunderung. Dazu kam, daß so mancher Kastrat ein glänzender Schauspieler war, und sogar der mehr als kritische Addison stellte einen Grimaldi (Niccolini) den englischen Tragöden als Muster vor.

Villeneuve beurteilt noch 1756 diese verblüffenden Stimmen als glänzendste Seite der italienischen Oper; er spricht von der unaussprechlichen Ohrenlust, die sie spendeten, wenngleich die Verkörperung höchster Persönlichkeiten durch verstümmelte Männer die Illusion doch empfindlich störe. „Die männliche Tugend der Römer verliert viel von ihrer Tatkraft im Munde eines Kastraten, der durch die weiberhaften Töne seiner Stimme die Mannhaftigkeit der Handlung entnervt." Der junge Naturalismus muß aber doch zugeben, daß die Feinheiten des Gesangs wieder viel von den natürlichen Mängeln aufwogen. „Man wird vergeblich den Eindruck wiederzugeben suchen, den man empfängt, man muß sie hören, um ihn zu erfahren, ihre feurigen Passagen entflammen alles, was sie ergreifen, denn als vollendete Musiker säen sie über ihre geniale Ausführung eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit aus. So erkennt man in der Wiederholung oft eine Arie kaum wieder und bei jeder Vorstellung wird überdies noch die Form gewechselt."

Das Dacapo der Arien war der Haupttummelplatz für die Verzierungskunst der Sänger. In der römischen Kantate um 1650 zur Mode erhoben, war die Dacapoarie bald darauf in die Venetianer Oper eingedrungen und hatte dort allmählich die einseitige Stilisierung des ganzen Opernorganismus bewirkt, wobei sowohl die Beliebtheit der Form bei den Sängern, als auch die Stellungnahme der Librettisten, insbesondere Zenos, maßgebend waren.

Tosi, dem die Stilwandlung der spätvenetianischen Zeit zur Grundlage seiner Gesangsschule dient, beklagt den Verlust des älteren pathetischen Arienvortrags bitter und wünscht Einzelheiten der früheren Kompositionsart sehnlich wieder zurück, so neben der Mischung von pathetischen Stellen in das ewige Allegro die alte Praxis der bloßen Kontinuobegleitung, damit die Arien nicht durch das allzu starke Geräusch der Instrumente erstickt würden, denn das Orchester decke die künstlichen, feinen Züge des Pianosingens und reize zum Schreien. Von fern streift er noch das Rubato des frühbarocken Vortrags, das man vor 50 Jahren, also um 1670, mit den unwidersprechlichsten Gründen verworfen habe; unbedingt notwendig sei das strenge Takthalten befunden worden, wer nur singen könne, werde bei der richtigsten Taktbewegung bequeme Stellen genug finden, Zieraten der Kunst anzubringen. Pistocchi nennt er als den Hauptvertreter dieser taktmäßigen Singart in den Arien, er habe gelehrt, alle Schönheiten der Kunst zu verwenden, ohne dem Zeitmaß zuwider zu handeln.

Tosi sagt, der Sänger sei verbunden, auf nichts größeren Fleiß zu wenden als auf die Arien, denn diese seien es, die seinen guten Namen befestigen oder zerstören könnten. Jeder der drei Hauptteile der Dacapoarie verlange eine andere Ausführung: „Im ersten Teil nichts als einfache Auszierungen (kleine Manieren), die ihrer wenig, aber schmackhaft sein sollen, damit die Komposition (die res facta) in ihrer natürlichen Schönheit zu Gehör komme. Im Mittelteil will man bei edler Einfalt doch etwas mehr von Auszierungskunst hören, damit ein Verständiger merken könne, daß die Kunstfertigkeit des Sängers einen weiteren Umfang habe. Wer endlich beim Dacapoteil nicht alles das, was er vorher gesungen hat, durch das Verändern noch schöner und besser macht, als es aufgeschrieben ist, der ist gewiß kein großer Held." Hauptsache sei die Mannigfaltigkeit der Einfälle und aus der Güte der Veränderung erkenne man unter zwei Sängern von erstem Rang leicht den besseren. Alle guten Sänger früherer Zeit hätten den Ehrgeiz gehabt, jeden Abend in der Oper nicht nur alle langsamen Arien, sondern auch eine oder die andere unter den geschwinden zu verändern; die ökonomische Verteilung der einzelnen Effekte sei aber Gegenstand besonderer Überlegung, denn die berühmtesten Künstler kramten niemals alle ihre Gaben auf einmal aus, um nicht rasch bankerott zu werden. Nützlich sei es beim Studium, in der Oper nach der Partitur alle Kunstgriffe zu verfolgen.

Besondere Vorsicht erheischte bei Instrumentalbegleitung die Rücksicht auf die Bewegungen der Instrumentalstimmen; in dieser Beziehung hörte man nach Tosi häufige Verstöße. Auch Marcello spottet über diesen Fehler (1721): „Bei der Wiederholung des ersten Teils in den Arien verändere der Sänger die ganze Arie durch Verzierungen nach seinem Geschmack, gleichviel ob die Veränderungen zu dem Baß oder zu der Begleitung der Streicher passen und gleichviel ob sie das Zeitmaß sprengen", ebenso verwende die moderne Sängerin allen Fleiß darauf, jeden Abend in ihren Arien andere Verzierungen anzubringen, mögen auch ihre Variationen zum Baß und zu den im Einklang mitgehenden oder konzertierenden Violinen ganz und gar nicht passen, möge auch ihr Einsatz auf ganz falscher Tonhöhe erfolgen. Marcello verrät uns ferner die Gepflogenheit des Gesangsbetriebs, Passagen, Variationen und Verzierungen der Arien vom Gesangsmeister in ein dazu bestimmtes Buch zusammenschreiben zu lassen, das von den Sängerinnen dann durch aller Herren Länder mitgeführt wurde. Auch Tosi erwähnt den Brauch vieler „schwachen" Primadonnen, sich die willkürlichen Veränderungen von andern zurichten zu lassen, er warnt die Studierenden aber vor diesen schlechten Beispielen; wer sich einmal gewöhne, sich alles, was er verändern soll, wie einen Brei in den Mund einstreichen zu lassen, werde trocken und unfruchtbar. Noch Goudar (1780) spottet darüber, daß der Gesangslehrer den meist unmusikalischen Sängerinnen die fürs Da Capo unentbehrlichen Verzierungen und Läufe mundgerecht machen mußte; ihr Arienrepertoire, das in der Praxis für die Arienfolge der unter ihrer Mitwirkung gesungenen Opern bedenklich maßgebend wurde, ist da ihr „Quaresimale" (Fastengebetbuch) genannt.

Marcellos Theater nach der Mode, das die Sängersatiren von Salvator Rosa und Lodovico Adimari zu Vorgängern hat, lüftet mit überlegener Sachkenntnis alle Winkel des Opernschlendrians, indem es sich mit seinen ironischen Anweisungen an sämtliche im Theaterbetrieb beschäftigten Personen wendet, an Komponisten, Textdichter, Theaterdirektoren, Sänger und Sängerinnen, Instrumentisten, Theatermaler, Maschinisten, Souffleure, Statisten, Kopisten, selbst an die „Mütter" der Sängerinnen. Als Gesangsunarten sind u. a. die undeutliche Deklamation, mit halbgeschlossenem Mund und mit zusammengepreßten Zähnen, und die sinnlose Rezitativhudelei, bei der weder nach Sätzen noch nach halben Sätzen eine Pause gemacht werde, aufgegriffen, die beißendsten Sticheleien betreffen das Spiel auf der Bühne. „Richtet in den Dialogen sein Partner, wie es der Gang der Handlung verlangt, das Wort an ihn oder hat dieser eine Arie zu singen, so grüße der Sänger unterdessen die Masken in den Logen und lächle dem Orchester oder den Statisten zu, damit das Publikum deutlich merkt, daß er der Herr Alipio Forconi (Mistgabel), der berühmte Kastrat, ist und nicht der Prinz Zoroaster, den er darstellt", ebenso verhalte sich die Primadonna, wenn ihr Partner singt, sie „werfe dem Kapellmeister, dem Orchester, den Statisten ein Lächeln zu und kokettiere dann mit dem Fächer, damit das Publikum merkt, daß sie die Signora Giandussa Pelatutti (Wurze alle!) ist und nicht die Kaiserin Filastrocca, die sie darstellt; deren majestätischen Charakter kann sie dafür außerhalb der Bühne beibehalten". (Dazu vgl. man auch die Anekdoten über Mad. Desmarets in Paris in Marpurgs Beiträgen II/5, S. 420, unter den Lebensnachrichten französischer Sängerinnen!) Beim Singen soll die



73. Schleppenpagen in Fr. Sacratis La finta Pazza, Paris 1645 (I. 6).

Sängerin „so häufig als möglich bald den rechten, bald den linken Arm heben, den Fächer abwechselnd immer von einer Hand in die andere gleiten lassen, bei jeder Pause in den Arien ausspucken und fortwährend den Kopf schief halten, den Mund verziehen und den Hals verdrehen". Während der Arienritornelle spaziere der Kastrat in den Hintergrund, nehme eine Prise Schnupftabak und teile seinen Freunden mit, daß er erkältet und schlecht bei Stimme sei.

Später bestätigt Villeneuve, daß die Sänger während der Arien oft sehr lebhafte Konversation führten, er erwähnt eine in Neapel gedruckte Schrift, die diese Unterhaltungen wiedergab; sie bestanden aus Dummheiten und Zoten. Den Anlaß boten die langen Ritornelle der Arien, bei denen „die armen Akteure nicht wußten, was sie anfangen sollten, und mit Flüstern die Zeit totschlugen, indem sie Mund und Arme so albern bewegten, daß man sich davon gar keine Vorstellung machen kann, wenn man es nicht gesehen hat". So behalfen sie sich, wie Villeneuve weiter ausführt, wenn mehr Personen auf der Szene waren, „wenn sie sich aber unglücklicherweise allein befinden, ist ihr einziges Hilfsmittel eine entsprechende Promenade im Umkreis der Bühne, wobei ihre Augen nach und nach alle Teile der Dekoration ablaufen und sich genau in dem Moment wieder auf das Orchester heften, wo sie ihre Arie aufnehmen sollen". Die Sängerinnen fanden in der Beschäftigung mit ihrer Schleppe einen Ausweg; diese wurde von einem oder zwei Schleppenpagen gehalten, wie man solche auf Szenenbildern bis weit ins 17. Jahrhundert zurück verfolgen kann; es gab

„nichts Lustigeres als die stete Bewegung, in der diese kleine Fratzen sind, um hinter der Aktrize einherzulaufen, wenn sie sich heftig erregt zeigt. Diese Betätigung bringt sie oft in Schweiß, ihre Verlegenheit und Ungeschicklichkeit reizen stets zum Lachen, das gibt oft genug einen Hauptspaß, der den Zuschauer auch in überaus pathetischen Situationen ablenkt". Beim Dacapo der Arien war jedes Bühnenspiel aufgehoben, der Sänger trat an die Rampe, um „seine Koloraturen zu machen und die schönsten Passagen hinauszuschmettern"; Villeneuve sagt, daß man da und beim tosenden Beifall des Publikums danach sich blitzartig vom Theater ins Konzert versetzt fühlte. Regieschnitzer der Aufführungspraxis zählt Marcello, der die Schleppenpagen natürlich auch anredet, mit viel Behagen und Humor in reicher Fülle her; auf sie einzugehen, verbietet der Raummangel.
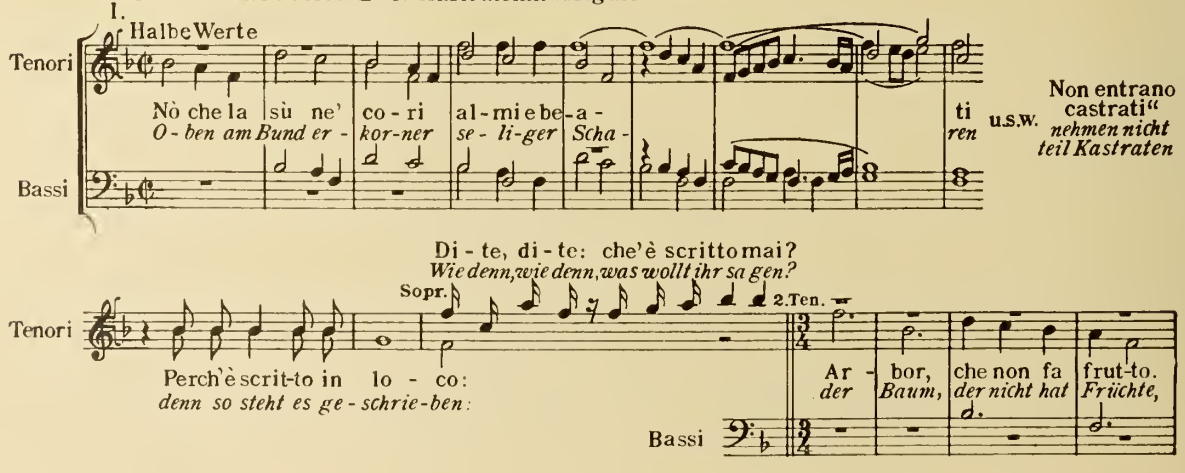
Bevor die Arienkadenz besprochen wird, sei gelegentlich der Kastratenpraxis ein Blick auf Marcellos Madrigalsatire gegen diese geworfen und damit die Verzierungskunst im mehrstimmigen Gesang gestreift. Neben anderen satirischen Kompositionen, insbesondere dem Brief an Vittoria Tesi für Alt und Klavierbegleitung, schrieb Marcello zwei Acappellamadrigale, die eine Auseinandersetzung zwischen mannbaren Sängern und Kastraten nach Worten der heiligen Schrift behandeln, also eine Art himmlischen Präzedenzstreits, bei dem die Kastraten das letzte Wort behalten.
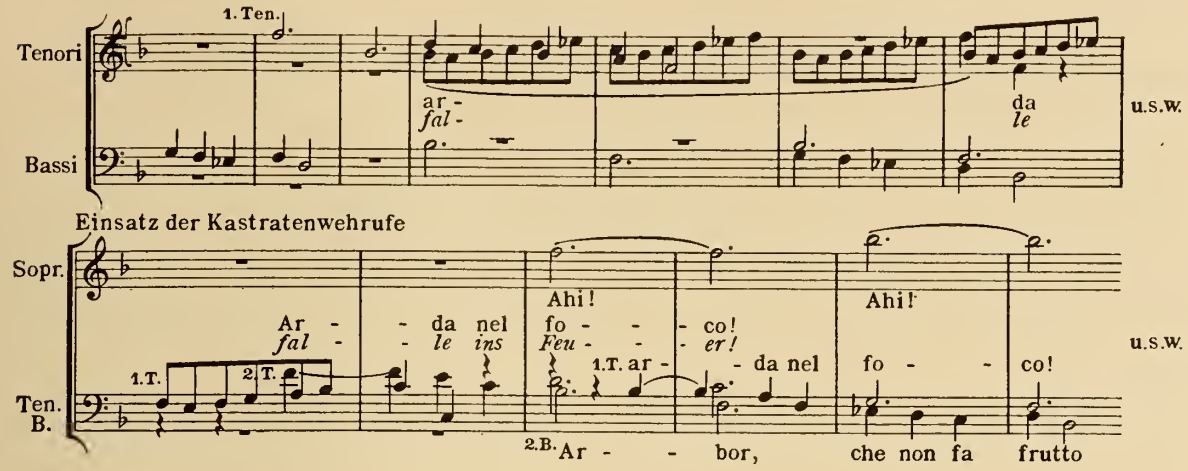
Die Erläuterungen, die Marcello beigibt, betreffen sowohl den Inhalt als auch Einzelheiten der satirischen Darstellung. Die Kastraten singen und wehklagen zunächst „in den höchsten Tönen, um ihre Eigenheit anzuzeigen", denn sie „schmeicheln sich, je höher der Sänger emporsteigen könne, desto höher sei sein Wert und Ruf", ihr Gesang im zweiten Madrigal setzt ein „in fröhlichem Ton und lebhaftem Zeitmaß, obwohl der Stoff wichtig und ernsthaft ist, um anzuzeigen, daß sie jegliches Ding in scherzendem Ton abmachen und sich durchaus nicht in den Gehalt des Textes vertiefen; denn sie setzen voraus, daß die Musik nach ihrem Geschmack komponiert werde"; dann folgt ein langsamer, wichtiger Teil, bei dem Marcello die freien Koloraturen in Noten ausschreibt: „Im Adagio singen sie mit Verzierungen, die sie geschmackvoll und gewählt heißen, verderben aber damit die regelrechten Noten des Kontrapunkts und erzeugen unerträgliche Wirkungen". Dasselbe wiederholt sich beim Schluß des Madrigals, „wo die Stimmen alle mit Verzierungen wetteifern und so untereinander die schärfsten Mißklänge erzeugen"; Marcello schließt mit dem Hinweis, daß somit die Komponisten zu noch größeren Märtyrern würden als die Kastraten selbst (Beisp. 137).

Diese Satire in Musik läßt erkennen, daß die Stegreifimprovisation im mehrstimmigen Gesang immer noch lebendig war; H. Schein hatte das in der Vorrede der Diletti pastorali 1624 bezeugt, indem er für die fünfstimmigen Sätze mit Hinweis auf Italien „Läuflein und Schleiflein" empfahl. Er sagt, daß er die Verzierungen selbst notiert habe, obwohl er wohl wisse, daß „dem Kompositor den Gesang zu komponieren, dem Cantor aber ihn zierlich zu passagionieren zustehe". Sehr mitteilsam ist in diesem Gegenstand Fuhrmanns musikalischer Trichter (1706) beim „Vitium multiplicationis". Dieses bestehe darin, „wenn ein superkluger Musicus immer noch einmal so viel Noten und Manieren macht, als auf dem Papier stehen, die sich zu dem daruntergesetzten Generalbaß oft schicken wie eine Faust aufs Auge". Dieses „musikalische

Beispiel 137

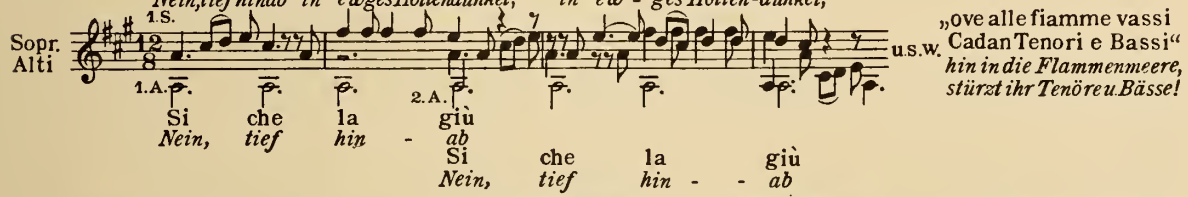
Benedetto Marcello. Zwei Kastratenmadrigale

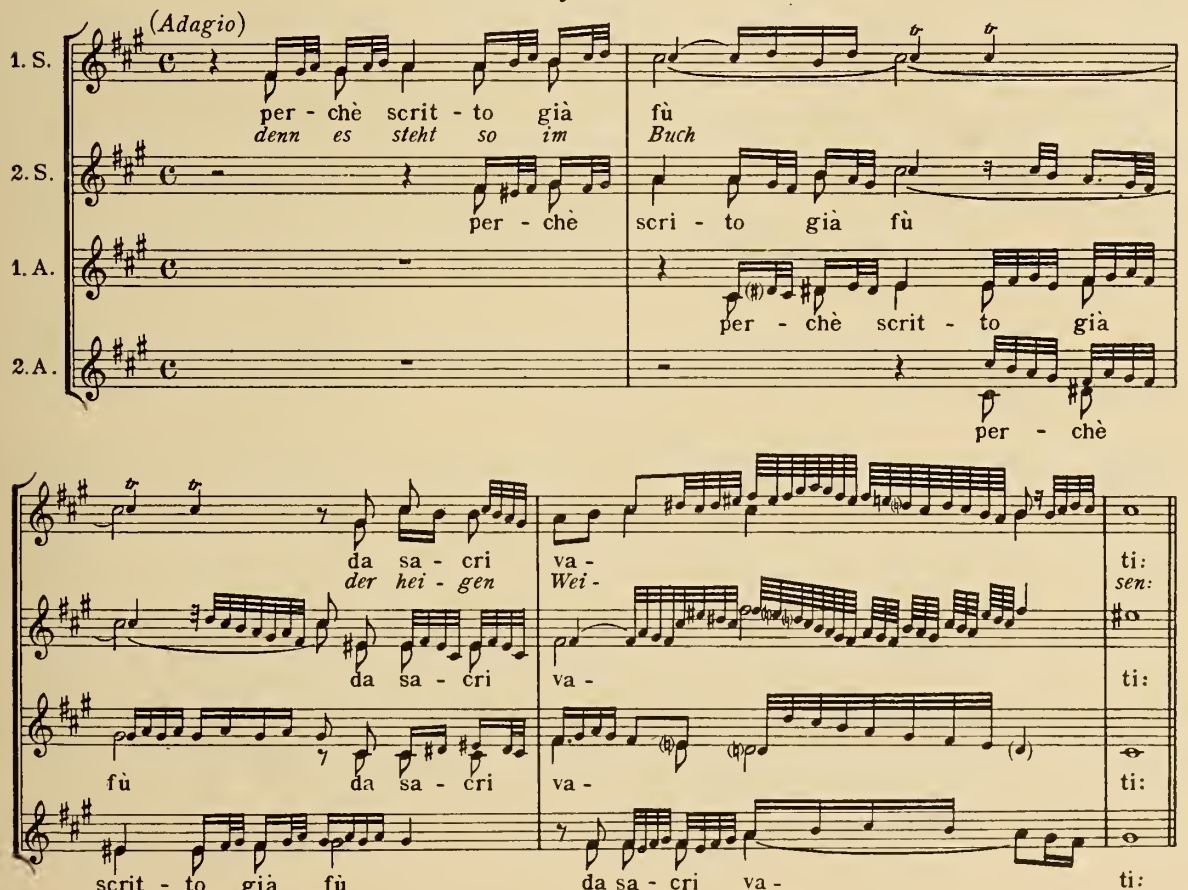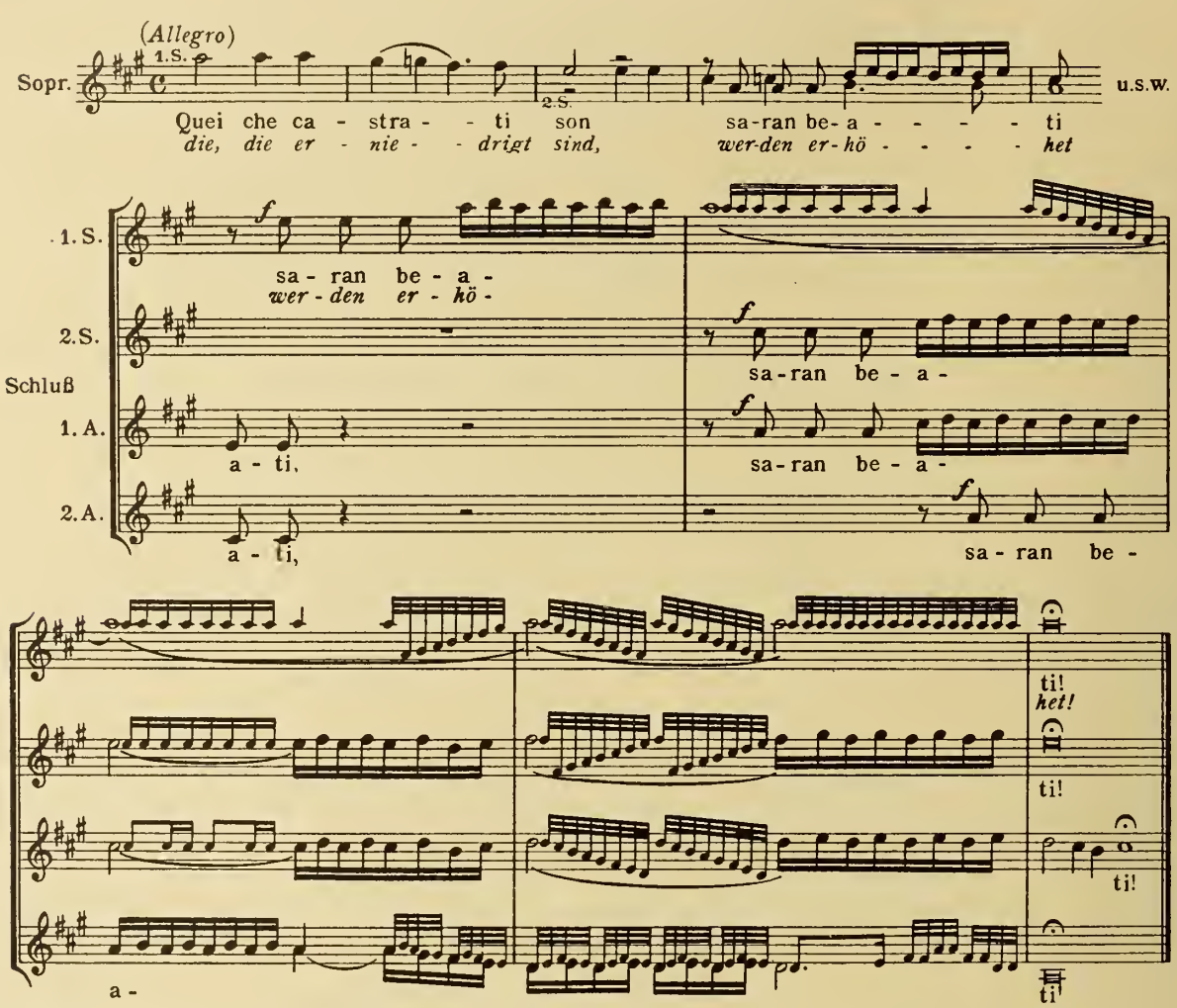




II. Risposta de' Castrati (*Antwort der Kastraten*)

Si che la giù nell'Erebo pro-fondo, nell'E - re-bo pro-fondo,
Nein, tief hinab in ewges Höllendunkel, in ew - ges Höllen-dunkel,
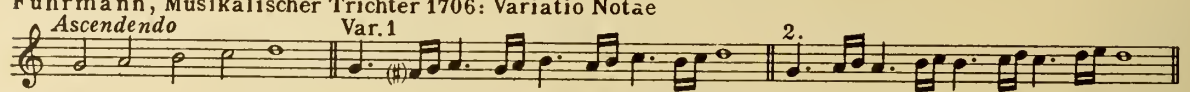






Konfekt", bei dem man sich füglich mit der Sekunde begnügen sollte (Beisp. 138), sei die „grande mode unter vielen heutigen Vokalisten und Instrumentisten", insbesondere eine „Seuche", die „sehr unter den heutigen Musicis Instrumentalibus und speciatim unter den Kunstpfeifergesellen grassiert", sie ist aber verurteilt

Beispiel 138

Fuhrmann, Musikalischer Trichter 1706: Variatio Notae



als „großer aberwitziger Überwitz". Der Text werde unvernehmlich, der Kontrapunkt verhunzt und in einem vollstimmigen Stück der Autor durch unvermeidliche Kompositionsfehler prostituiert. „Wenn 2 Sänger zugleich eine Stimme singen und 2 Violisten zugleich eine Violin streichen sollen" (nämlich alle 4 die gleiche Stimme) „und ein jeder Phantast von diesen 4 eingebildeten Künstlern nach seiner Phantasie allzeit passagieren, variieren, kolorieren und diminuieren will, so werden sie nimmermehr einerlei Noten zusammenbringen, weil sie sich nicht an die vorgeschriebenen Noten binden, sondern ihre eigenen hölzernen Peterspossen daher gurgeln und fingern". Fuhrmann ruft daher den Streichern zu: „Streicht die Noten nur schlecht und recht, gerad und gleichen Strichs weg, so wie sie der Autor gesetzt; wenn der die Noten hätte wollen diminuiert haben, so hätte er sie eben so bunt-kraus komponieren können", ja er hält es sogar für notwendig, als Autorität Buxtehude auftreten zu lassen, der in seinen Lübecker Abendmusiken die Violinen

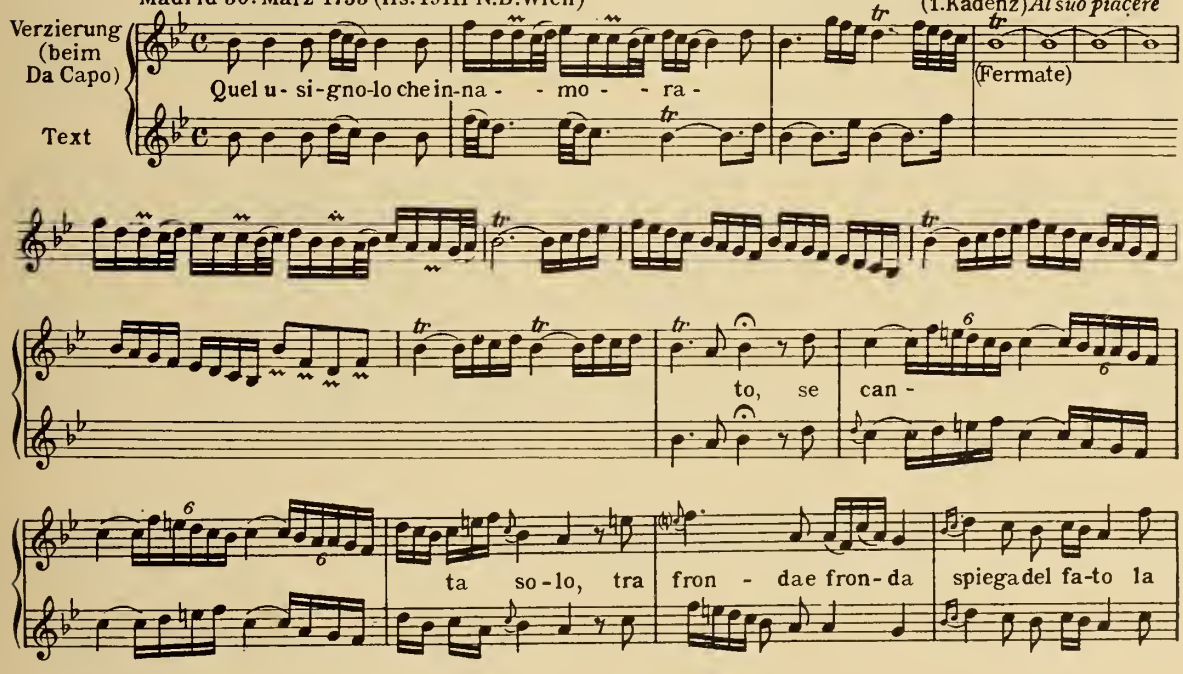
20- und 30fach, ja noch stärker besetzt habe, „allein, alle diese Instrumentisten müssen ihm auch keine Note oder Punkt verrücken und anders streichen, als er es ihnen vorgeschrieben".

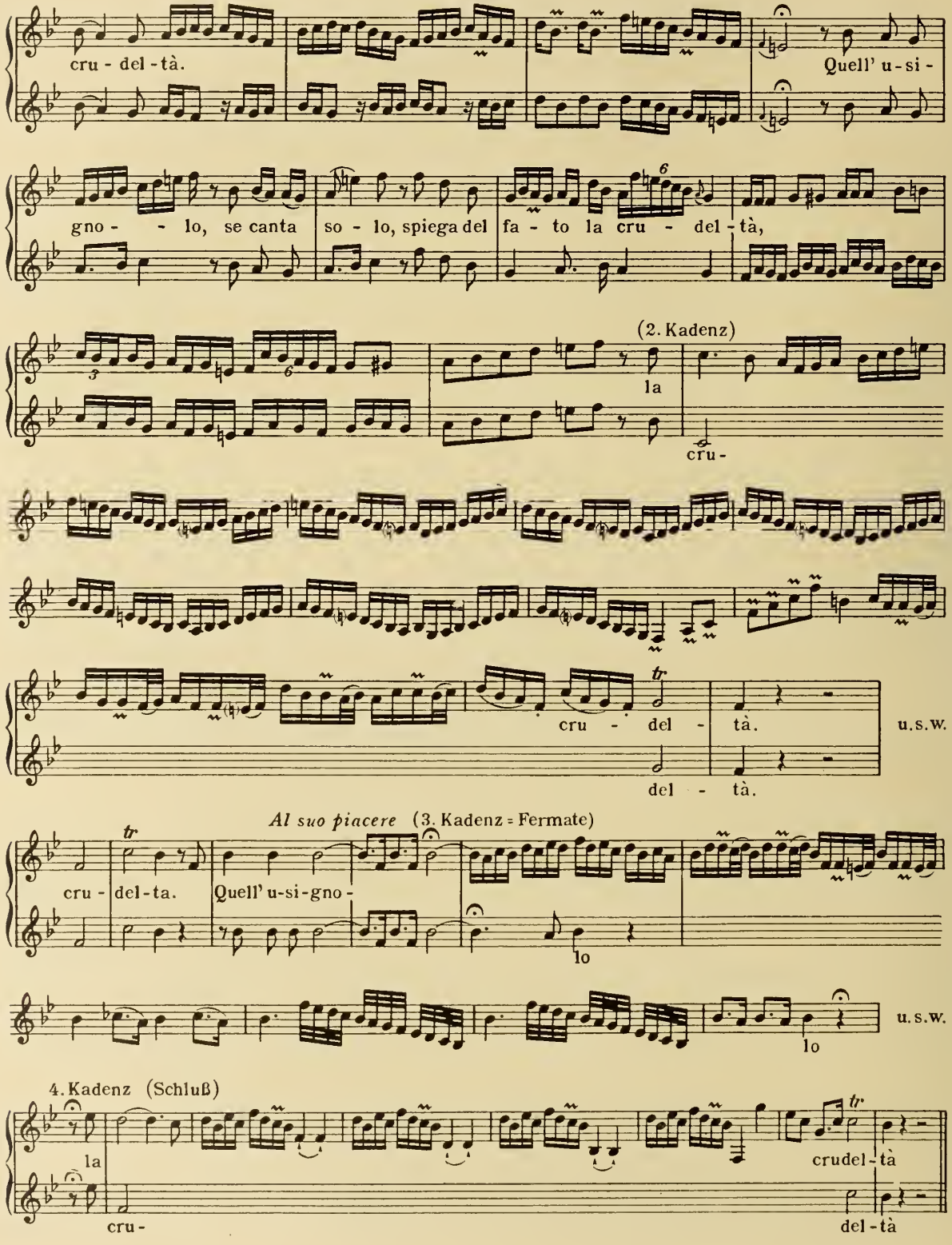
Für die Arienpraxis predigte Tosi den Kreuzzug gegen den „reißenden Strom der neumodischen Passagien", er scheidet damit die italienischen Gesangsschulen in ihrer Stellung zur freien Verzierung. Die außerordentliche Blüte des Bravourgesangs vor und um 1600 war in Florenz und Rom abgedämmt worden, die strengen dramatischen Ansichten der älteren Venetianer Oper hatten weiterhin eine Vereinfachung herbeigeführt; im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts setzte dann aber wieder mit der allmählichen Steigerung aller Mittel ein neuer Zug zum Brillieren ein, der abermals auf einen ähnlichen Wettstreit zwischen Menschenstimme und dem nun konzertierenden Instrument hinzielte, wie er vor 1600 Trumpf gewesen war. Die ältere Bologneser Gesangsschule, die Pistocchi 1705 begründete und die noch Tosi vertritt, zeigt in dieser Entwicklungslinie eine maßvollere Haltung als die jüngere Bernacchis und die neapolitanische, bzw. internationale Porporas. In Bologna liegen ausartende Sängerzutaten Bennatis zu Kammerduetten Bononcinis, und wie die Auszierung der Arie in der höchsten Entfaltung des Virtuosentums gehandhabt wurde, kann an einem Beispiel Farinellis studiert werden, das dem der Kaiserin Maria Theresia gewidmeten Arienband entnommen ist; in diesem sind bei zwei Arien mit roter Tinte die Passagien Farinellis über der Singstimme festgehalten (Beisp. 139).
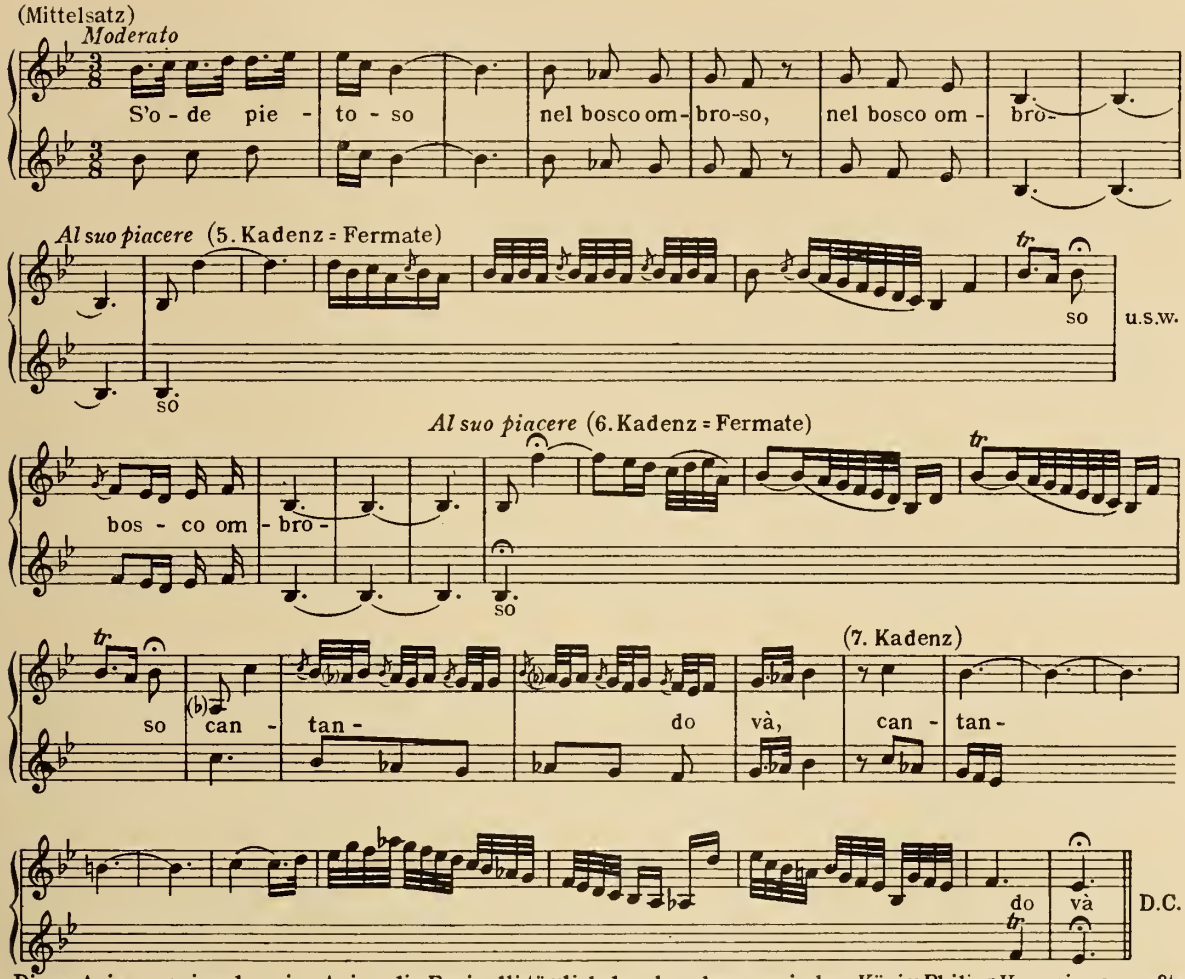
Mit besonderer Sorgfalt werden da die Kadenzen bedacht, und Tosi zieht denn auch gegen diese überladene Ornamentik mit Ingrimm zu Felde. Er sagt: „Jede Arie hat drei Ganzschlüsse. Die Bemühung der heutigen Sänger geht dahin, am Schluß des ersten Teils ein Lauffeuer von willkürlichen Passagien loszubrennen — das Orchester muß es abwarten. Beim Schluß des zweiten Teils verdoppelt man die Ladung der Gurgel — und dem Orchester wird darüber die Zeit lang. Wenn endlich die Aufhaltung beim dritten Schluß kommt, so wird da die ganze, mit vieler Mühe gestopfte Mine der Passagien gesprengt — das Orchester flucht

Beispiel 139

Die Verzierungen des Carlo Broschi Farinello zur Arie des Epitide aus der Oper Merope von Geminiano Giacomelli, Venedig 1734, nach dem Widmungsband an Maria Theresia, datiert Madrid 30. März 1753 (Hs. 19111 N.B.Wien)




cru - del - tà.
Quell' u - si -
gno - - lo, se canta
so - lo, spiega del
fa - to la cru - del - tà,
(2. Kadenz)
la
cru -
cru - del - tà.
u.s.w.
del - tà.
Al suo piacere (3. Kadenz = Fermate)
cru - del - ta.
Quell' u - si - gno -
lo
u.s.w.
lo
4. Kadenz (Schluß)
la
cru -
crudel - tà
del - tà



Diese Arie war eine der vier Arien, die Farinelli täglich dem kranken spanischen König Philipp V. vorsingen mußte

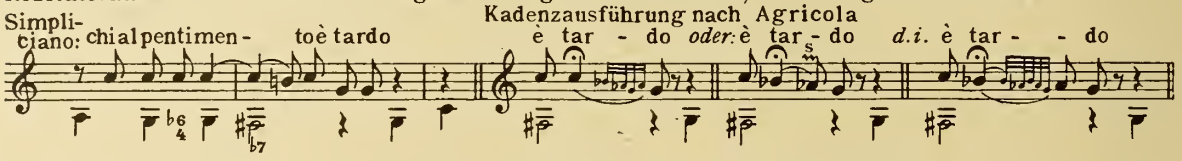
vor Ungeduld". Die Kadenz als Akrobatik einer „ohne Führer und Absicht herumirrenden Stimme" bei ausgeschalteter Begleitung wird schroff verurteilt; geschmackvoll sei der an den Takt gebundene Gesangsabschluß, verziert mit „sonderbaren und unerwarteten Gängen" im Tempo rubato. Agricola sagt, daß die unbegleitete Kadenz nach 1710 aufgekommen sein soll, doch findet sie sich schon früher bei Scarlatti u. a. und auch im Violinkonzert; sie ist bei Scarlatti dem freien Ermessen („ad arbitrio") des Sängers überantwortet. Tosi bemerkt noch, daß mit dieser Unsitte eine ganz alte Praxis „aus der Verweisung zurückgerufen" worden sei (s. oben Zacconis Angaben S. 111). Er nennt es eine trockene Unfruchtbarkeit, wenn man lauter auf gleiche Art gemachte Kadenzen auftische; unbegreiflich sei es, daß dieser Mißbrauch sogar auf die Kammermusik habe übergreifen können. Goudar teilt der Sängerkadenz dann eine vorschriftsmäßige Zeitdauer von 7 Minuten und 36 Sekunden zu.

Die Rezitativpraxis ist gleichfalls in einem eigenen Kapitel bei Tosi abgehandelt. Das dramatische, aus der Monodie gespeiste Rezitativ der altvenetianischen Oper mit seinem steten melodischen Wiederschein des Textausdrucks war damals bereits durch eine seichtere, innerlich verarmte, gleichförmige Behandlung seitens der Komponisten entthront, und Tosi eifert gegen diese Entwicklung; den Tonsetzern sei die Schuld beizumessen, „warum das Rezitativ nicht mehr nach der Art der berühmten Alten ausgedrückt werde"; die Folge wären unzählige, unerträgliche Mißbräuche im Vortrag.

Man höre nun einen „beständig leiernden Gesang", bei dem „einige bellten, weil sie zu sehr in Affekt geraten", einige „gleichsam im geheimen, andere verworren" sängen, einige so, „als wenn sie keine Lust hätten, andere als wenn sie in tiefen Gedanken wären", einige täten, „als ob sie bettelten, andere als wenn sie die Zuhörer nur über die Achsel ansähen", einige schleppten, andere polterten, einige sprächen nicht recht aus, anderen fehle es am Ausdruck, einige kreischten, andere heulten usw. Die immer wiederkehrende Klage selbst noch hier am Ausgang der alten monodischen Praxis geht eben dahin: „Heutzutage hält man den auf den Ausdruck zu wendenden Fleiß entweder nicht für nötig oder man verachtet ihn als etwas Altväterisches", daher schwinde die alte Kunst, die Rezitative nicht nur zu singen, sondern sie auch zu rezitieren, sie ausdrucksvoll zu gestalten.

Damit in Verbindung stehe die Vermengung der drei wohl zu trennenden Arten, des Kirchen-, Theater- und Kammerrezitativs. In der Kirche sei „das Scherzhafte einer freieren Schreibart" nicht zu leiden, der Vortrag fordere hie und da einen langen Halt, viele Vorschläge und eine beständige edle Ernsthaftigkeit, er lasse den Sängern mehr Freiheit und befreie sie ganz von einer genauen Beobachtung des Takts. Noch Agricola sagt ergänzend, daß die Rezitativkadenzen ein mit willkürlichen Auszierungen gefülltes Verweilen vertrügen (Beisp. 140). Das theatralische Rezitativ sei mit der Aktion des Sängers untrennbar verbunden

Beispiel 140
Rezitativkadenz aus Hasses Bekehrung des hl. Augustinus (D.D.T. 20, S. 107) Begleitetes Rezitativ
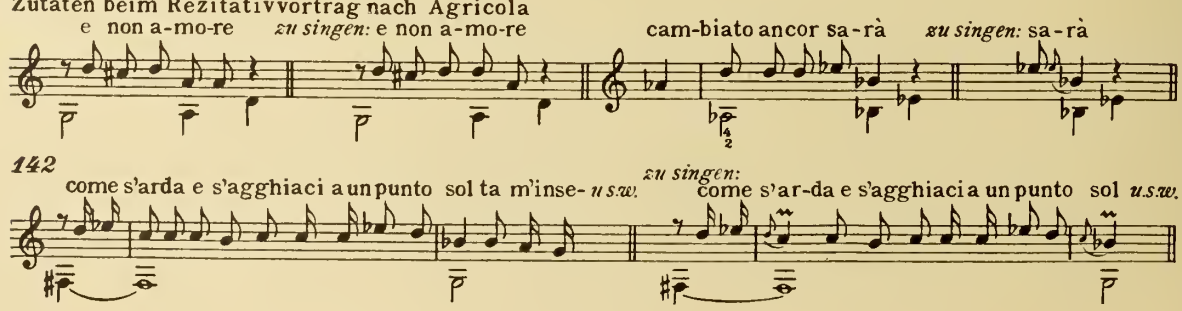


und habe die natürliche Rede nachzuahmen, so wie sie im fürstlichen Umgang üblich sei, es leide keine willkürlichen Auszierungen, um der natürlichen Erzählungskunst nichts in den Weg zu legen, ausgenommen nur Monologstellen im Kammerstil, womit sich Tosi wieder auf die Überreste der altvenetianischen Rezitativtechnik bezieht. Das Kammerrezitativ erfordere besondere Sorgfalt in der empfindungsvollen Wiedergabe des Textes ohne Beihilfe der gewöhnlichen Zieraten, denn wo die Leidenschaft rede, da müßten Triller und Passagien schweigen.
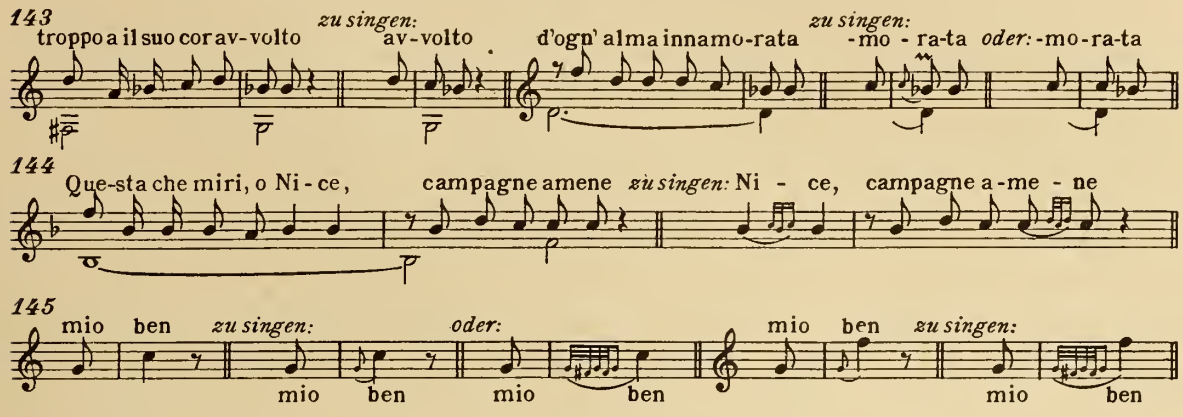
Agricola macht einige wichtige Zusatzbemerkungen. Alle diese drei Rezitativarten würden nicht nach dem Takt gesungen, die vorgeschriebenen Notenwerte seien weniger verbindlich als Länge und Kürze der Silben in der gemeinen Rede; dem Brauch entsprächen einige Veränderungen der Noten, vorzüglich in den Kadenzen (Beisp. 141); Terzsprünge, zumal bei syntaktischen Einschnitten des Textes, würden durch lange Vorschläge, auch verbunden mit einem Pralltriller, aufgefüllt (Beisp. 142), der Vorschlag sei bei weiblichem Sekundschluß gleichfalls am Platz (Beisp. 143), bei Tonwiederholungen könnten Mordente angebracht werden (Beisp. 144), endlich seien im Kirchen- und Kammerrezitativ bei springenden Vorschlägen von unten verlängerte Mordente üblich (Beisp. 145).

Was das deutsche Kirchenrezitativ betrifft, so war es nach Telemann von Verzierungen noch viel freier gehalten als das italienische; nur der Vorhalt von oben oder unten wurde regelmäßig bei Noten gleicher Tonhöhe und bei Deklamationseinschnitten angebracht (Beisp. 146).

Lullys Rezitativ, das im Takt gesungen wurde, ist mit Trillern, Pralltrillern und Vorschlägen stark durchsetzt (Zeichen †), während in den Airs Melismen nur spärlich ein-

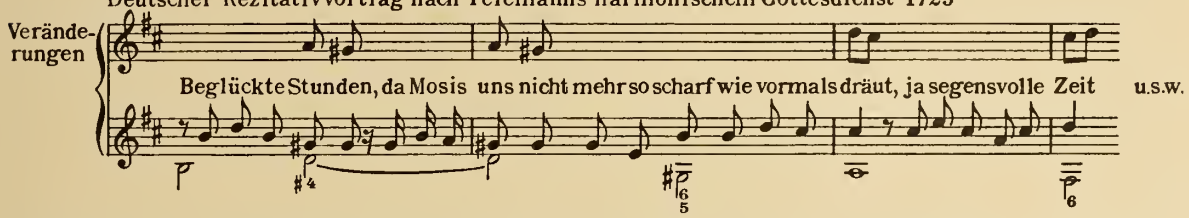
Beispiel 141–145
Zutaten beim Rezitativvortrag nach Agricola





Beispiel 146

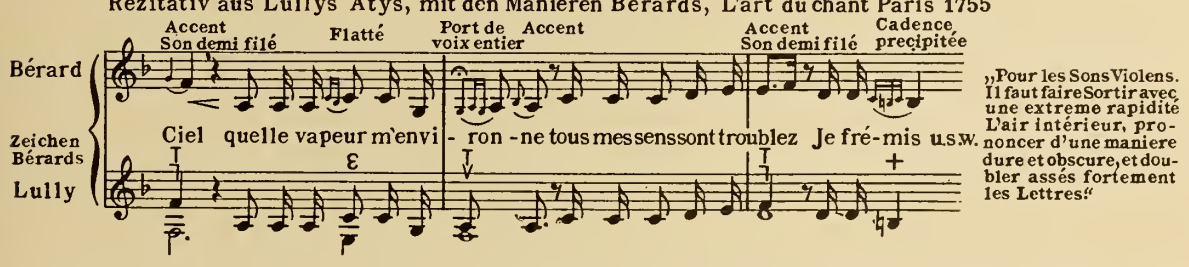
Deutscher Rezitativvortrag nach Telemanns harmonischem Gottesdienst 1725



gestreut sind; Kadenzen nach italienischer Art fehlen vollständig. Willkürliche Verzierungen wurden von Lully verboten. Montéclair berichtet, daß er im Streben nach der Wahrheit des Ausdrucks das Passagieren verurteilte und als große Lächerlichkeit, als Lärm und Verwirrung bewertete. Die wunderlichen Ausartungen dieser Art beim französischen Air (Beisp. 113) waren unterdrückt. Was in der Musiktragödie bei Lullys Lebzeiten vermieden werden konnte, ließ sich aber nach seinem Tode nicht weiter zurückdrängen; nun drang die Diminutionslust ungehindert in Rezitativ und Air ein; sie erging sich aber nicht mehr in Läufen und melodischen Erweiterungen, sondern übersäte den Vortrag mit einer Unmasse von kleinen Manieren, die in der Hausmusik ausgebildet waren. Bérards (Blanchets) Gesangsschule bedient sich eigens erfundener Zeichen (Beisp. 147), denn von Lullys Nachfolgern wurde den Manieren Tür und Tor geöffnet.

Beispiel 147

Rezitativ aus Lullys Atys, mit den Manieren Bérards, L'art du chant Paris 1755



Jean Rousseau (1678), Loulié (1696), L'Affillard (1697), Montéclair (1736) u. a. geben zur gesanglichen Ausführung dieser Formeln die nötige Anleitung; es fehlte aber auch nicht an Stimmen gegen diese Praxis. Villeneuve z. B. erklärt, daß „die angeblichen Verzierungen, mit denen die französische Melodie geschmückt ist, den Sänger zu sehr behindern und in ihm sozusagen jedes Taktgefühl unterdrücken". Er anerkennt zwar die Pariser Gesangsmethodik und die Vorzüge der genauen Notierung, bemängelt aber die praktischen Ergebnisse; man habe niemals gleichzeitig über mehr als vier Sänger verfügt, die musikverständig waren,

selbst unter diesen seien immer noch einige gewesen, die keinen Takt halten konnten, sie seien durch die französische Musikübung in Fesseln gelegt worden, ohne ihrer Begabung einen halbwegs ähnlichen Aufschwung geben zu können wie er in Italien die Regel sei. Als Muster der rhythmischen Präzision wird auf ein Probesingen Senesinos hingewiesen, bei dem Villeneuve Ohrenzeuge war; eine lange Arie in der Dauer von etwa 40 Minuten sei dreimal nacheinander mit der Uhr in der Hand abgesungen worden, wobei ein Unterschied von 1—2 Sekunden im Endergebnis schon Unbehagen erregt habe. Das Stimmkopieren, vor dem übrigens auch Tosi warnen mußte, war in Frankreich geradezu die große Mode; Villeneuve tadelt, J. J. Rousseau verspottet sie heftig; nach Rousseau bestand diese stimmliche Nachahmung der wenigen gefeierten Operngrößen teils im Näseln (nazilloner), teils im Gackern (canarder), bald im Tremolieren (chevrotter) und bald im Kreischen (glapir). Über das Verhältnis zwischen italienischem und französischem Rezitativ wurde viel gestritten, Lullys Drang nach Naturwahrheit der Deklamation entsprach dem altvenetianischen Standpunkt; der Naturalismus ging so weit, daß der Vortrag nach den Leistungen der Schauspielkunst studiert und abgestimmt wurde, während andererseits dann wieder die Schauspieler von den Sängern lernen konnten.

Die französische Notierungsart mit ihrem häufigen Taktwechsel kam der ausdrucksvollen Wiedergabe schon äußerlich entgegen, während für die italienische Praxis der fortlaufende C-Takt im Sinne der Sängerfreiheit allein möglich war. Noch Graun findet daher die stete Änderung des Taktes unvernünftig; er schreibt ein Rezitativ Rameaus nach italienischer Art um und sagt, er ,,sehe nicht, was dabei verloren würde, wenn der egale Takt durchaus beibehalten bliebe". Der briefliche Rezitativstreit zwischen Graun und Telemann (1751/52, s. DDT. Bd. 28) endet mit dem Vergleich, daß alle beide Nationalrezitative ,,nichts taugen, insofern wir ihnen eine Ähnlichkeit mit der Sprache beilegen". Telemann nennt das italienische Rezitativsingen ,,Calecutische Hahnensprache", Graun vergleicht das französische mit dem Hundegeheul. Den Franzosen aber die Rhetorik abzusprechen, dagegen wehrt sich Telemann heftig, da sie ,,in Klangdehnungen, Ariosen, gezogenen Vorhaltungen (die einige Sängerinnen in Paris durch die unharmonischen Grade zu schleppen wissen) und Trillern, jenen (den Italienern) ganz entgegen, melodische Schönheiten anzubringen vermeiden, und auch wegen der daran gewöhnten Zuhörer dazu verpflichtet sind". Die Taktveränderungen bedeuteten keinerlei Schwierigkeit des Vortrags, es laufe alles ,,nacheinander fort wie Champagnerwein".

Die Stimmgattungen wurden in Frankreich eingeteilt in ,,Dessus", Sopran, und drei männliche Lagen: ,,Haut-Contre", männlicher Alt, ,,Taille", Tenor, und ,,Basse", Baß. In Italien war der ,,Haute-Contre", der Contra-Alto, von weiblichen Stimmen besetzt, von Frauen oder Kastraten, also als ,,Bas-Dessus"; nach J. J. Rousseau klang der männliche Alt unnatürlich scharf und nur selten angenehm. In dieser, die Renaissancezeit weiterhaltenden Besetzung wurden Lullys starke Chöre gesungen; sie gilt aber auch noch für Rameau. Nach Marpurgs Beiträgen (I/3) umfaßte der Chor der Pariser geistlichen Konzerte 1754 im Sopran 6 Herren und 6 Damen, im Alt 6 Herren, daneben 5 hohe und 8 tiefe Bassisten, der der Oper 17 Damen und 21 Herren. In England verharrte man beim Knabensopran, der in Deutschland gleichfalls vorherrschte.

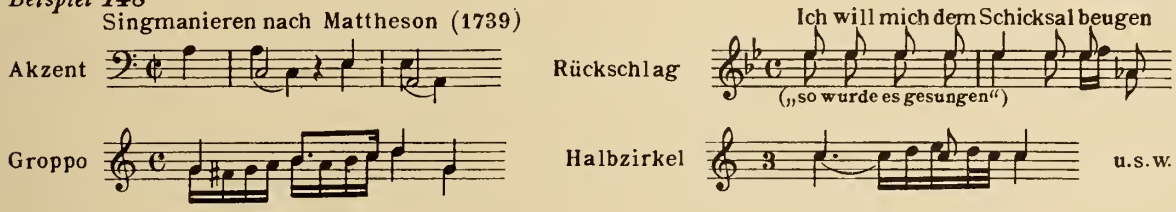
Anschließend seien noch deutsche Stimmen der Zeit über die Gesangspraxis gehört: zunächst die des Frankfurter Kantors Fuhrmann, der im 8. Kapitel seiner Singekunst (1706) 15 ,,Vitia Musica, so ein künstlicher Sänger meiden muß", herzählt: 1. Vitium intensionis, wenn ein Sänger zu hoch singt und 2. V. remissionis, wenn er ,,die Stimme sinken läßt und zu lahm singt", beides gebe ,,ein höchst verdrießlich Gelöhr und Geplärr", es klinge als wenn ,,ein paar Katzen des Nachts um Lichtmeß mit ihren jungfräulichen Stimmen ripieni mit einstimmen". 3. V. tremuli, das schlechte ,,Trilloschlagen", das sich anhöre wie ein Ziegenmeckern; für den Diskant empfehle es sich, die Stimmen in der Kirche unter den Choralliedern erst wohl ,,auszuschrein". 4. V. permutationis, mit ungleicher Tonstärke zu singen, nämlich in der Höhe stark zu schreien wie ein Zahnbrecher auf seinem Theatro, in der Tiefe aber leise zu piepen wie ein zahnloses Mütterchen. 5. V. anhelitus, die Stimmbildung in den Backen, bei der die Noten ,,mit unlieblichem Hauchen gleichsam drückend herausgestoßen werden", wie es die neuen Bassisten sich anzugewöhnen pflegen. 6. V. erroris, das Falschsingen. 7. V. moderaminis, die Rücksichtslosigkeit gegenüber den Mitsingenden, ,,z. B. wenn der Diskantist mit vollem Halse wie ein Ferkel am Spieß schreit, der Altist wie ein entwöhnt Kalb blöket, der Tenorist wie ein rauhstimmiger Distelfresser gigaht und der Bassist wie ein indianischer Löwe brüllt, daß man die Kinder damit zu Bett bringen kann". 8. V. concordantiarum, das Singen in Quinten und Oktaven infolge schlechten Pausierens oder aus Unaufmerksamkeit; hierher gehöre auch das unreine Stimmen und Greifen der Streicher. 9. V. mensurae, das Singen wider den Takt, entweder zu langsam oder zu geschwind, so daß ,,die Säue dabei tanzen möchten". Der Dirigent solle nicht mit den Füßen

aufstoßen oder ,,so stark auf das Brett klopfen, daß es laut klatscht", er soll auch nicht ,,im Taktieren rechte Fechterstreiche" machen. 10. V. conjunctionis, der Gebrauch von altväterlichen Passagien, so daß ,,Bauern- und Bierfiedlermanieren daraus werden". 11. V. gestus, ,,übelanstehende Gebärden" wie Kopfdrehen, Augenverkehren, Hand-,,aufs Maul oder hinter die Ohren"-legen. 12. V. inversionis, ,,wenn der Vokalist und Instrumentist die Noten in derjenigen Oktav nicht singt oder spielt, darin sie stehn", so wenn ein Sänger hochgesetzte Wörter eine Oktave tiefer nehme, wenn der Organist beim Generalbaß Diskantnoten im Pedalsubbaß ertönen lasse oder wenn ein Kornettist etliche Takte ,,bald hoch, bald niedrig nach seinem Gefallen bläst, wie es ihm am bequemsten fällt, dergleichen sie meisterlich in den Choralliedern zu praktizieren pflegen, so sie in der Kirche und vom Turm blasen", anstatt nämlich das Stück entsprechend zu transponieren. 13. V. pronuntiationis, die nachlässige Textaussprache. 14. V. multiplicationis, das schlechte Diminuieren (s. S. 182) und 15. V. clausulae, unwürdiger Abschluß, zumal von Instrumentisten. Fuhrmann geht auch scharf mit dem ,,italienischen Kapaunen-Gelächter in der Kirche" zu Gericht, überhaupt solle der ,,luxuriosus Stylus Musices nur in Conviviis und nicht in der Kirche erschallen".

Mattheson widmet im vollkommenen Kapellmeister einen Abschnitt der Kunst, zierlich zu singen und zu spielen; darin ist, wie schon bei Tosi u. a., das unzeitige Atemholen und das Vermengen von Schleifen und Stoßen getadelt. Die Manieren, der musikalische Zierat, sind in ihren Hauptformen zusammengefaßt (Beisp. 148), dabei ist das Tremolo als bebende Tongebung vom Triller streng unterschieden, als eine be-

Beispiel 148

Singmanieren nach Mattheson (1739)



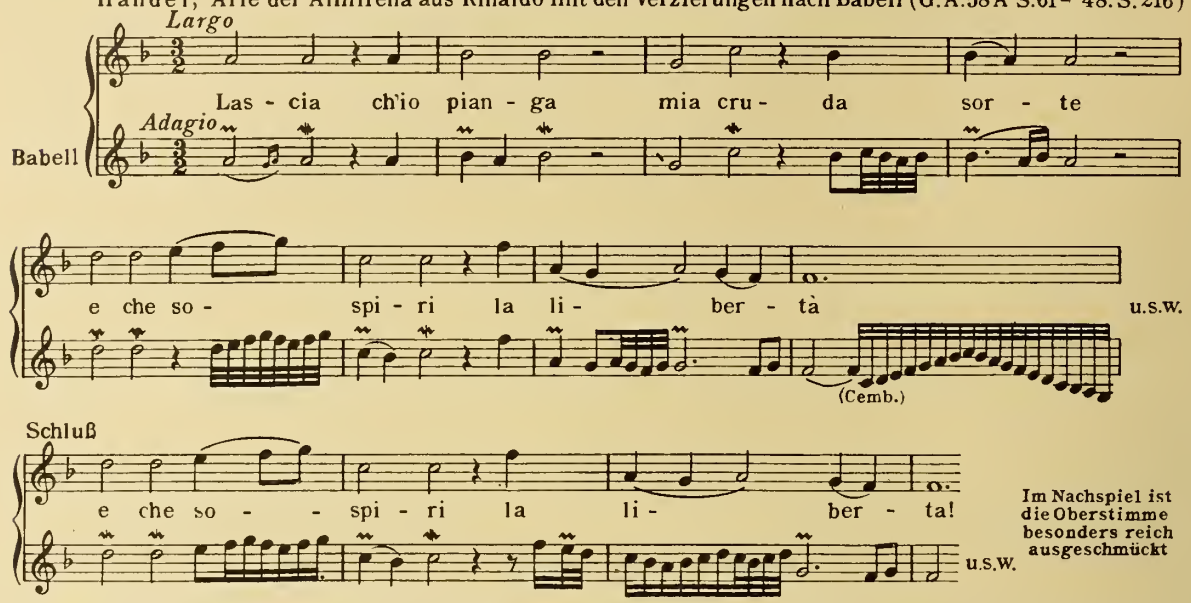
sondere Steigerung des Vortrags werden ,,Rückschläge" erwähnt; vom Groppo hebt sich der Halbzirkel ab. Zum Rezitativ ist gesagt, daß es früher taktmäßig gesungen wurde, ,,wie jetzt unsere Ariosi und Obligati" absonderlich in der Kirchenmusik, die Franzosen seien bei einer abgemessenen Zeit geblieben, die bei den Italienern und denen, die ihnen folgen, längst abgeschafft sei.

Tosis Ansprüche an den Sänger gehen vom feinen Gehör aus, die unreine Intonation der Stimme, die steige und falle wie Ebbe und Flut, sei ganz unerträglich; als gräßlichste Fehler bezeichnet er es, wenn die Stimme durch die Nase gehe oder in der Kehle stecken bleibe. Die deutliche Aussprache ist als ein Haupterfordernis angesehen; wenn man die Worte nicht verstehe, so unterscheide sich die Menschenstimme nicht von Zink oder Oboe. Zum Schaden der Singkunst sei dieser Fehler aber stark verbreitet. Nach Agricola soll sich in der scharfen Artikulation der Mitlauter die Faustina besonders ausgezeichnet haben. Tosi empfiehlt beim Üben den höheren lombardischen und nicht den tieferen römischen Ton (s. oben S. 124).

In die italienische Verzierungspraxis waren Händels Opern einbezogen; sie greift auch noch in seine Oratorien über. Die Opern wurden für italienische Virtuosen geschrieben, denen die willkürliche Ausschmückung ein anerzogenes Vorrecht bedeutete; allerdings war es hier überwacht von Händel selbst, der als Londoner Opernleiter seinen Willen voll durchzusetzen wußte. ,,Er war ein barscher und entschiedener Befehlshaber" (Burney); zu seinen streng eingehaltenen Pflichten gehörte es, ähnlich wie wir oben von Caccini und Cavalli hörten, die Arien am Klavier einzuüben und dabei die Sängerfreiheiten zu beraten. Schon die Niederschrift stellte demnach die Ornamentik im wesentlichen fest, entsprechend dem Verhalten anderer Komponisten der Zeit. In der Urschrift einer italienischen Solokantate (,,Dolce pur d'amor l'affanno", G. A., Bd. 50, S. 68) finden sich (nach Beyschlag) nachträglich eingefügte autographe Verzierungen, die aber nur den Wiederholungsteil der 1. Arie betreffen und an sich bescheiden sind, also bereits frühzeitig eine strenge Auffassung kundgeben. Auf dem Umweg über W. Babells Klavierbearbeitungen (1713/14) lassen sich zum Rinaldo sowohl Sängerzutaten in der Arie (Beisp. 149) und im Dacapo (Beisp. 150) als auch die Verzierungen im langsamen Satz der

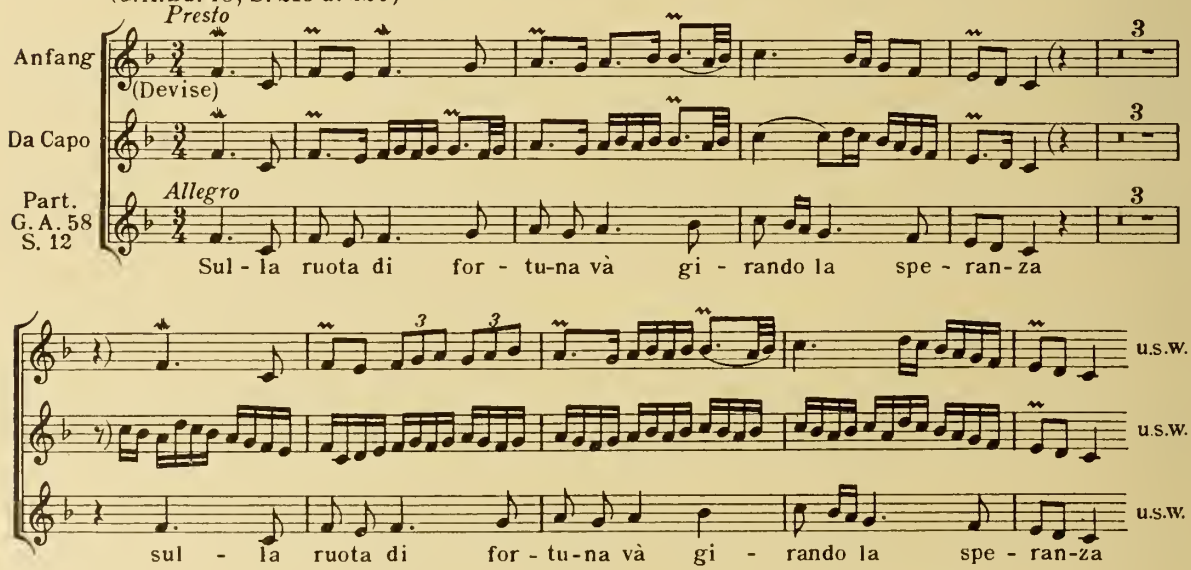
Beispiel 149

Händel, Arie der Almirena aus Rinaldo mit den Verzierungen nach Babell (G.A.58A S.61 – 48.S.216)



Beispiel 150

Kontinuoarie des Eustazio aus Händels Rinaldo nach Babell, Da Capo-Verzierungen Valentinis (G.A.Bd. 48, S. 218 u. 220)



Ouvertüre und Einzelheiten der Generalbaßpraxis studieren. Über die Verzierungssätze der Schmidtschen Handexemplare, die nach ihren Besitzern benannt werden (Ouseley, Goldschmidt, Hamburg, Lennard), werden verschiedene Meinungen vertreten; Chrysander und Seiffert schreiben sie der Zeit und der Teilnahme Händels zu, während H. Goldschmidt sie wenigstens zum Teil als spätere Eintragungen aufzudecken wußte. Sie sind bisher nur teilweise zugänglich gemacht und bildeten die Grundlage zu Chrysanders Oratorienbearbeitungen, insbesondere zu der 1902 von Seiffert veröffentlichten des Messias mit ihren auskomponierten



Händel, rechts, im Kreise seiner Musiker.
Zeichnung im Britischen Museum, London. (Vgl. S. 194.)

Kadenzen und Zieraten. Die Bleistiftornamente in den Schmidtschen Kopien der Cambridger Lennard-Sammlung, die von Chrysander und Seiffert für Eintragungen von der Hand Schmidts angesehen wurden, werden nunmehr einer viel späteren Zeit zugewiesen, nämlich dem Tenoristen Samuel Harrison, der beim Händel-Fest 1784 hervortrat; sie entstammen somit dem Bravourgesang der Rokokozeit und sind der Praxis Händels entrückt, vielmehr den entsprechenden Ergänzungen Hillers gleichzustellen.

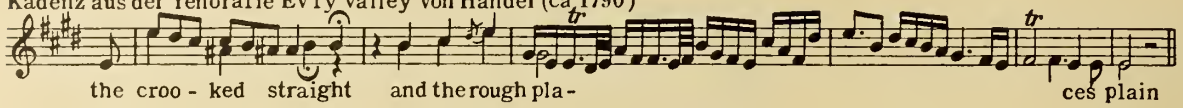


74. Englische Kammermusik aus: A Pocket Companion for Gentlemen and Ladies, being a Collection of Favourite Songs. London, J. Cluer, B. Creake. Bd. 2. Kapellmeister, 2 Sängerinnen, Violine, Cello, Laute, Flöte, Fagott.

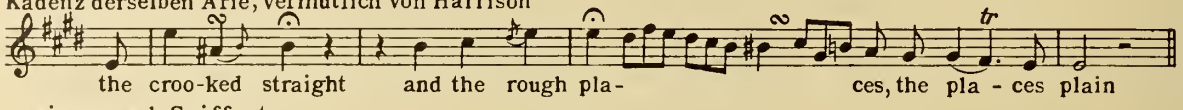
Andererseits enthält die Tatsache, daß Händel für Gesangsgrößen wie die Faustina, die Cuzzoni, für Niccolini, Senesino, Bernacchi u. a. schrieb, den Beweis in sich, daß der freie Gesangsschmuck unvermeidlich war, über die Niederschrift hinaus, wenn schon diese selbst einen geschickten Kompromiß zwischen den dramatischen Anforderungen und den Ansprüchen der Künstler darstellt. Gelegenheit zum Improvisieren bot in erster Linie die Sängerkadenz über dem Quartsextakkord, dann die Auszierung gewisser Haltetöne (Fermaten) und die gesangliche Steigerung melodischer Linien, die aber wohl nur sparsam zugelassen war; die Eingliederung der kleinen Manieren galt endlich gleichfalls als Sache des Sängers. Die Verzierungen Harrisons in den Lennard-Bänden zeigen in langsamen Arien ausschweifende Kadenzen schon vor dem Quartsextakkord, die als solche einer späteren Praxis angehören. In die Ausführung der Sängerzutaten zu Händels Hauptopern ist uns bisher der Einblick verschlossen, das gilt ebenso für die Oratorien, bei denen es Händel zumeist mit englischen Sängern zu tun hatte. Für den Messias ist nach Beyschlag nur eine einzige Kadenz einigermaßen beglaubigt, da sie im Handexemplar Ouseley von Schmidts Hand zugeschrieben sei (Beisp. 151); Seiffert teilt sie aber mit Grund der Zeit um 1790 zu, Chrysander hält sich an dieser Stelle an die Lennardhand-

schrift (Beisp. 152). Andere Verzierungen (wie Beisp. 153) gehören fremden Händen zu. Außer Chrysander hat auch H. Goldschmidt Vorschläge für die Kadenzen einiger Oratorien gemacht.
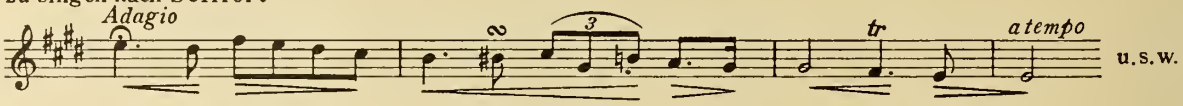
Beispiel 151
Kadenz aus der Tenorarie Ev'ry valley von Händel (ca 1790)



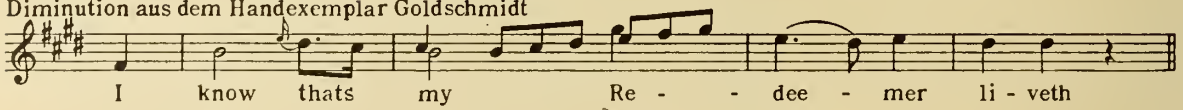
Beispiel 152
Kadenz derselben Arie, vermutlich von Harrison



zu singen nach Seiffert



Beispiel 153
Diminution aus dem Handexemplar Goldschmidt



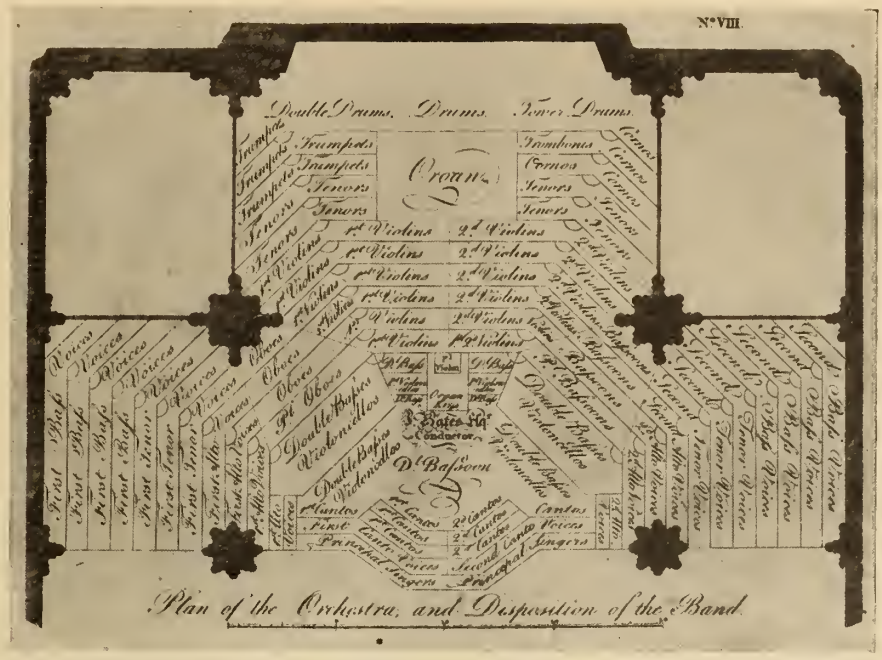
Über die Besetzung der Messias-Aufführung im Londoner Findlingshospital (nicht über die Erstaufführung in Dublin) gibt das erhaltene Stimmenmaterial Auskunft (JP. 2), das auf eine Zahl von 55 Kräften außer Orgel und Cembalo verweist; noch genauer sind die Beteiligten nach einer Abrechnung von 1759 zu erfassen, wobei 23 Sänger neben 33 Spielern erwähnt werden. Voran stehen 4 Solisten, die im Chor mitzusingen hatten, so daß die Chorbesetzung 5 Soprane, 5 Alte, 7 Tenöre und 6 Bässe umfaßte; das Orchester verfügte über 12 Violinen, 3 Bratschen, 3 Violoncelli, 2 Kontrabässe, 4 Oboen, 4 Fagotte, 5 Trompeten, Hörner und Pauken. Durch höhere Honoraransätze sind sowohl die vier Stimmführer beim Chor als auch die Konzertisten im Orchester hervorgehoben; ihnen oblag die Teilnahme an der Leitung der Aufführung. Unsere Abb. 76 stellt eine Oratorienaufführung in engerem Rahmen dar; beteiligt sind 21 Sänger und 21 Spieler, der Chor ist gebildet aus 10 Damen, 6 Knaben und 5 Herren, das Orchester besteht aus 3 Violinen, 2 Bratschen, 4 Violoncelli, 2 Kontrabässen, 4 Oboen, 2 Fagotten, 2 Flöten, 1 Trompete und 1 Horn. Die Orgel ist nicht sichtbar, neben dèm Cembalo steht eine Solistin.

Händels Oratorien haben sich in England und bald auch in Deutschland dauernd lebendig zu erhalten gewußt, dabei aber, wie wir gleich hören werden, die Einkleidung verschiedentlich gewechselt, die Bühnenwerke teilten das Schicksal aller Barockopern (mit Ausnahme der Lullys), bald nach ihrer Entstehung mit all ihrem blühenden Leben spurlos zu versinken; nur einzelne Arien dienten dem Konzertvortrag von Bravoursängern. Erst die letzte Zeit, nämlich das dem Weltkrieg unmittelbar folgende Jahrzehnt, hat ganz überraschend eine Belebung der Händeloper in Deutschland ergeben, auf die hier kurz eingegangen werden muß.

Anregungen von Burney und später von Gervinus hatten kein praktisches Ergebnis bis auf den deutschen Klavierauszug zum Floridante (1895), während 1878 in Hamburg die Almira eine verstümmelte Aufführung erfahren hatte und 1906 die Bühnenbearbeitung Hans Dütschkes zum Admet einen Zugang zum Theater nicht finden konnte. Was Chrysander und Kretzschmar nicht für möglich gehalten hatten, gelang einer kunstbegeisterten Dilettantenvereinigung unter der Führung des Kunsthistorikers Oskar Hagen zu Göttingen in der materiellen und geistigen Krisenzeit nach dem Zusammenbruch. Im Juni 1920 wurde die Rodelinda aufgeführt, im folgenden Sommer setzten die Göttinger Händel-Festspiele des Universitätsbundes mit Otto und Theophano ein, die ein Jahr darauf mit Julius Cäsar den Höhepunkt erreichten. Der unerwartet große Erfolg dieser Bearbeitungen brachte sie rasch auf andere deutsche Bühnen und machte den Weg frei für eine breit anschwellende Wiedererweckung des Händelschen Opernschatzes, die sich auch unter Teilnahme von zünftigen Musikhistorikern wie H. J. Moser (Orlandos Liebeswahn, Halle 1922) und H. Roth (Tamerlan, Leipzig 1925, Alcina, Karlsruhe 1930) vollzog. Steglich konnte bis Ende 1927 593 deutsche Aufführungen von Händelopern verzeichnen; er mußte aber bereits den Niedergang der Bewegung feststellen,

die bald darauf in sich zusammengesunken ist. Nicht weniger als 10 Opern wurden durch diese Welle auf viele deutsche Bühnen gebracht.

Grundlage der Bearbeitungspraxis Hagens war die möglichste Annäherung an die Opernverhältnisse der Gegenwart; sie betraf daher eine Textgestaltung mit psychologischer Straffung der Handlung, die Eindämmung der breiten Arienarchitektur durch beschränkte Auswahl, die dynamische Durchbezeichnung der Stimmen nach modernen Gewohnheiten, die Umlegung der Kastratenstimmen und ein expressionistisches Bühnenbild, zu dem später immer bestimmender die Einbeziehung moderner Regieexperimente kam, insbesondere eine tänzerische Bewegungskunst, die ihre Zwecke dem Kunstwerk aufdrängte, um es schließlich mit den sonstigen Regiemätzchen zu erdrücken. Das Ariendacapo wurde durchweg gestrichen, da ein Haupterfordernis der geschichtlichen Barockoper fehlte, nämlich die überlegene Gesangskunst, zumal die größten und gesanglich leistungsfähigsten Opernhäuser sich von dieser Händelrenaissance fernhielten. Durch die aus der Hauptsorge um Handlung und Text erfließende Auslese der Arien, mit der Transpositionen und Umstellungen Hand in Hand gingen, wurde das ganze musikalische Urbild der Partituren unbedenklich geopfert, ein Übelstand, auf den Steglich (ZfMw. 3) nachdrücklich genug aufmerksam gemacht hat. Obwohl also der Orchesterpart gewahrt blieb und sogar das Cembalo gut besetzt war, wurden doch überaus bedeutungsschwere Eingriffe in den Organismus der Kunstwerke vorgenommen; die ganze Anlage brachte es mit sich, daß das Original innerlich entscheidend verändert werden mußte. Demgegenüber bleibt das große Verdienst ungeschmälert, bisher ganz verborgene Schätze deutscher Kunst von solchem Wert mit allem Feuer der Begeisterung weiten Kreisen erschlossen zu haben.



75. Aufstellung der Mitwirkenden beim Londoner Händelfest 1784 in der Westminsterabtei. Nach Ch. Burney: An Account of Musical Performances . . . 1784. London 1785. 1. Perf. May 26, 1784.

Die szenische Darstellung von Oratorien war schon zu Händels Lebzeiten durch die königlichen Kapellknaben erfolgt; Händel selbst hatte die konzertmäßige Aufführung vertreten, aber im Theaterraum und mit Kostümen und Bühnenbildern; für die Pastorale Acis und Galathe blieb man in England gern bei der Bühnenaktion. 1833 gab es in London eine szenische Verunglimpfung von Israel in Ägypten, der im selben Jahr ein ähnlicher Versuch mit lebenden Bildern in Düsseldorf folgte. Im Verlauf der neuen Händelbewegung wurden auch an einigen Oratorien kühne Inszenierungsauffassungen erprobt, so zuerst am Saul (Hannover 1923), wobei die Chöre der Betrachtung durch den Regisseur Niedecken-Gebhard einer eigenen Sängerschar zugeteilt waren, während die dramatischen Chöre auf der Bühne sangen, begleitet von Bewegungsgruppen voll plastischen Gestaltungswillens. Alle Szenen waren „aus dem Raum geboren" und „die Weite, Tiefe und Höhe dieses Raumes zu beseelen" war die „beglückende Aufgabe" einer Inszenierung durch Bewegung Einzelner, Vieler, Unzähliger. Dabei wurde allerdings das Werk selbst nach den Bedürfnissen der Darstellung gruppiert und gekürzt. Ähnlich erging es dem Heracles in Münster 1925, wo sich diese Richtung dann festsetzte; die Theodosia wurde 1926 durch die Auflösung aller Musik in tänzerische Gestaltung erneuert, 1927 erlebte der Alexander Balus eine Monsteraufführung vor 5000 Zuschauern, bei der wesentliche Teile der Partitur preisgegeben wurden und in dem übergroßen Raum akustische Schwierigkeiten ent-



76. Die Mitwirkenden des Londoner Händelfestes beim Messias in der Westminsterabtei 1784. Kupferstich E. F. Burney del. J. Collyer sculp. aus Ch. Burney: An Account of Musical Performances. London 1785. 5. Perf. The Messiah. June 5, 1784. (View: Published January 14th, 1785.)

standen. Nach diesen Vorbildern führte das Breslauer Stadttheater endlich 1927 den Belsazar als szenisches Oratorium auf.

Die stete konzertmäßige Pflege der Händeloratorien in England steigerte sich zu einem sensationell großen Aufgebot der Aufführungsmittel bei den Londoner Händelfesten, die seit 1784 fast alljährlich abgehalten wurden, die Zahl der Mitwirkenden umfaßte 550, später 600, 800 und 1000 Personen. Bei den fünf Aufführungen von 1784, von denen vier in der Westminsterabtei und eine im Pantheon stattfanden, wirkten 276 Sänger mit, und zwar im Diskant 5 Damen und 2 Herren als „Prinzipale", ferner 34 Knaben, 6 Damen und 13 Männer, im Alt 3 Herren als Prinzipalsstimmen, daneben 45 Männer, im Tenor neben 3 Prinzipalen 80 Choristen, eben soviele im Baß, daneben 5 Prinzipale; das Orchester bestand aus 250 Mitwirkenden, nämlich 48 I., 47 II. Geigern, 26 Bratschern, 21 Cellisten, 15 Bassisten, 6 Flöten-, 26 Oboe-, 28 Fagottbläsern, 1 Doppelfagottisten, 12 Hornisten, 12 Trompetern, 6 Posaunisten und 4 Paukenschlägern. 1785 stieg die Zahl des Chors (ohne Solisten) auf 330 an (68 S., 60 A., 100 T., 102 B.), die des Orchesters auf 277. Die Leitung dieser Musikerscharen erfolgte durch Joah Bates von der Orgel aus, wobei jegliches Taktschlagen unterblieb; darauf waren die Veranstalter ebenso stolz wie auf den Umstand, daß man mit einer Drillprobe der Dilettanten und einer einzigen Generalprobe auskam. In Deutschland, wo P. E. Bach 1775 in Hamburg den Messias aufgeführt hatte, suchte man unter Hiller bekanntlich in Berlin (1786), in Leipzig (1787) und in Breslau (1788) die englische Massenbesetzung nachzuahmen; es blieb aber bei viel beschränkteren Verhältnissen; so wirkten in Berlin 305 Sänger und Spieler mit, nämlich im Sopran 11 Damen und 3 Herren als Prinzipalsänger, daneben 24 Choristen aus den Berliner und Potsdamer Schulen, im Alt 1 Dame und 4 Herren als Prinzipale, daneben 19 Choristen, im Tenor 6 Prinzipalherren, daneben 20 Chorsänger, im Baß 8 führende Stimmen und 23 Chorsänger; das Orchester zählte 187 Köpfe (I. Vl. 38, II. Vl. 39, Br. 18, Vc. 23, Cb. 15, Fl. 12, Ob. 12, Fg. 10, H. 8, Trp. 6, Pos. 4, Pk. 2). Da Händel sich angeblich „außer den Trompeten um blasende Instrumente nicht bekümmert" hatte, suchte Hiller „durch eine öftere und schicklichere An-



Aufführung von Händels Belsazar in der k. k. Reitschule, Wien, am 6. November 1834. Musikfest, veranstaltet von der Gesellschaft der Musikfreunde. Dirigent Joseph Weigl.

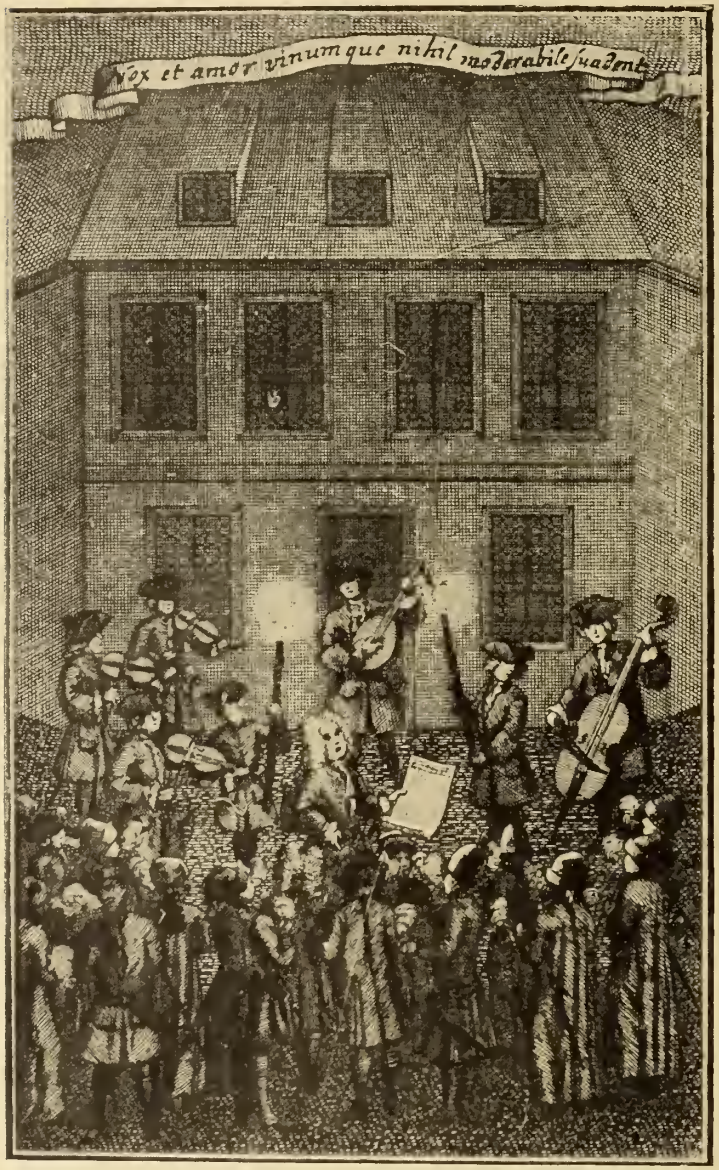
Lithographie. Wien, Gesellschaft der Musikfreunde.

wendung" von Oboen, Flöten, Waldhörnern und Posaunen die Wirkung „zu verstärken", für Mad. Carrara wurde unbedenklich eine Arie Traettas eingelegt und das Werk Händels erfuhr die notwendige Abkürzung, um nicht mehr als zwei Stunden auszufüllen.

Zu gleicher Zeit wirkte G. v. Swieten in Wien für die Verbreitung der Oratorien Händels, unter seinem Einfluß steht die Bearbeitungspraxis von J. Starzer (Judas Makkabäus, 21. 3. 1779 im Kärntnertortheater), von Mozart (1788—1790: Acis, Messias, Cäcilienode und Alexanderfest) und Haydn (Athalia, Wahl des Herkules?). Mozarts Arbeit am Messias zeigt viel weniger Striche, als Hiller verlangt hatte; sie trifft sich mit Hiller in der Ergänzung der Instrumentation, die nun hauptsächlich durch Klarinetten, Hörner und Fagotte erfolgte, wobei Mozart infolge der Aufführungsverhältnisse die Orgel instrumental ersetzen mußte; hier hängt somit die alte deutsche Praxis der Capella fidicinia nach. Bei der Drucklegung der Partitur Mozarts in Leipzig erfolgten gewisse Eingriffe (darüber Bernhardt ZfMw. 12); so wurde eine Arie Hillers eingeschmuggelt. Die instrumentale Bereicherung des Originals nach dem Tagesgeschmack blieb im 19. Jahrhundert bei der immer mehr um sich greifenden Bedeutung Händels für den Konzertsaal unvermeidlich; ebenso galt das Verfahren willkürlicher Kürzung für geboten. Die Reihe der Bearbeiter ist eine ansehnliche. Zu Massenaufführungen kam es wieder in Wien, wo unter Mosel in der Winterreitschule 1812/15 nicht weniger als 800 und 1000 Mitwirkende vereinigt wurden; Mosels Bearbeitungen (1815/27) wurden stark angefochten. Der älteren Aufführungspraxis, die bis in die Zutaten obligater Stimmen von Robert Franz weiterreicht, erwuchs endlich in Chrysander scharfe philologische Gegnerschaft; sie wurde durch die auf die Urfassungen zurückgehenden Einrichtungen Chrysanders verdrängt, für die sich die neue Händelgesellschaft einsetzte. Der Orchesterklang erscheint nun im Sinne der ursprünglichen Partituren berichtigt, die starke chorische Holzbläserbesetzung wiederhergestellt, das Cembalo aufgenommen; dabei berühren sich Chrysanders Fassungen mit den früheren darin, daß ein Gleichmaß der Dauer von rund zwei Stunden beibehalten ist, daß also stark gekürzt werden muß.

Die deutsche protestantische Kirchenpraxis, aus der Seb. Bach hervorgewachsen ist, war schon infolge des Gesangsbetriebes mit Schülern vom willkürlichen Ziergesang frei gehalten; Bach selbst hat durch genaue Vorzeichnung die ausübende Kunst in viel entschiedenerem Maße an die Zügel genommen als je zuvor ein großer Komponist. Seine peinliche Sorgfalt in der Festlegung der Ornamentik trug ihm sogar den Tadel Scheibes ein. Was die großen Chorwerke betrifft, so waren sie als kirchliche Gebrauchsmusik unter sehr engen Aufführungsverhältnissen entstanden. Im Jahr nach der Erstaufführung der Matthäuspassion werden diese von Bach selbst in seiner Denkschrift an die Leipziger Ratsherrn (23. August 1730) sachlich, aber schonungslos enthüllt (Spitta II, S. 74); die „wohlbestallte Kirchenmusik", die bei dieser Gelegenheit begehrt wird, beträgt nicht mehr als 16 Sänger und 20 Instrumentisten, also vierfach besetzte Vokalstimmen und zwei- bis dreifach besetzte Instrumentenpulte.

Tatsächlich hatte Bach 55 Alumnen zur Verfügung, von denen er 17 als brauchbar, 20 als erst ausbildungsbedürftig und 17 als unmusikalisch bezeichnet; mit diesen geringen Kräften sollten vier Kirchen bedient werden; ja, aus ihnen mußte er auch im Orchester Lücken ausfüllen, da die zu diesem Zweck verpflichteten 4 Stadtpfeifer und 3 Kunstgeiger nebst einem Gesellen eben nicht ausreichten. Als Mindestzahl fordert Bach an Vokalisten je drei Vertreter jeder Stimmgattung, womöglich aber deren vier, zumal häufige Krankmeldungen vorkamen; dabei seien die Konzertisten von den Ripienisten zu scheiden, und zwar 4—8 Konzertisten, „so man nämlich per choros musizieren will", und in jeder Stimme wenigstens 2 Ripienisten; für die Instrumentalmusik werden verlangt je 2—3 I. und II. Violinen, je 2 I. und II. Violen, 2 Celli, 1 Violon, 2 Flöten, 2—3 Oboen, 1—2 Fagotte, 3 Trompeten und 1 Pauker. Daraus erhellt, daß die dünnen Chöre des 16. Jahrhunderts in Deutschland bis zu den Hauptwerken des Hochbarocks weiterlaufen, während die nach neueren Begriffen ebenfalls schlecht besetzten Instrumentalstimmen den Singchor doch an Zahl erheblich übertreffen. Dazu kommt, daß die Solopartien gleichfalls von Chorschülern innegehalten wurden, die natürlich im übrigen Chor wieder wie bei Händel mitsangen; Spitta vergleicht daher die Bachsche Arie mit Bezug auf diesen Vortrag schön einem zugefrorenen See, über dessen Fläche die sorglose Knabenstimme hingleite, unbekümmert um die unten schlummernde Tiefe. Forkel erwähnt, daß die Ariensänger „ewige Klagen über die ihnen zugemuteten Schwierigkeiten zu führen hatten"; Bach fußt eben in der ausgebildeten italienischen Gesangskunst. Das Männerfalsett, das wir beim englischen Gesang wie bei den französischen



77. Nachtmusik Leipziger Studenten. Aus C. F. Henricis (Picanders) Ernst-, Scherzhaften und Satyrischen Gedichten. Band II, Leipzig 1729. Erstausgabe. Sänger, Streichquartett und Laute.

Chören streifen konnten, war in Deutschland ebenfalls gepflegt; es diente nicht nur dem Chorgesang, sondern auch dem Arienvortrag und wurde bis in außerordentliche Höhenlagen (e''' und f''') hinaufgeschraubt. Was die Dynamik betrifft, so erhellt aus Andeutungen in Bachschen Stimmen, daß die Verstärkung in Chor und Orchester nach Art der Orgelregistrierung durch den Zutritt von Ripienstimmen erzielt wurde, die Häufung der Stimmen bewirkte das Anschwellen, die zahlenmäßige Verringerung das Gegenteil; sehr oft wurde zwischen Solo- und Tuttistellen abgewechselt, wobei die Orchesterverwendung wichtige Anhaltspunkte der Ausdeutung bietet. Seit der Wiedererweckung der Matthäuspassion durch Mendelssohn in der Berliner Singakademie 1829 mit einem Chor von 400 Sängern ist die starke Chorbesetzung im Sinne der Praxis des 19. Jahrhunderts allgemein übernommen worden; sie ist auch den Kantaten zuteil geworden, obgleich es nicht an Stimmen fehlt, die einem geringeren Aufgebot, ja selbst den Knabenstimmen zuneigten. Spitta, Voigt und insbesondere Schweitzer (in dem Kapitel über die Wiedergabe der Kantaten und Passionen) haben wichtige Einzelheiten der Praxis erörtert, so Schweitzer auf Grund der Bachschen Stimmenbezeichnung die richtige Phrasierung und Betonung der Instrumentalstimmen, die Ausdeutung der Instrumentierung, die Ausführung der Schlußchoräle, die von Bach durchaus mit Instrumentalbegleitung versehen oder gedacht sind, während die neuere Meinung für den A-cappella-Vortrag eintritt u.a.m. Als entsprechendes Verhältnis zwischen Chor und Orchester nennt Schweitzer (nach den von Siegfried Ochs gepflegten Grundsätzen) bei 100–150 Chorstimmen eine Orchesterbesetzung von je 10 I. und II. Violinen, 10 Bratschen, 6 Celli, 4 Kontrabässen, 6 Flöten und 6 Oboen.

Die Art, wie Bach einstudierte und probte, ist in der Schilderung seines Rektors Gesner niedergelegt (1738); diese besagt, er achte auf alle Ausübenden zugleich, halte seine 30 oder gar 40 Musiker bald durch einen Wink von Hand oder Finger, bald durch Aufstampfen mit dem Fuß in Ordnung, gebe nach Bedarf jedem in hoher, mittlerer oder tiefster Lage seinen Ton an, er bemerke sofort, „wenn und wo etwas nicht stimmt", selbst „im lautesten Getön der Zusammenwirkenden", er beuge überall vor und stelle die Sicherheit wieder her, wenn es irgendwo schwanke, dabei sitze ihm „der Rhythmus in allen Gliedern", er erfasse „alle Harmonien mit scharfem Ohr" und bringe allein alle Stimmen mit seiner eigenen Kehle hervor. Dieses Bild

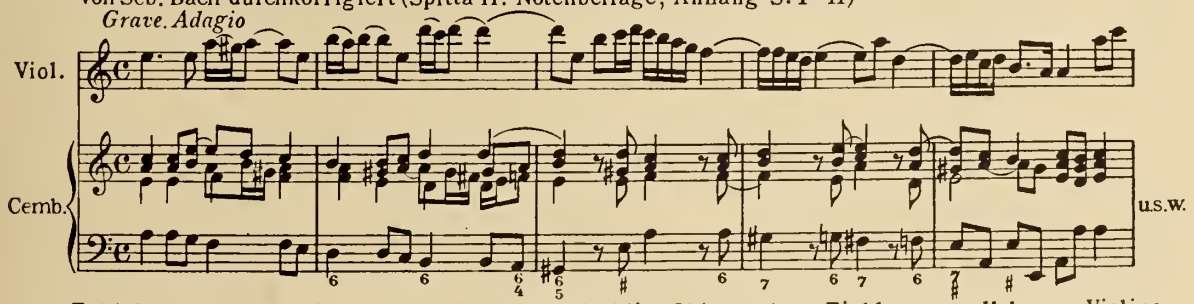
beschreibt eine recht beschwerliche Arbeit, die sich in der Art von Matthesons vollkommenem Kapellmeister nicht mit dem bloßen Taktschlagen beschied, sondern durch Mitsingen und Mitspielen anfeuernd ins Zeug ging. Die Aufführungen leitete Bach zumeist als Vorgeiger oder taktierend; schwierige Solobegleitungen übernahm er nach dem Gebrauch der Zeit gelegentlich selbst.

Das Bachsche Orchester steht als Stadtpfeiferkapelle dem chorischen Renaissancegebrauch näher als etwa Händels modernere Auswahl der Instrumentierung; das zeigt sich im Vorkommen einer ganzen Anzahl von Streich- und Blasinstrumenten, die schon zu seiner Zeit außer Gebrauch kamen. Die neuere Aufführungspraxis muß diese Instrumente umlegen, der Lituus in Kantate Nr. 118 wird übrigens von Sachs als tiefe B-Trompete, bzw. später nach dem Osseger Instrumentenverzeichnis von 1706 (ZfMw. 4) als hohes B-Horn (Bach-Jb. 18) gedeutet, eine Ansicht, die durch die späteren Musikalien des Cronstädter Musikarchivs (Katalog von E. H. Müller 1930) mit zahlreichen Lituistimmen teilweise gestützt wird; Hahn setzt Lituus mit Horn gleich, Walther erklärt ihn als Zinken. Nach Schubart konnte man zu Ende des 18. Jahrh. Zinkenisten nur mehr in Deutschland antreffen, u. zw. vorzügliche, „denn nur hier gibt es noch Lungenflügel, welche das schwere Instrument auszuhalten vermögen." Besondere Schwierigkeiten verursacht in neuerer Zeit die Technik des Clarinblasens, die nach Eichborn nur Sache einer verlassenen Praxis ist, erzielt durch eine von Jugend auf geübte Fertigkeit; erleichtert wurde die Aufgabe durch enge Mensur der Trompeten und durch ein eigenes Mundstück, der Klang war aber schwach, flackernd und sogar unrein. Wo heute keine ausreichenden Trompeter zur Hand sind, empfiehlt sich die Stellvertretung durch doppelt oder dreifach besetzte Klarinetten in C oder D, wie sie Voigt und andere vertreten.
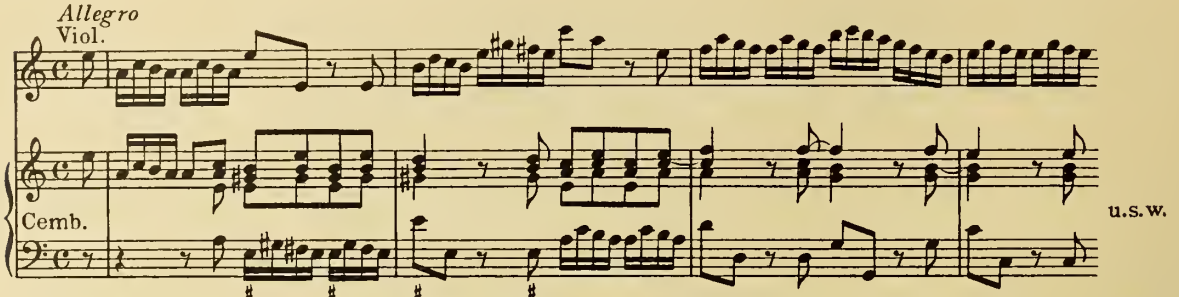
Generalbaßinstrument Bachs war hauptsächlich die Orgel, auch für die Sologesangsstücke; bei allen seinen erhaltenen Kantatenstimmen liegt die Kontinuostimme bei, die für die Orgel nach der damals herrschenden, zwischen Orgel und Orchester verschiedenen Stimmung einen Ton tiefer transponiert ist. Bachs Bezifferungen stellen einen strengen vier- oder fünfstimmigen Satz vor, ohne daß dem Spieler Freiheit gelassen bliebe; wie der Sänger, so ist auch der Organist durch die Niederschrift bevormundet. Daß dem Cembalo in der Kirchenmusik mehr Bedeutung zukam, als Spitta annimmt, hat M. Schneider belegt; mit der Begleitung betraute Bach in der Regel einen Schüler. Mizler (1738) und Daube (1756) haben Bachs Kontinuospiel konzertmäßig genannt; man müsse dabei die Melodie der rechten Hand für vorher ausgesetzt halten. Die Regeln im Klavierbüchlein der Anna Magdalena und der von Peter Kellner nach Bachs Diktat niedergeschriebene „gründliche Unterricht des Generalbasses" (Spitta II, S. 913ff.) geben wichtige Aufschlüsse über die Wiedergabe der Bezifferung und anderes Grundsätzliche; willkommene praktische Ergänzung bietet neben zwei erhaltenen Aussetzungen von den Bach-Schülern Gerber (Beisp. 154) und Kirnberger (G. A. Jg., 31/2, S. 52—57) das Autograph zur h-Moll-Sonate für Flöte und obligates Cembalo (Beisp. 155). Das verzierte Akkompagnement ist darin ganz zurückgedrängt, wie dann Kirnberger, dessen Generalbaß aber ausgesprochen trocken ist, lehrte; Scheibe beurteilt die polyphone Generalbaßbegleitung eines Solos geradezu als etwas Sinnwidriges, das die Absichten des Komponisten zerstöre. Die obligate Festlegung der Oberstimmen (Violin- und Flötensonaten, Orgelkantaten) übt Händel nur einmal aus (1705), in einer Gambensonate (G. A. Bd. 48). Die Generalbaßpraxis umfaßte endlich noch die gehörige Registrierung der Orgel, die auf den zeitgenössischen Silbermann-Orgeln anders gehandhabt werden konnte als auf den heutigen (darüber Schweitzer a. a. O.). Bei der Neubelebung der Bachschen Chormusik im 19. Jahrhundert war die Erinnerung an den Generalbaß dem Bewußtsein der Musiker bereits so völlig geschwunden, daß man

Beispiel 154

Sonate für Violine und Baß (Kirchensonate) von T. Albinoni. Generalbaßbegleitung von Heinr. Nikol. Gerber, von Seb. Bach durchkorrigiert (Spitta II. Notenbeilage, Anhang S. 1–11)



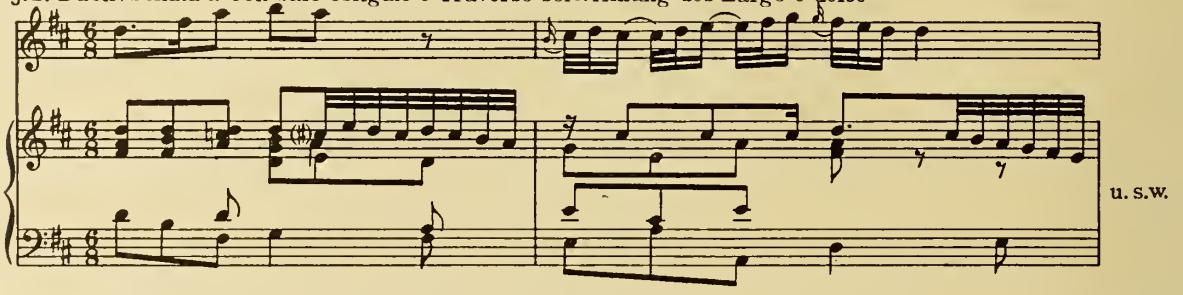
Takt 3 und 5 stehen in der Oberstimme unbedenklich Oktaven, bzw. Einklangsparallelen zur Violine



Das Cembalo spielt den Fugeneinsatz mit, sonst begleitet es sehr zurückhaltend, aber stets vierstimmig. Im Adagio ist die Violinstimme unverziert als Oberstimme des Kontinuo wiederholt

Beispiel 155

J.S. Bach, Sonata a Cembalo obligato e Traverso solo. Anfang des Largo e dolce
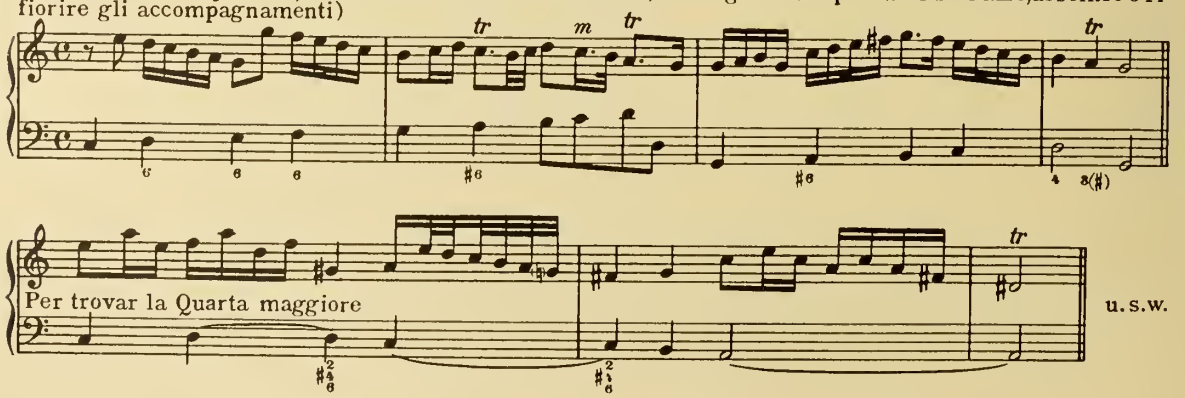


jahrzehntelang den bloßen Baß ohne jede harmonische Ausfüllung spielte, bis erst mit dem Erscheinen der Gesamtausgabe die Sache geklärt wurde; nun verlegte aber R. Franz auch bei Bach die Kontinuoergänzung mit freien Stimmzusätzen ins Orchester. Die neue Bachgesellschaft brachte den Originalklang dann wieder zu Ehren.

Die italienische Generalbaßpraxis ist in Fr. Gasparinis verbreitetem Lehrbuch (1708) beleuchtet; darin finden sich neben der Elementareinführung und neben Anleitungen zum Transponieren auch zwei Kapitel über die Verzierung der Begleitung. Danach wird der im Sopran mit „graziösen" Wendungen (diminuzioni, fioretti, abellimenti) ausgeschmückte Satz empfohlen, während auf die Durchhaltung mehrerer realer Stimmen kein Gewicht gelegt ist; dieses Zierwerk müsse auf den Sänger Bedacht nehmen, insbesondere sollen Schnörkel des Sängers im Generalbaß nicht glatt wiederholt werden, denn überhaupt habe die notengetreue Wiederaufnahme irgendeiner Stimme der zu begleitenden Komposition zu unterbleiben. Für Ausschmückungen dieser Art ist eine ganze Anzahl von Musterbeispielen mitgeteilt (Beisp. 156), auf sie paßt Matthesons Leitsatz, wer den Generalbaß tüchtig spielen wolle, müsse aus dem Stegreif komponieren können.

Beispiel 156

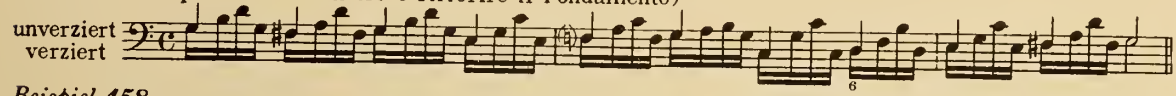
Francesco Gasparini, L'Armonico Pratico al Cimbalo, Venedig 1683. Kap. 10 (Del diminuire, abbellire o rifiorire gli accompagnamenti)



Die Diminution des Basses selbst billigt Gasparini nicht durchaus, da das eher dem Solovortrag zukomme; aber mit Mäßigung und am rechten Ort angewandt, z. B. in Ritornellen und sonst, wenn der Gesang schweigt, insbesondere ohne dabei die Absichten des Autors zu verletzen, könne sie zugelassen werden. Es handelt sich bei diesem, nach Gasparini ,,bizarren Geschmack" um Akkordzerlegungen nach Art der Albertischen Bässe (Beisp. 157) und um ähnliche Figurationen (Beisp. 158) Eine weitere ,,bizarre" Besonderheit des Kontinuovortrags ist in dem die Rezitativbegleitung betreffenden Kapitel behandelt, die Acciaccatura. Beim

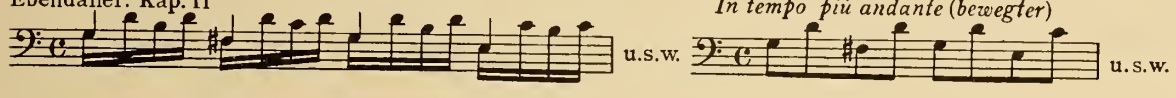
Beispiel 157

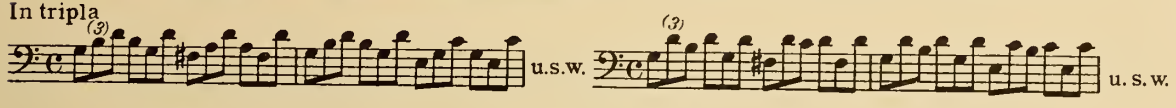
Ebendaher. Kap. 11 (Del diminuire o rifiorire il Fondamento)
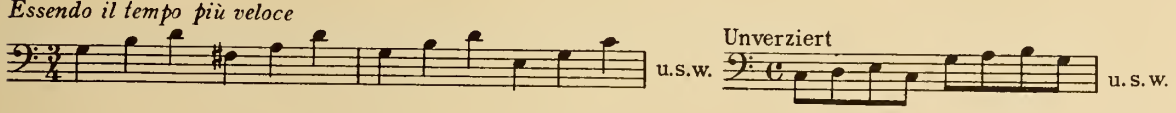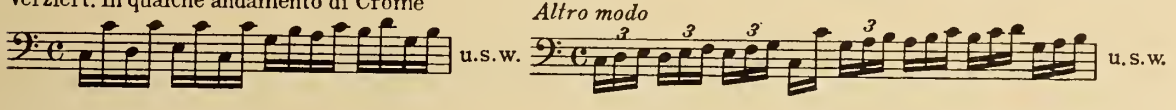


Beispiel 158

Ebendaher. Kap. 11
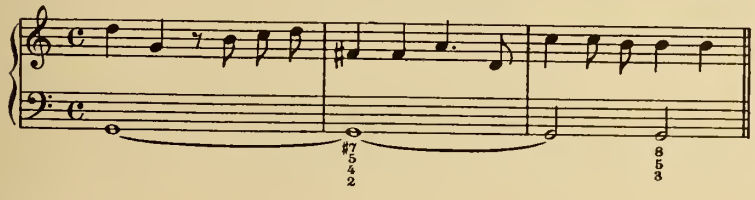








Beispiel 159
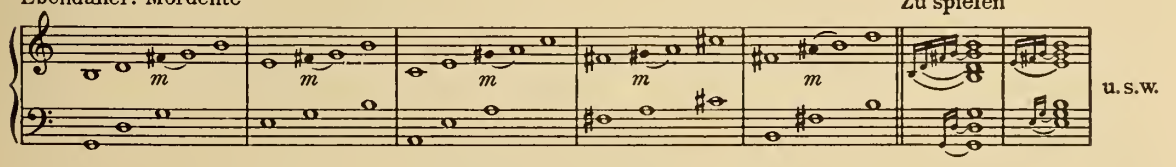
Ebendaher. Kap. 9. Delle false de i Recitativi, e del modo di far Acciaccature



Rezitativ habe der Begleiter volle Aufmerksamkeit den Noten des Sängers zu widmen, zumal wenn diese mit dem stilliegenden Fundament Dissonanzen ergeben; diese falschen Töne (false) seien harmonisch zu stützen (Beisp. 159). Der arpeggierende Anschlag sei beim Akkompagnament der Rezitative zu Anfang wohl am Platz, nicht aber immerfort, denn der Sänger dürfe durch solche Mätzchen nicht gestört werden; beim Ausbreiten der Konsonanzen sei es aber von vortrefflicher Wirkung, wenn ein benachbarter Halbton zu einem Akkordton flüchtig mit diesem mitangeschlagen würde, als eine Art Mordent, nämlich als ein harmloser Biß ins Gehör (Beisp. 160).

Beispiel 160
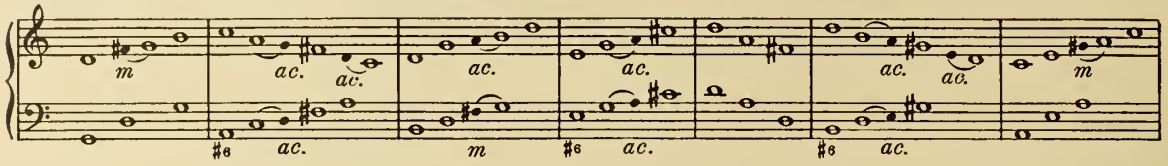
Ebendaher. Mordente
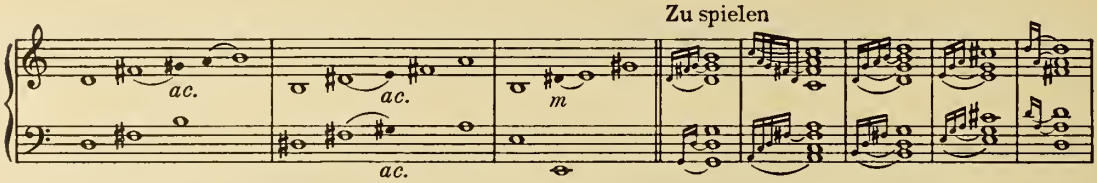


Zur Auffüllung und zu Ausdruckszwecken diene ferner sehr gut die Quetschung (Acciaccatura) von zwei, drei oder vier Tasten, wieder hauptsächlich in Rezitativen oder in gehaltenen Gesängen (Canti gravi); zwei Tasten werden dabei mit demselben Finger niedergedrückt, zumeist mit dem Daumen; sie betreffen Akkordtöne und Durchgangsnoten; der Mordent kann auch mit der Acciaccatura verbunden sein (Beisp. 161).

Beispiel 161

Ebendaher. Acciaccatura (*ac.*) und Mordent (*m*)
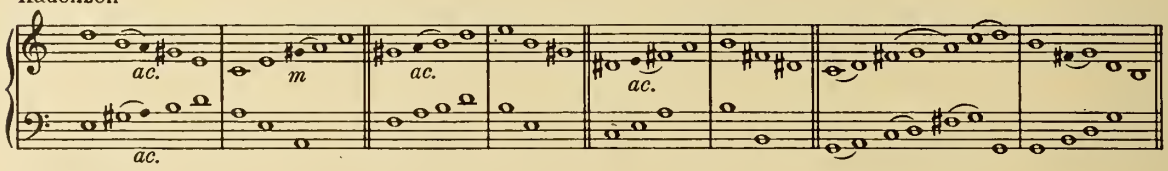


Zu spielen



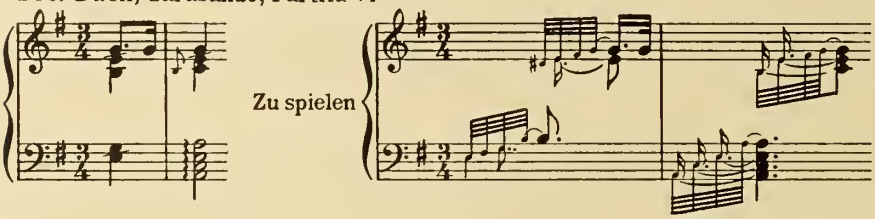
u.s.w.

Kadenzen



Beispiel 162

Seb. Bach, Sarabande, Partita VI



Zu spielen

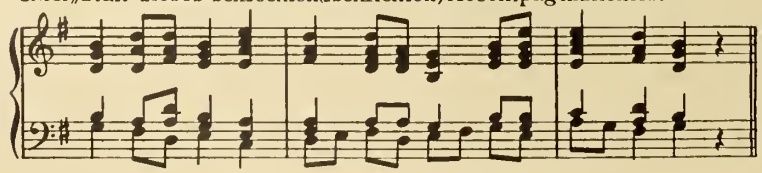
Bach bezeichnet die Acciaccatura mit dem Zeichen ⌐

Die Quetschung hat Dom. Scarlatti, in Deutschland Heinichen, Händel und Bach (Beisp. 162) übernommen, selbst Türks Klavierschule (1789, als „Zusammenschlag") und Cramers Etuden (1810) kennen sie noch. Eine vollgriffige, mit Quetschungen reichlich versehene Generalbaßaussetzung zu einer Arietta hat Landshoff nach einem Gasparini nahestehenden namenlosen Lehrgang der Kunst zu begleiten aus einer römischen Handschrift um 1700 mitgeteilt.
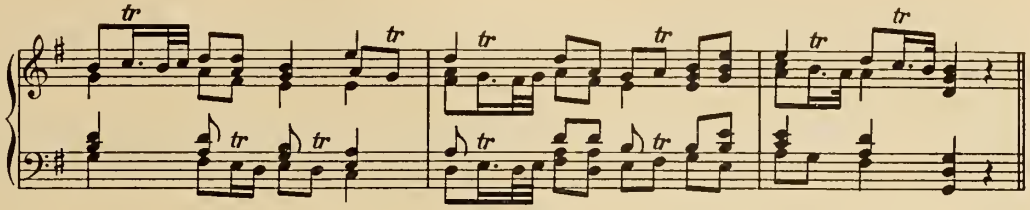
Zu den Vertretern des geschmückten Generalbaßspiels gehört Heinichen, der im 6. Kapitel seiner Generalbaßschule (1728) als höhere Stufe die „manierliche" Praxis behandelt, also wie sich Mattheson ausdrückt, allerhand „Galanterien" billigt. Zunächst ist die Anbringung der kleinen Manieren erörtert: Triller, Vorschläge, Schleifungen, Transitus in die Terz (Beisp. 163), nach Gasparini auch Mordent und Acciaccatura, dann folgt die Darstellung der melodischen Verzierungen in der rechten Hand; dabei solle diese entweder zweistimmig oder sogar bloß die bewegliche Melodiestimme allein spielen, während die linke Hand vollstimmig greifen müsse (Beisp. 164); die dreistimmige Begleitmusik nennt Heinichen veraltet. Habe der Baß Läufe, so empfehle sich unter Weglassung der übrigen Stimmen streckenweise die Parallelführung der Oberstimme in Terzen oder Sexten. Als besondere Abart des Zierspiels sind sodann die Harpaggiaturen besprochen, das sind

Beispiel 163

Johann David Heinichen, Generalbaß in der Composition, Dresden 1728. „Statt dieses schlechten(=schlichten) Accompagnamentes:"

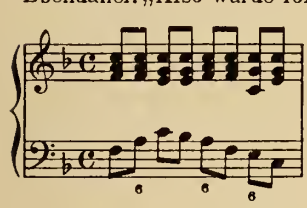


„wird es viel zierlicher also ausfallen."
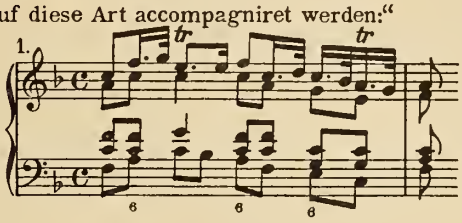


Beispiel 164

Ebendaher. „Also würde folgendes Exempel sehr simpel auf diese Art accompagniret werden:"
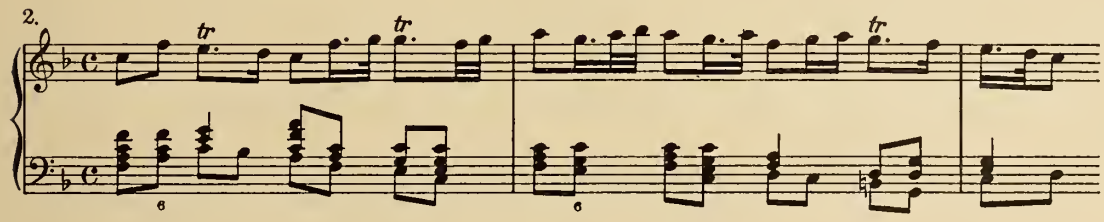


u.s.w.

„Diesem nun abzuhelfen, und der obern Stimme insonderheit eine bessere Tour zu geben, so kann man auf zweierlei Art verfahren:"
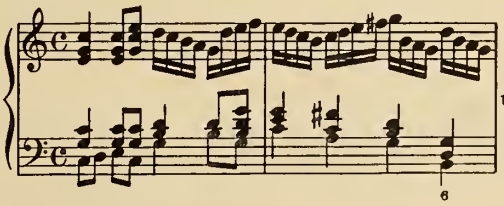


u.s.w.



u.s.w.

„Hat aber der Baß selbst keine Passaggien, so kann die rechte Hand an solchen Orten, wo es den konzertierenden Stimmen keinen Eintrag tut, dergleichen Passaggien selbst anzubringen suchen, und die linke Hand führt hier wiederum so viel als möglich das vollstimmige Accompagnement allein fort."
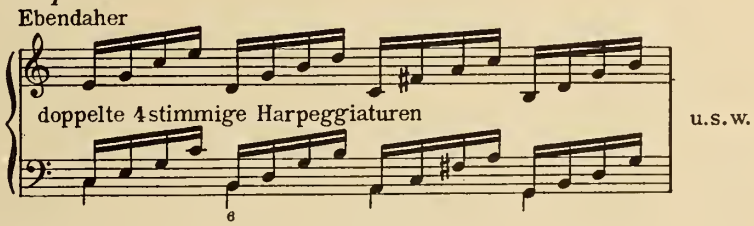


u.s.w.

Dieser Baß ist dreimal nacheinander melodisch bearbeitet.

Akkordzerlegungen nach zwei-, drei- und vierstimmigem Satz, sowohl in der rechten als auch in der linken Hand, ja selbst in beiden Händen zugleich (Beisp. 165); Tonwiederholungen können gleichfalls in Passagen und Harpaggiaturen aufgelöst werden. Abschließend ist endlich die Einflechtung von Imitationen in den Generalbaß gestreift. Auf verschiedene Weise könne so dem Akkompagnament „mehr Grace" verliehen werden.

Beispiel 165

Ebendaher
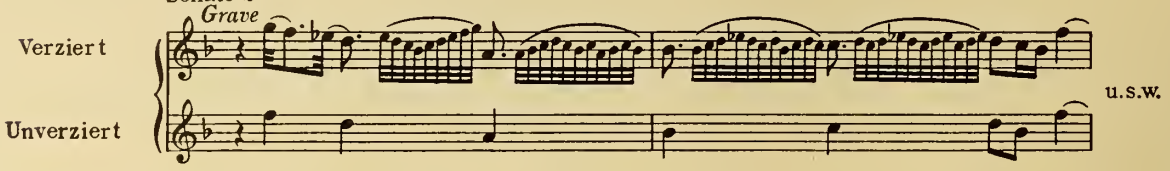


u.s.w.

Über die freie Zutat von selbständigen Improvisationserweiterungen des Textes verfügte die solistische Instrumentalpraxis ebenso reich wie der Kunstgesang; die Ausführung gehört wieder zu den Geheimnissen des Zunftalltags, die heute nur selten mehr belauscht werden können. Amsterdamer und Londoner Nachdrucke der Violinsonaten Corellis (op. 5) verraten aber die Verzierungen (agréements, graces) der Adagiosätze, wie sie Corelli selbst gespielt habe („comme il les joue", sagt der Verleger Mortier). Gegenüber späteren Quellen der freien Ornamentik sind diese Diminutionen (Beisp. 166) und Kadenzen (Beisp. 167) zurückhaltend zu

Beispiel 166
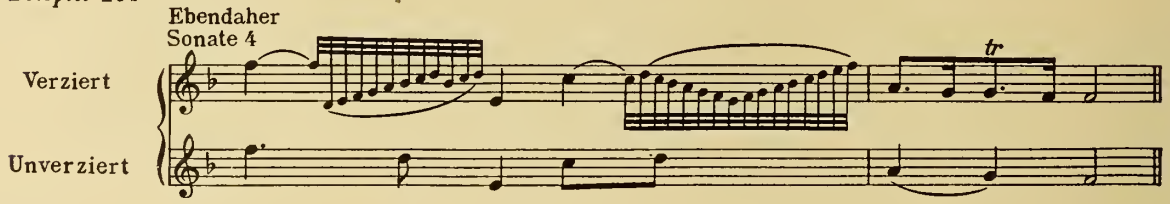
Arcangelo Corelli, Op. 5. Verzierungen nach der Ausgabe Pierre Mortiers. (Neugedr. in der Ges. A. Corellis von J. Joachim u. F. Chrysander, London Augener, Bd. 3)

Sonate 2



Beispiel 167

Ebendaher
Sonate 4

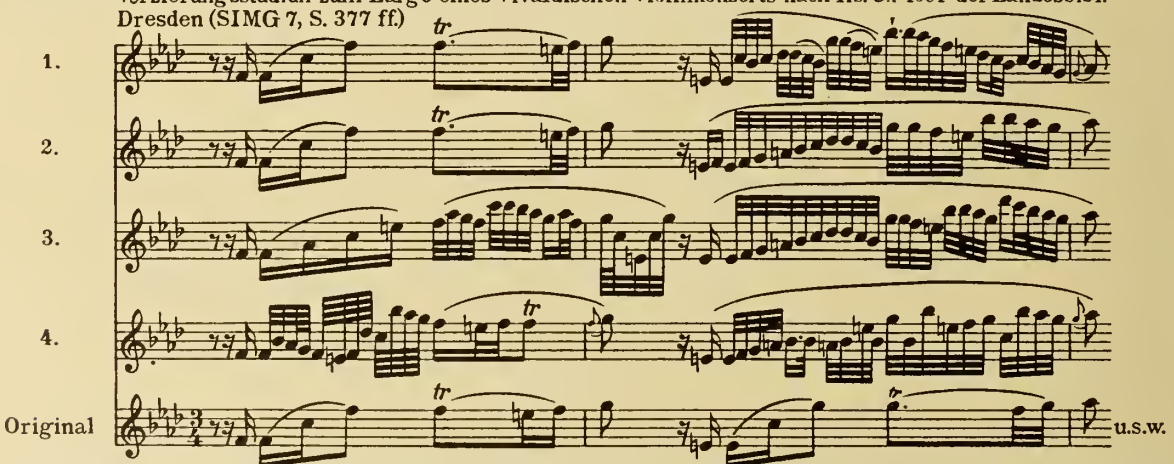


nennen, nach Quantz soll eine von N. Mattei(s) veranstaltete Ausgabe dergleichen Sonaten schon virtuosere Formen eingeführt haben. Es herrscht das gleiche Verhältnis wie im Koloraturgesang, wo mit dem fortschreitenden Jahrhundert immer üppigere Ranken geschlungen werden.

In S. Bachs und Walthers Bearbeitungen zeitgenössischer Solokonzerte für Klavier und Orgel kommen Stellen vor, in denen die Improvisationsverzierungen der Spieler gebrauchsfertig angedeutet sind (vgl. Schering SIMG. 4, S. 239), ferner hat Schering nach einer Dresdner Handschrift zu dem Adagio eines Violinkonzerts von Vivaldi die Entwürfe des früheren Besitzers mitgeteilt, die eine ganz ausnehmend freie Einkleidung der originalen Geigenstimme betreffen; es sind vier verschiedene Studien zur virtuos-leidenschaftlichen Steigerung der Melodie beim kunstvollen Vortrag aufgezeichnet, zum Teil ohne rhythmische Einzelgliederung und mit vielfachen Korrekturen versehen (Beisp. 168).

Beispiel 168

Verzierungsstudien zum Largo eines Vivaldischen Violinkonzerts nach Hs. Cx 1091 der Landesbibl. Dresden (SIMG 7, S. 377 ff.)



Schering nennt als mutmaßlichen Verfasser dieser Verzierungen J. G. Pisendel, während Hiller an diesem gerade den „gründlichen, nicht mit überflüssigen Zieraten überhäuften, männlichen Vortrag des Adagios" rühmt

Die Technik zieht den Wechsel von hohen und tiefen Lagen, Vorhalte, Wechsel- und Durchgangsnoten, Doppelgriffe, chromatische Stufen, verminderte sowie übermäßige Intervalle heran und verliert sich in eine rhythmische Entfaltung, die der Zerstäubung in kleine freie Werte gleichkommt und für die Begleitung die Notwendigkeit besonderer Verständigung bedeutet; die von Quantz vertretene Forde-

rung, durch die Verzierungen die Hauptnoten nicht zu verdunkeln, ist hier nicht berücksichtigt. In andern Vivaldikonzerten hat sich derselbe Verzierungskünstler nicht auf langsame Sätze beschränkt, sondern er hat auch in den Allegros Notizen gemacht, also wieder gegen die Ansicht bei Quantz; in Melodiewiederholungen und in Sequenzen ist hier durch Zutaten Abwechslung geschaffen: es erfolgt die Auslegung von Achtelgängen in Sechzehntelfiguration, von Arpeggien und Tremoli in Durchgangsformen und Akkordzerlegungen.

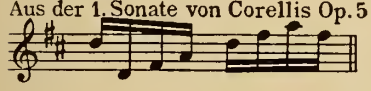
Über die Bogenführung spricht der in Hillers Lebensbeschreibungen (S. 278) übersetzte Lehrbrief Tartinis an seine Schülerin Maddalena Lombardini Sirmen, worin die Fugen der Sonaten Corellis als tägliche gute Etuden anempfohlen werden; die laufende Sechzehntelbewegung sei mit kurzem Bogenstrich und mit stetem, kurzem Absetzen zwischen je zwei Noten zu spielen (Beisp. 169). Beim Üben solle mit der Spitze des Bogens begonnen, dann zwischen Spitze und Mitte des Bogens gespielt werden, endgültige Spielart sei mit der Mitte des Bogens. Eine grundlegend einfachere Übung bestehe in der Messa di voce auf leeren Saiten vom pp bis zum ff und wieder zurück zum pp; sie soll dazu dienen, den Bogen geschickt auf die Saiten aufsetzen zu lernen. Von der Bogentechnik handelt eingehend Geminianis Violinschule (1751); sie verlangt das Spielen aus dem Handgelenk und die Benutzung des ganzen Bogens ohne jede Sparsamkeit zur Erzeugung eines großen Tons, der mit der vollkommensten menschlichen Stimme wetteifern solle; bei kurzen Werten müsse der Bogen stets auf der Saite fest liegen bleiben. Gleichmäßige, kurzwertige Bewegungen sind demnach nicht staccato, sondern detaché zu spielen. Für die Ausführung des



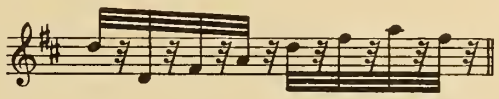
78. Titelkupfer zum 3. Band von Gherardis Theatre italien, Amsterdam 1701. Kammermusik. Kapellmeister, Spinett, Violine, Cello, Laute, Flöte.

Beispiel 169

Aus der 1. Sonate von Corellis Op. 5



Zu spielen nach Tartini



Arpeggios, das meist nicht ausgeschrieben, sondern in längeren Noten nur angedeutet wurde, gibt Geminiani gleichfalls Beispiele.

Das deutsche Violinspiel erreichte mit Schop, Strungk, Baltzar, Schmeltzer, Walther, Biber und Westhoff im 17. Jahrhundert eine technische Ausbildung von hoher Selbständigkeit und Eigenart, gekennzeichnet durch den sorgfältigen Lagengebrauch, eine erstaunliche Doppelgriffkunst und die Vorliebe für die Skordatur. Meister der vom „Abzug" der Laute übernommenen (s. oben S. 133) „Verstimmungen" war vor allen Biber; seine Aufzeichnung geht von den Griffen aus, nicht wie bei Marini vom Klang; durch die Änderung der Saitenstimmung sollten entweder die leeren Saiten entsprechende Klangwirkungen hergeben, wie in der „Aria Tubicinum" durch ihre Festlegung auf den C-Dur-Akkord (c′-e′-g′-c″), oder Doppelgriffe und Akkorde leichter spielbar gemacht werden. Walther nennt die Skordatur eine „abgezwungene" Kunst, er verpönt sie und weiß dafür seine blendende und unterhaltliche Virtuosenbravour so effektvoll zu entwickeln, daß er den Beinamen eines Paganini seines Jahrhunderts erhielt.

Walther liebt das gebrochene Akkordspiel, das Arpeggio-ondeggiando, solches mit geworfenem Bogen, Terzentriller, Überraschungen in Doppelgriffen, allerhand Tonmalereien und Klangwitze, er ahmt „auf der Violin eine Harpfen, Lauten, Kitarren, Pauken" nach, wobei „man sich in solchen Fällen der Spitz der Finger anstatt des Bogens gebrauchen" müsse (pizzicato); die Begleitung habe dazu gleichfalls pizzicato zu spielen, auf dem Cembalo nur mit der linken Hand. Im letzten Stück seines Hor-



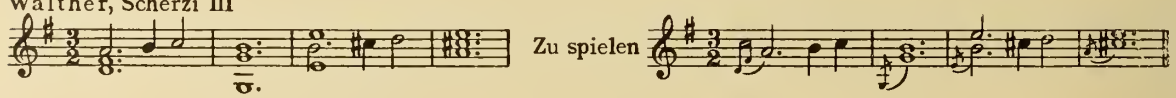
79. Der rasende Musiker. Stich von Hogarth. Porträt des Geigers Pietro Castrucci (am Fenster).

tulus (1688) ziehen als Maskenzug einer Serenata allerlei Musikinstrumente nacheinander vorbei (Coro di Violini, Organo tremolante, Chittarrino, Piva, due Trombe e Timpani, Lira tedesca, Harpa smorzata), alle von der Violine allein, ohne Begleitung, wiedergegeben. Das höhere Kunstspiel auf der unbegleiteten Geige ist in Baltzars Präludien, in Bibers Solopassacaglie am Schluß der biblischen Sonaten oder in Westhoffs Solosuite zu fassen, die zu Bachs Sonaten und Suiten für Violino solo hinführen, dem Gipfel des polyphonen Spiels. Von Buxtehudes (s. oben S. 171) Schüler Bruhns berichtet man, daß er zum Doppelgriffvortrag gleichzeitig den Baß auf dem Orgelpedal trat.

Eine verschwundene Tradition des Bachzeitalters hat Schering (Bach-Jb. 1904) die Haltung des gewölbten Bogens, dem die Schraube am Frosch noch fehlte, mit dem Daumen und die Spannung der Haare durch Daumendruck genannt; durch das Nachlassen der Haare sei das mehrstimmige Spiel erleichtert worden und eine ähnliche Praxis habe noch der letzte Vertreter des Akkordspiels auf der Violine, Ole Bull, im 19. Jahrhundert besessen. Gegen diese Theorie hat sich Beckmann gewendet, einmal mit Berufung auf das Gambenspiel, dann aus Gründen der Spieltechnik und aus geschichtlichen Erwägungen; er erklärt die Aufzeichnung analog dem heutigen Spielbrauch (Beisp. 170).

Beispiel 170

Walther, Scherzi III



Schmelzer, Upsala 8/20



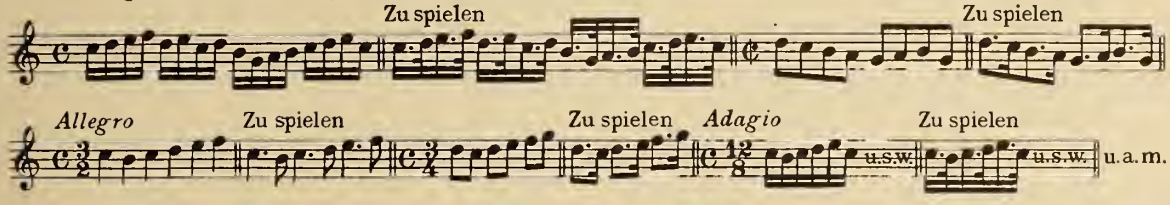
Das Soloviolinkonzert wurde von Torelli zur selben Zeit, als Jacchini seine Cellokonzerte für die Kammer schrieb, also zu Beginn des 18. Jahrhunderts, mit der Bestimmung für den Gottesdienst eingeführt; die beiden genannten Musiker gehörten der Kirchenkapelle von S. Petronio zu Bologna an, in der das Orchestermusizieren seit langem blühte und früher gern durch festliche Trompetensolos ausgezeichnet war. In der Kirchenmusik sowie im Musikleben der Akademien oder in Deutschland in den Vereinigungen der Collegia (convivia) musica hatten

die Dilettanten die Vorhand, so daß das barocke Konzertleben mit der Musikübung von Liebhabern eng verknüpft erscheint.

Das Hochamt war in Italien reich mit selbständiger Instrumentalmusik durchsetzt; eine Sinfonia (avanti il Chirie) leitete gern die Messe ein; zur Wandlung ertönte eine Kirchensonate in verschiedener Besetzung, beim Zeigen der Hostie am liebsten eine Solosonate; ein Konzert liebte man oft am Schluß der Messe zu hören. Beim Krönungshochamt Karls VI. in Frankfurt (1711) wurden (nach Hs. 17569 der Nat.-Bibl. Wien) als festliche Musikeinlagen vier Motetten mit Orchesterbegleitung gesungen, eine vierstimmige zum Introitus und drei Sologesänge nach der Epistel, zum Offertorium und zur Wandlung; danach folgten aber nicht weniger als drei Instrumentalkonzerte, nämlich ein Cellokonzert nach dem Tedeum, ein Violinkonzert nach der Kommunion und eine Konzertsinfonia mit Trompeten als Schlußnummer. Noch Dittersdorf hörte und spielte in Bologna 1763 beim Hochamt Violinkonzerte. Die Besetzung blieb im 17. Jahrhundert häufig solistisch, so stets in der Kammermusik; die Verdopplung der Streicher erschien in den weiten Räumen oft notwendig. Nach Muffat und Burney führte aber Corelli um 1680 schon in Rom Concerti grossi in sehr starker Besetzung auf (bis 150 Streicher); dabei war das Concertino (Streichtrio) solistisches Gegenregister, wie in der „Lullianischen Ballettart" nach älterer französischer Sitte dem Chor der 24 Violons du Roi das Bläsertrio von zwei Flöten (Oboen) und Fagott gegenüberstand. Muffat beschreibt (1682) die Konzertpraxis mit ihrem Wechsel von Tutti und Solo in zwei Chören; er stellt aber zugleich wieder neben der vollen zwei schlichtere Wahlbesetzungen frei, nämlich die Wiedergabe der sechsstimmigen Kammersonaten entweder bloß fünf- oder vierstimmig, ja sogar als Trio von zwei Violinen und Fundament.

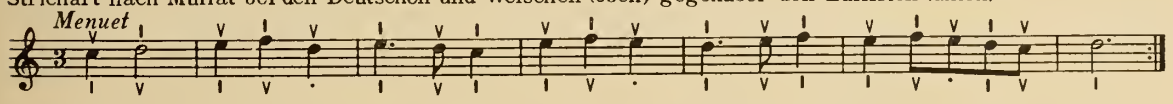
Muffat bringt aus der französischen Musikübung die Vorliebe für den punktierten Rhythmus mit, die den scharfen Gegensatz zum lombardischen Geschmack vorstellt; während letzterer die glatte Achtel- oder Sechzehntelbewegung durch Verkürzung der guten (geraden) Taktglieder belebt, war es in Frankreich üblich, diese zu punktieren, also auf Kosten der ungeraden zu verlängern. Muffats Angaben (Beisp. 171)

Beispiel 171
Aus Georg Muffats Florilegium secundum, 1698, Erste Anmerkungen III. Von dem Takt oder Tempo III.

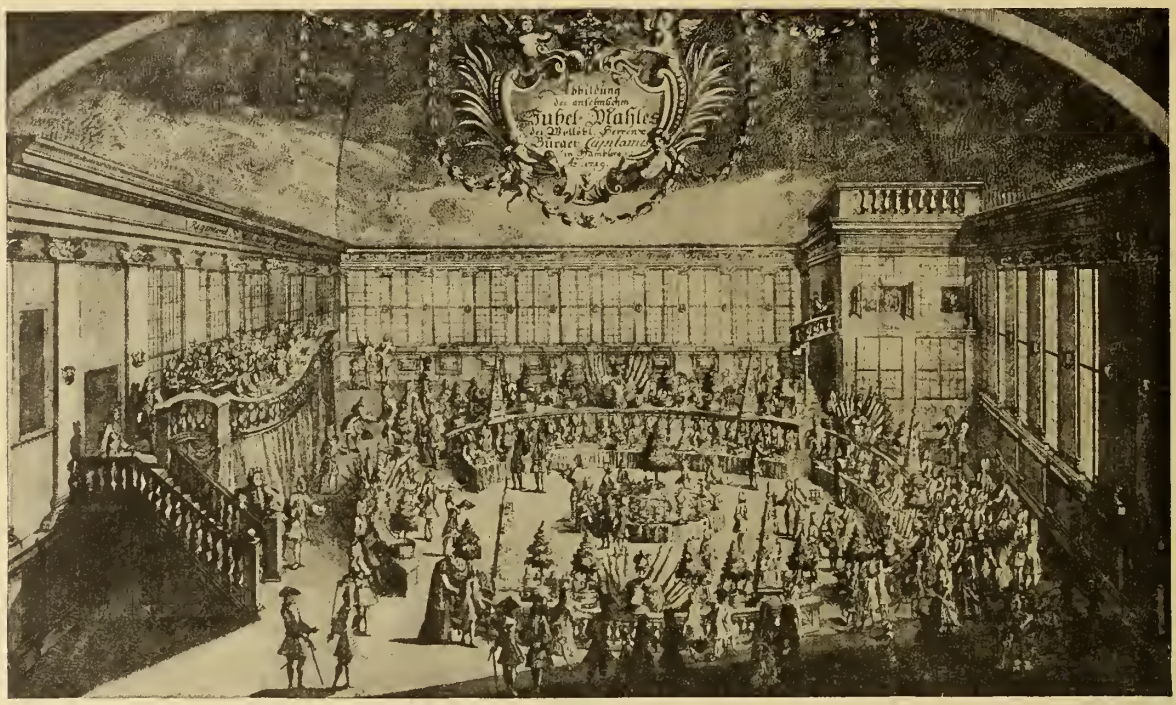


stimmen mit den Anweisungen zum Sechzehntelspiel bei Quantz (XI, § 12) überein; sie decken sich auch mit den Aussagen der französischen Theoretiker, die diesen Vortrag das Pointieren (pointer) nennen. Nach L'Affillard (1694), Hotteterre (vor 1707) u. a., ja noch nach J. J. Rousseau und Corrette, bezog sich das Pointieren im $^4/_4$-Takt nur auf die Sechzehntel, im $^3/_4$-Takt auf die Achtel, und zwar beim Spielen und beim Singen. Diese Vortragsbelebung haben wir aber schon im 16. und 17. Jahrh. kennen gelernt (s. S. 78, 145). In den oben (Beisp. 171) genannten Anmerkungen, die Ballette auf Lullianisch-französische Art zu produzieren, beschreibt Muffat ihre Aufführungsweise mit vielen Einzelheiten unter 5 Abschnitten; diese handeln von der Applizierung der Finger behufs möglichster Reinheit der Tonbildung, von der Bogenführung, vom Tempo, von einzelnen Gebräuchen und von der zierlichen Manier. Die Einheitlichkeit des Strichs war eine Errungenschaft der Lullyschen Orchesterzucht, auf die die Lullisten sehr stolz waren; „obgleich ihrer tausend zusammenspielten", führten sie alle den Bogen auf gleiche Weise, im Gegensatz zu Italienern und Deutschen. Muffat gibt Beispiele, indem er den Abstrich mit l, den Aufstrich mit v bezeichnet (Beisp. 172); die Haare

Beispiel 172
Strichart nach Muffat bei den Deutschen und Welschen (oben) gegenüber den Lullisten (unten)



des Bogens würden mit dem Daumen angedrückt, die anderen Finger auf den Rücken des Bogens gelegt. An Verzierungsarten sind zwölf verschiedene Typen aufgezählt und zehn Regeln zum „Lullianischen Manierwesen" zusammengestellt; dieser „edelste Musikteil" werde aber gern für unnütz gehalten und mißhandelt,



80. Jubelmahl der Bürgerkapitäne im Drillhaus zu Hamburg, 1719. Stich von Christian Fritsch. Hamburg, Museum für Hamburgische Geschichte. Links auf der Tribüne die Festmusik, vorn Solosänger und der Kapellmeister (Hieron. Oldenburg), dahinter das Orchester (vgl. J. Sittard, Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg, Altona 1890 S. 63).

sowohl „durch Unterlassung" als auch durch „Uneigenschaft, Überfluß und Untauglichkeit". Das Einstimmen der Instrumente habe vor Ankunft der Zuhörer oder ganz leise zu geschehen, auch der Probierlärm vor Beginn des Spiels sei zu vermeiden. Die Stimmung stehe in Frankreich einen Ton tiefer als in Deutschland, in den Opern sogar eineinhalb Töne tiefer; den deutschen Cornett-Ton lehne man in Paris ab. Bei den Mittelstimmen müsse man in der Besetzung Vorsicht üben und sie nicht bloß schwachen Spielern preisgeben.
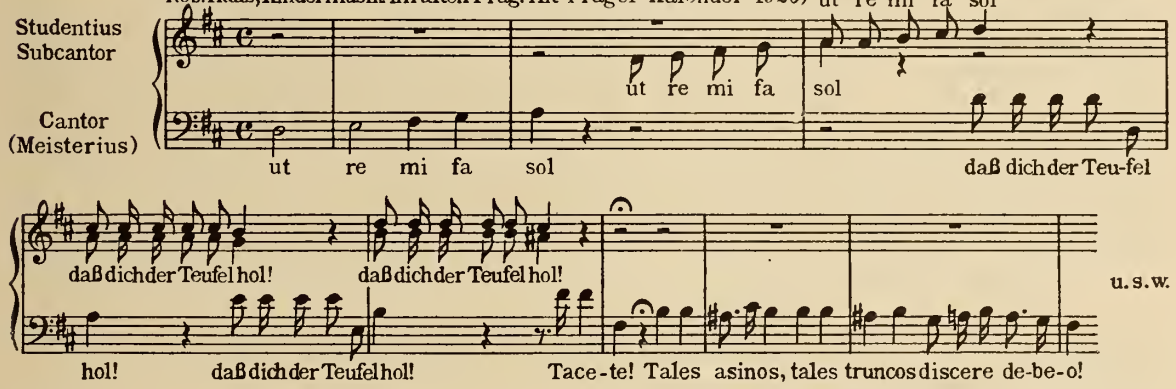
Das Taktschlagen ging in der italienischen und der französischen Gewöhnung gleichfalls auseinander; die von Penna (1672) und Tevo (1706) beschriebene italienische Form mit wiederholten Niederschlägen und Wellenbewegungen der Hand (ondeggiare) wurde in Frankreich in dem Sinn weitergebildet, daß (bei St. Lambert, 1702) nur jede erste Taktzeit mit dem Niederschlag bedacht ist, wie das später allgemein üblich wurde. Im Viervierteltakt schlägt Lambert die zweite Zeit nach rechts, während Montéclair (1709) schon zum Unterschied vom dreiteiligen Takt nach links geht. Die Taktierbewegungen sollen nach Lambert deutlich sein, die Hand müsse den Augen ein Bild dessen geben, was zu hören sei. Die französische Taktierform drang später allgemein durch, doch tritt noch J. J. Rousseau für die italienische ein, im Dreitakt die ersten beiden Taktteile nieder, den dritten auf, im Viertakt die ersten beiden Taktteile nieder, die beiden letzten auf zu schlagen, und in Italien blieb dieser Brauch im 18. Jahrhundert in Geltung. Während in Frankreich ferner, wie wir schon hörten, bei den Opern und ebenso auch bei den Instrumentalkonzerten ein Taktschläger stets tätig war, wurde in Deutschland und Italien die Taktstockdirektion nur bei Choraufführungen, insbesondere bei der Kirchenmusik ausgeübt, in der Oper und bei Instrumentalmusik aber vom Cembalo aus dirigiert. Nur bei Massenbesetzungen mußte man Ausnahmen machen, so bei dem Prager Bühnenfestspiel von 1723 (Costanza e Fortezza von J. J. Fux), das im Freien abgehalten wurde, wobei nach Quantzens Bericht Caldara den Takt gab. Gegen den Taktierlärm der deutschen Kantoren wenden sich durch das ganze 18. Jahrhundert stete Klagen aus Musikerkreisen; das starke Niedertreten hielt man bei starkbesetzten Chören sogar für ein notwendiges Übel (Scheibe).

Die deutsche Instrumentalmusik außerhalb der großen Hofhaltungen besorgten die Kunstpfeifer als Musici instrumentales und in noch einfacheren Verhältnissen die Volksmusikanten, die Bierfiedler. Wie streng auf die gehörige Rangordnung zwischen diesen beiden genannten Gruppen gesehen wurde, lehrt der

„Präzedenzstreit" zwischen ihnen, den in dramatischer Form Printzens Standesroman vom vorwitzigen Musikanten Battalus (1691) vorführt. So sehr sich da aber die Kunstpfeifer bemühen, ihre Überlegenheit umständlich darzutun, so sehr fehlte es ihnen selbst tatsächlich an Ansehen, insbesondere die „Knechtschaft in der Kunstpfeiferei" (Mattheson) bei der Jugenderziehung durch den „Thurner" (Türmer) war übel verrufen. Die derbe Leidensgeschichte eines solchen Kunstlehrgangs ist in Printzens Roman vom Pfeifergesellen Cotala (1690) umständlich und ergötzlich dargestellt; allerlei „bärenhäuterische Lumpenarbeit", mißliche, ja ekelhafte Verpflichtungen waren die Hauptbeschäftigung, Prügel und Karbatschen das tägliche Brot des Lehrlings. Mußten doch Verwandte Bürgschaft stehen, daß der Thurnerjunge nicht davonlaufe, wenn auch der Meister „Stroh auf ihm hacke". Die musikalische Ausbildung war gewürzt „mit hundert Ohrfeigen, Maultaschen und Haarhuschen", Cotala berichtet, daß sein Lehrherr „nur fünf Geigen und zwanzig Fiedelbogen" an seinem Kopf zerschlagen habe. War ja der Spielmann nach der Ansicht von Cotalas Vater „aller Bärenhäuter Bärenhäuter". Weit besser hatte es da der Sängerknabe, der um seiner schönen Stimme willen bisweilen (wie der junge Benda nach Dresden) entführt und verhätschelt wurde, um sich dann aber nach Verlust der Stimme beim Mutieren wieder unbarmherzig auf die Straße gesetzt zu sehen; dasselbe Los traf noch den jungen Haydn. Die Studenten wurden gleichfalls derb angefaßt (Beisp. 173).

Beispiel 173

Aus dem Solmisierterzett der Kantate Schulmeisterius von Franz Xaver Brixi, Gesangsstimmen (Vgl. Rob. Haas, Kindermusik im alten Prag. Alt-Prager Kalender 1926)



Das volksmäßige Musizieren greift im 18. Jahrh. mit Divertimentos, Cassationen und sonstiger Freimusik bis zu den Wiener Klassikern weiter.

Die deutsche Instrumentalpraxis der Hamburger Oper hat Kleefeld zu klären versucht. Als Orchesterapparat stellt er insgesamt folgende Besetzung fest: 8 Violinen, 3 Violen, Viola d'amore, Viola da Gamba, 2 Violoncelli, 2 Violoni, Cembalo, 5 Flöten, 2 Piccoli, 2 Zuffoli (Pansflöten), 1 Baßtraversa, 1 Quartflöte, 2 Cornetti, 4 Oboen, 2 Oboi d'amore, 1 Hautboe-Contra, 2 Chalumeaux, 5 Fagotte, 4 Trompeten, 2 Trombe di Caccia, Pauken, 4 Hörner, Harfe, Theorbe, Triangel und Cimbeln. Dieser Orchesterbestand kam natürlich nur auswahlsweise zur Betätigung; den Grundstock bildeten die Streicher, für die noch Scheibe (Krit. Mus. 1745, S. 713) die entsprechende Besetzungsregel aufstellt: zu 8—10 Violinen 2 Bratschen, 3—4 kleinere Bässe und Konzertbaß. Im Orchesterpersonal mußten einzelne Spieler mehrere Instrumente übernehmen, so waren Flöte und Oboe oder einzelne Streicher und Holzbläser im Personal verbunden; ähnlich wurde das in den fürstlichen Privatkapellen des 18. Jahrh. gehandhabt, wo die Bedienten (Lakaien) oft zugleich Musiker waren; in Böhmen war das allgemeiner Brauch. Die Aufstellung gruppierte das Orchester um das in der Mitte befindliche Cembalo, an dem der Dirigent saß, links von ihm bei der Bühne befand sich die I. Geige, davor die II. Geige und beim Publikum Cello und Baß, rechts vom Cembalo am Bühnenrand waren Trompeten und Pauken, davor die anderen Akkordinstrumente, Oboe, Fagott u. a. untergebracht. Keisers Arienbegleitung verfügt zuweilen über 5 Flöten oder 5 Fagotte, über 3—4 Oboen; die Dämpfung der Oboen und Trompeten geschah durch kleine ausgehöhlte Hölzchen, wobei die Trompeten um einen Ton höher klangen. Mattheson (Orch. I, 265) nennt die gedämpften und höher klingenden Trompeten Clarini; vor den „schreienden" Clarinen gibt er aber den „lieblich pompösen Waldhörnern" den Vorzug, für die sich Keiser seit 1705 — ungefähr gleichzeitig mit J. J. Fux in Wien — eingesetzt hatte. Händel vereinigt im Caesar dann sogar 4 Hörner. Als Mittel des dramatischen Kolorits greift

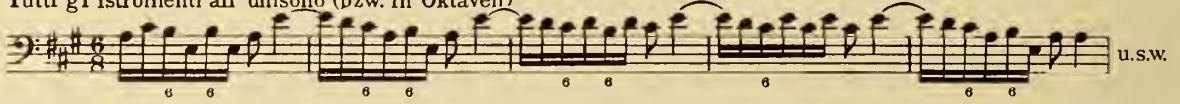


81. Joh. Kellerthaler d. J. Katzenklavier. Stich nach Callot. Narrenmusik, Gesang zu Laute und Klavichord mit Katzen-, Hunde-, Schweine- und Bockstimmen.

Beispiel 174

Reinhart Keiser „Aria. Wozu mit Küh-Hörnern accompagniert wird." L'Inganno fedele, Elpin. (Wien, Nat. Bibl. Hs. 17.907)

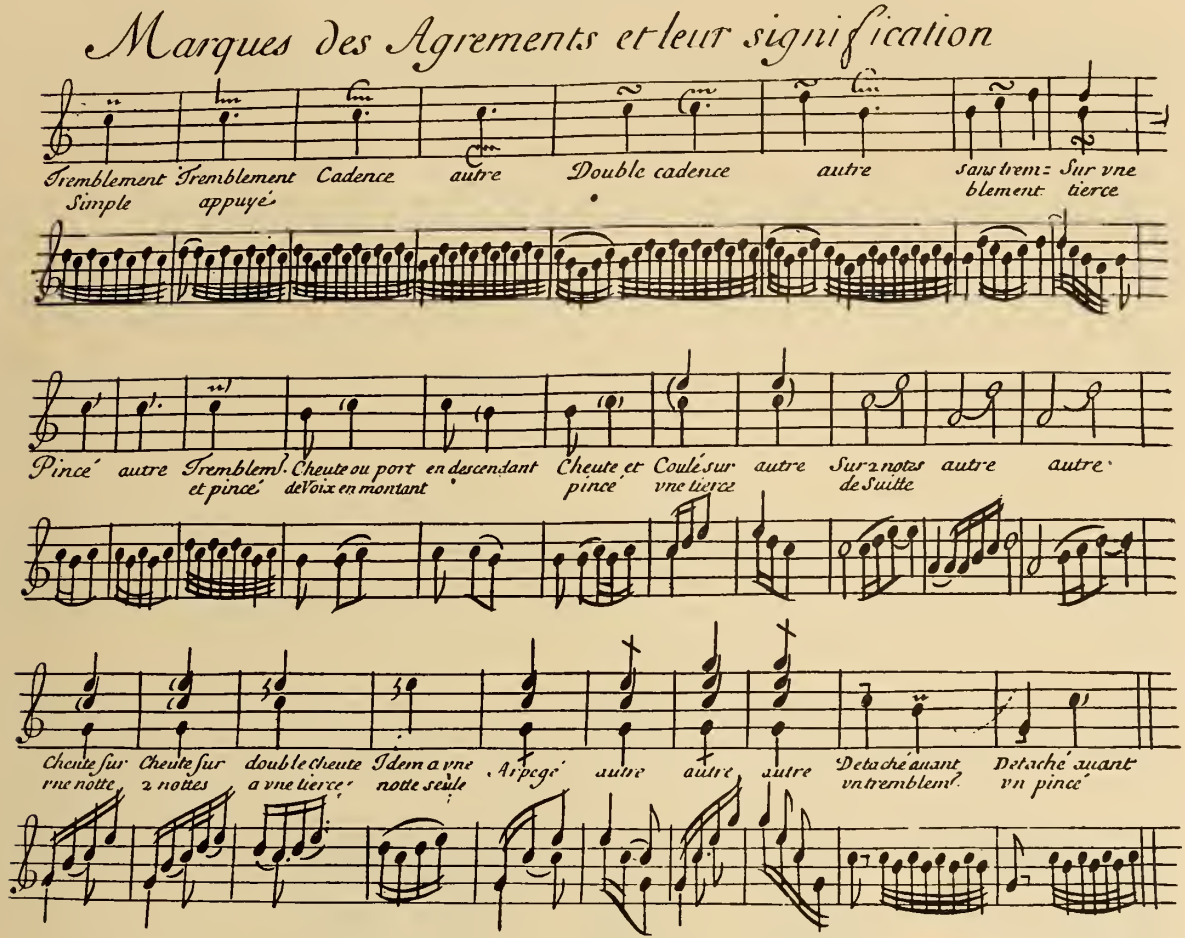
Tutti gl'istromenti all' unisono (bzw. in Oktaven)



Keiser selbst zum Kühhorn (Beisp. 174) oder zur Schalmey, von der Eisel 1738 sagt, daß sie zu den „verrosteten" Tonzeugen gehöre.

Der große Lehrmeister und Organisator der Hamburger Oper war J. S. Kusser, dessen Autorität im Theaterbetrieb Mattheson begeistert schildert; bei den Proben und Aufführungen „zitterte und bebte alles vor ihm, nicht nur im Orchester, sondern auch auf dem Schauplatz; da wußte er manchem seine Fehler mit solcher empfindlichen Art vorzurücken, daß diesem die Augen dabei oft übergingen. Hergegen besänftigte er sich auch alsofort wieder und suchte mit Fleiß eine Gelegenheit, die beigebrachten Wunden durch eine ausnehmende Höflichkeit zu verbinden". Unermüdlich war er im Unterrichten und ließ jeden einzelnen in sein Haus kommen; dort „sang und spielte er ihnen jede Note vor, wie er sie gern herausgebracht wissen wollte". Ihm war die höhere Pflege des deutschen Kunstgesangs zu danken.

Im Klavierspiel ging die französische und die italienische Musikübung wieder stark auseinander, sowohl was das Verzierungswesen als auch die Technik und den Fingersatz betrifft; das deutsche Spiel hielt mit starker innerlicher Selbständigkeit die Mitte, lehnte sich eng an die französische Praxis an und nahm von Italien reiche Anregung. Die kleinen Spielmanieren, die agrémens, drangen von der Lautenmusik aus in die französische Spielweise vor und überfluteten sie, insbesondere die Doubles, die verzierten Satzwiederholungen; die Ornamente



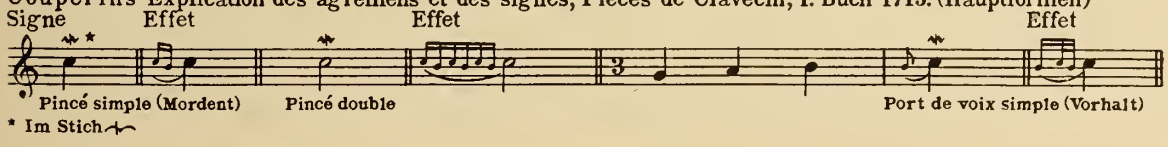
82. Übersicht der Verzierungen aus Henry d'Angleberts Pièces de Clavecin, Paris 1689.

wurden in der Niederschrift durch zahlreiche Abkürzungen angedeutet, über deren neumenhafte und wechselnde Zeichen eine dichte Reihe von Tabellen und Erläuterungen Aufschluß gibt.

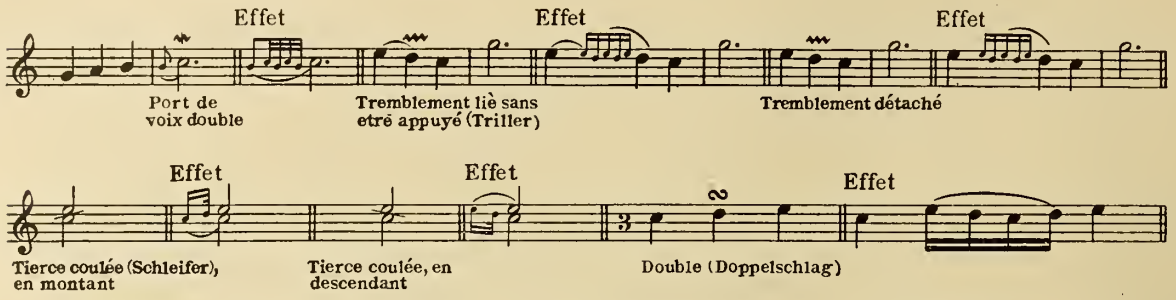
Für die Laute erklärte schon Mersenne (1627) 6 Zierformen. Th. Mace sogar 15 Graces, Simpson 13 Zeichen für die Viola, in die Clavecinmarken führen Chambonnières (1670, 7 Zeichen), d'Anglebert (1689 29 Zeichen), St. Lambert (1697, 16 Zeichen), F. Couperin (1713, 23 Signes), Rameau (1736, 13 Zeichen) u. a. ein. Eine Gruppe deutscher Quellen schließt sich an, so von Kuhnau, Muffat, J. S. Bach u. a. Couperin hat die Wichtigkeit seiner Auszierungen (Beisp. 175) für den richtigen Vortrag klar betont; er sagt ausdrücklich, sie sollten nur so ausgeführt werden, wie er selbst sie sorgfältig zeichenmäßig vorgesehen habe; die Stücke würden nur dann den gewollten Eindruck machen, wenn man haargenau, ohne Zutat oder Abstrich, alles beachte, was angezeichnet sei. Der ausübende Künstler empfängt ferner durch kurze Angaben über den Charakter des Vortrags und durch Phrasierungszeichen eine auffallend knappgehaltene Marsch-

Beispiel 175

Couperins Explication des agrémens et des signes, Pièces de Clavecin, 1. Buch 1713. (Hauptformen)

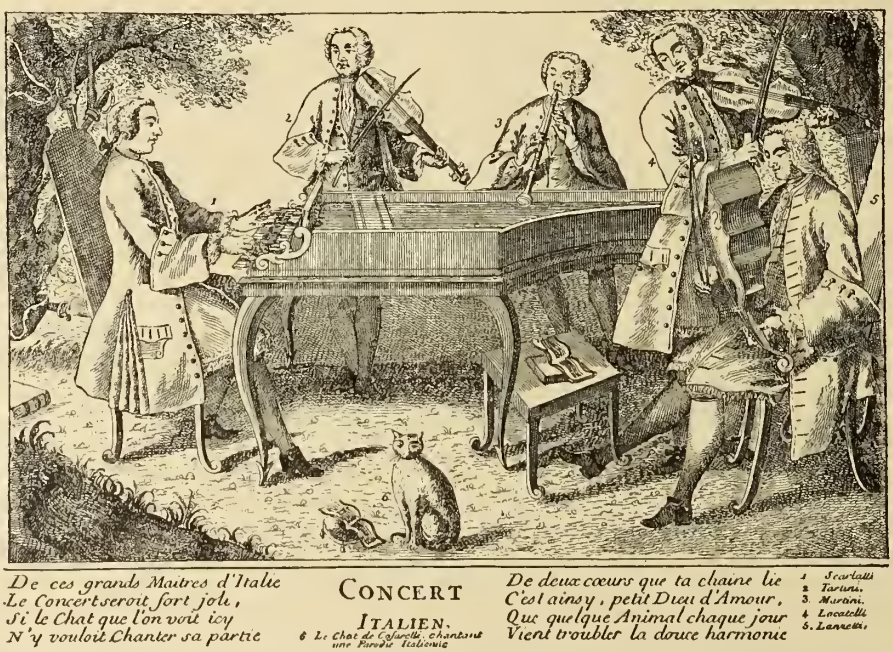


* Im Stich
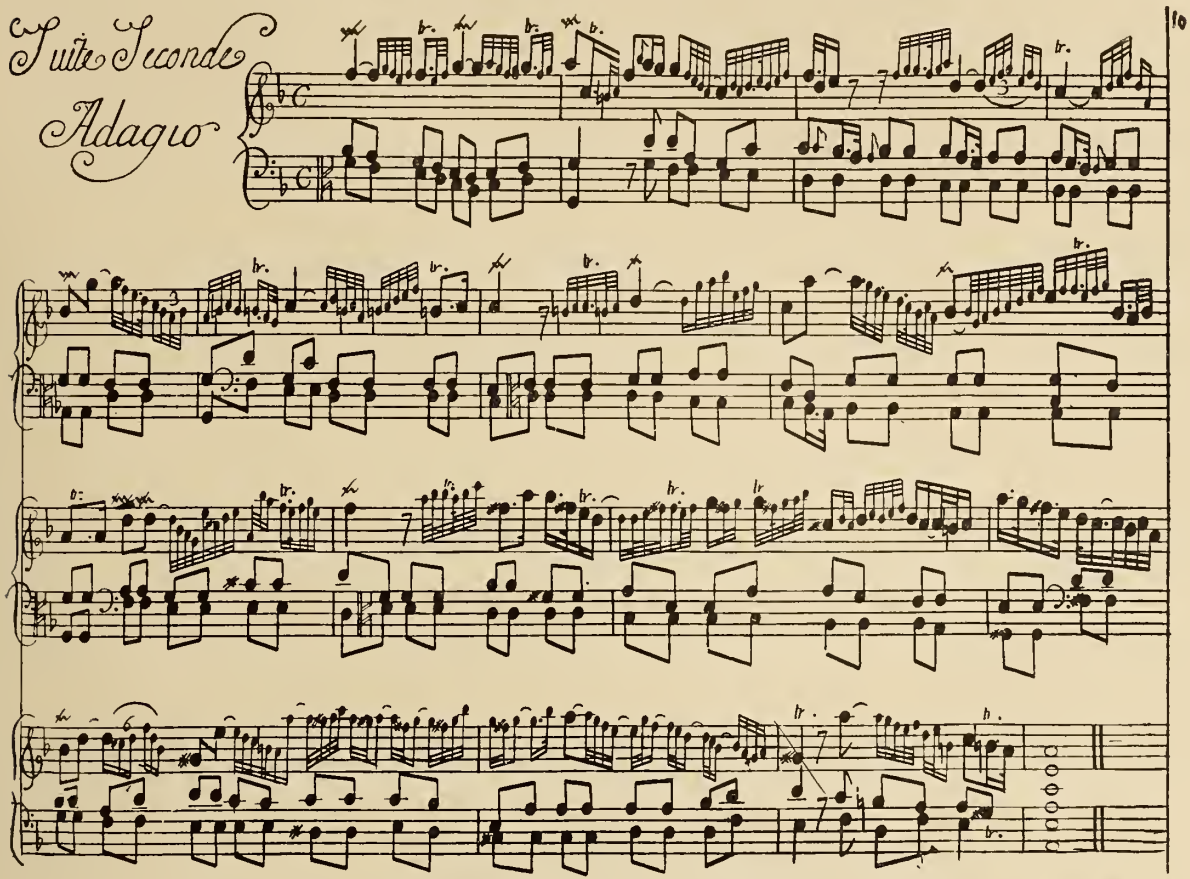


route. In seiner Klavierschule (1716) stehen dann eine Menge Einzelheiten der Spielpraxis, über Körper- und Fingerhaltung, Vortragsfragen, Verzierungswesen, Fingersatz, über die Gefahren des Generalbaßspiels für den guten Vortrag u. a. m. Die „Pièces croisées" sind von Couperin für zwei Manuale berechnet, ebenso später ähnliche Sätze von Telemann, Bach u. a.

Die italienische Spieltechnik war im Verzierungswesen zurückhaltender. Sie suchte dafür die Baßführung durch Akkordzerlegungen zu beleben oder durch Oktavengänge abzurunden, sie pflegte das Übergreifen beider Hände u. a. m.; von Dom. Scarlatti wurde sie zu ganz außerordentlichen virtuosen Ansprüchen verpflichtet, und zwar in Terzen- und Sextenläufen, Oktavenpassagen, weiten Sprüngen, breiten Griffen u. a. m. Das polyphone Spiel wieder war in Deutschland zu Hause; es wurde von Froberger, Pachelbel, Fischer, Kuhnau bis zu Händel und Bach glänzend gepflegt. Zumal im Stegreifspiel genoß der deutsche Musiker von der Orgel her bewundernswerte Erziehung zur kontrapunktischen Sammlung. Händel erregte mit seiner Kunstfertigkeit in dieser Beziehung als Jüngling in Hamburg großes Aufsehen, er konnte sich in Rom erfolgreich mit Dom. Scarlatti messen und setzte London mit seinen Improvisationen in helle Bewunderung. Am Cembalo extemporierte er sogar bei der Arienbegleitung konzertierend und zu Rinaldos Arie „Vò far guerra" hat sich das im Handexemplar (G. A. Bd. 58A, S. 78) nur mit dem Wort „Cembalo" angedeutete Stegreifspiel zweifach in zeitgenössischer Spiegelung erhalten, einmal in dem bei Walsh 1711 gedruckten Klavierauszug (G. A. Bd. 48, S. 206) und noch ausschweifender in W. Babells Klavierbearbeitung (G. A. Bd. 48, S. 230, Beisp. 176); die Schlußkadenz ist bei Babell mit äußerster Bravour bedacht, sie breitet sich geradezu unersättlich aus (vier Seiten der G. A.). In die Oratorien hat Händel dann seine Orgelkonzerte eingelegt, bei denen er mit polyphonem Extemporespiel glänzte, zumal nach seiner Erblindung. Die hohen allgemeinen Anforderungen an die Improvisationskunst eines deutschen Organisten sind in Matthesons Organistenprobe (1719 und 1731) nachzulesen. Sowohl lange Eigenthemen und feste Gegensätze als auch Ciaconnabässe wurden zur Behandlung aus



83. Satyre auf den Kastraten Gaetano Majorano, genannt Caffarelli (1703–1783). Domenico Scarlatti am Zweimanualflügel, Tartini und Locatelli als Geiger, Salvatore Lanzetta mit verkehrtem Violoncello, ein Martini als Oboebläser. (Sammlung N. Manskopf, Frankfurt a. M.)
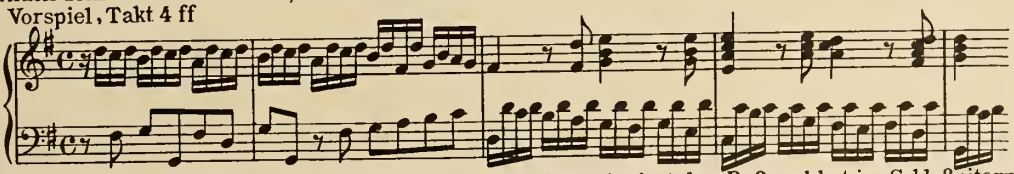


84. Händel, Suites de Pièces pour le Clavecin. London, Printed for the Author. Von Händel selbst veranstaltete Ausgabe, Verzierungen in kleinem Stich.

Beispiel 176

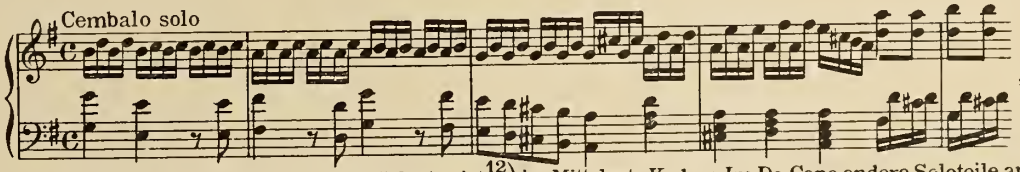
Arie der Armida (Sgra Pilotti) aus Händels Rinaldo, mit Händels Improvisation auf dem Harpsicord
1. nach dem Druck bei Walsh, 2. nach W. Babell

Vorspiel, Takt 4 ff

1. G.A.Bd. 48,S.206



im ganzen 20 Takte, dann geht das Ritornell weiter, das Cembalo diminuiert den Baß und hat im Schlußritornell 14 Takte Solo.



im ganzen 24 Takte, im Schlußritornell 25 Takte Solo (meist $\frac{12}{8}$), im Mittelsatz Kadenz. Im Da Capo andere Soloteile, anfangs wieder 24 Takte, im Schlußritornell 78 Takte (C Takt), darin eine über 3 Seiten lange und eine kürzere Kadenz.
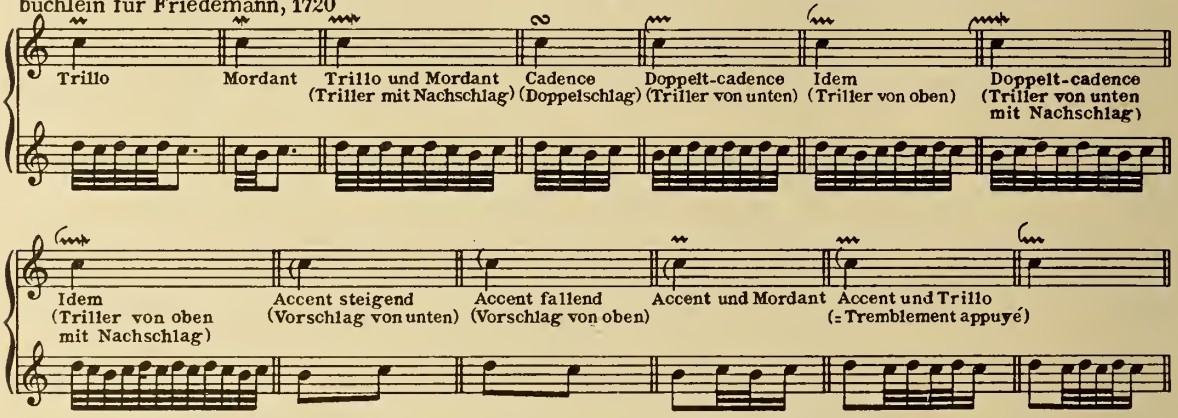
dem Stegreif aufgegeben; der Kandidat hatte nachträglich sein Spiel schriftlich festzuhalten. Bachs Meisterschaft im Phantasieren ist als großartig und vorbildlich berühmt; selbst Reincken anerkannte sie.

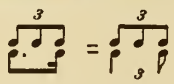
Bach wandelte ein einziges Thema stundenlang ab, und zwar bearbeitete er es nach Forkel gern zunächst in einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk, dann in einem Trio oder einem vierstimmigen Satz, in einem Choralvorspiel und endlich in einer neuen kunstvollen Fuge.

Zum Konzertgebrauch bediente sich Bach des Klavizimbels, während er beim häuslichen Musizieren nach Forkel nur das Klavichord benützte; an diesem liebte er die Mannigfaltigkeit der Tonschattierungen, während er an den Silbermannschen neuen Hammerklavieren klanglich manches auszusetzen hatte. Heute wieder geht man gern mit Bachs Klaviermusik vom modernen Pianoforte zum plastischeren Cembalo zurück. Seine Ornamentik hat Bach im Klavierbüchlein für Friedemann (1720) selbst dargestellt (Beisp. 177), im

Beispiel 177

J. S. Bach, Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen andeuten. Aus dem Klavierbüchlein für Friedemann, 1720



Beispiel 178 

einzelnen ist sie eingehend von Dannreuther aufgehellt worden; erwähnt sei hier nur noch die ungenaue Verwendung des Verlängerungspunktes gegenüber Triolen (Beisp. 178), wie sie auch von Quantz vertreten wird. Bachs Fingersatz zieht gegenüber der früheren Bevorzugung der Mittelfinger schon reichlicher den Daumen heran, worauf dann bei Maichelbeck (1738) und E. Bach die konsequente Ausbildung des Daumenuntersetzens erreicht wurde.

Das wohltemperierte Klavier mit seiner Ausbreitung auf alle Kreuz- und Tonarten war ermöglicht worden durch die Stimmungsweise der Klaviere „ex Septenario", die A. Werckmeister 1691 in seiner Abhandlung über die musikalische Temperatur vorgetragen hatte. Er sagt da, es sei zu verwundern, „daß man die reinen Konkordantien, wie sie von Natur sind, in Musica practica nicht haben noch gebrauchen kann, sondern in einer guten Temperatur" bieten müsse. „Denn wenn wir in einer Zusammenstimmung eines Klaviers, es sei eine Orgel oder andere Instrumente, oder auch auf den bebundeten Instrumenten, als Lauten, Violdigamben u. dgl., alle Quinten und Quarten rein stimmen wollten, so würden etliche Terzen und Sexten gar zu unrein, wollte man die Terzen und Sexten rein haben, so würden etliche Quinten und Quarten unrein bleiben". Um diesem Mangel abzuhelfen und „weil man heutigen Tags alle Lieder aus allen Clavibus spielen will", entschied sich Werckmeister für die gleichschwebende Temperatur mit der Teilung der Oktave in zwölf nahezu gleiche Teile. Die praktischen Vorteile dieser Methode wurden am bundfreien Klavichord in der Literatur schon vor Bach von Fischer, Mattheson, Süppig (MfM. 31) u. a. ausgenützt.

Bachs unvollendetes Alterswerk, die Kunst der Fuge, erfuhr endlich jüngstens durch Gräser und David eine neue aufführungspraktische Deutung, die es aus der Studierkammer in den Konzertsaal zu verpflanzen suchte, in der endgültigen Reihenfolge der einzelnen Teile zwei voneinander abweichende Theorien entwickelte und für die Instrumentierung subjektive Bearbeitungsvorschläge einsetzte. In solcher Form kam das sonst meist gemiedene Werk nun einem großen Publikum zu Gehör; die Aufnahme der Bearbeitung Gräsers in die Gesamtausgabe wirkt allerdings irreführend.

LITERATUR.

A. Ademollo, La bella Adriana a Milano 1611. Milano 1885.— La bell'Adriana ed altre virtuose alla corte di Mantova. Citta di Castello 1888. — A. Beyschlag, Die Ornamentik der Musik. Leipzig 1908 (Bespr. v. Ettler ZIMG 10, v. Leichtentritt SIMG. 10). — R. Buchmeyer, Cembalo oder Pianoforte.



Giovanni Paolo Pannini. Konzert in Rom am 27. November 1729 anläßlich der Geburt des Dauphin. Vorstellung der Kantate La Contesa de' Numi von P. Metastasio u. Leonardo Vinci. Gemälde. Paris, Louvre.

Rechts und links neben den Sängern Generalbaßinstrumente, je ein Cembalo, ein Cello, ein Halbbaß und ein Kontrabaß weiter auf Rängen Chor und Orchester. (Vgl. K. Geiringer Z. f. Mw. 9. S. 270).

Bach-Jb. 1908. — E. Dannreuther, Musical Ornamentation, London s. a. — H. David, Zu Bachs Kunst der Fuge. JP. 34, Bearb. hrsg. b. Peters 1927. — W. Gräser, Bachs Kunst der Fuge. Bach-Jb. 1924. Bearb. hrsg. GA., Jg. 47 (1926). — R. Haas, Villeneuves Brief über den Mechanismus der it. Oper von 1756. ZfMw. 7. — Fr. Haböck, Die Gesangskunst der Kastraten, C. Broschi Farinelli. Wien 1923. — Die Kastraten u. ihre Gesangskunst. Stuttgart 1927. — W. Kleefeld, Das Orchester der Hamburger Oper. SIMG. 1. — H. Kretzschmar, Über den Vortrag alter Musik. JP. 7. — Beiträge zur Gesch. der Venetian. Oper. JP. 14, 17, 18. — L. Landshoff, Über das vielstimmige Akkompagnament und andere Fragen des Generalbaßspiels. Sandberger-Fs. München 1918. — B. Marcello, Il Teatro alla moda, dt. v. A. Einstein. München 1917. — K. Meyer, Der chorische Gesang der Frauen. Leipzig 1917. — A. Moser, Die Violin-Skordatur. AfMw. 1. — F. Piersig, Die Einführung des Horns in die Kunstmusik u. s. Verwendg. bis zum Tode J. S. Bachs. Halle 1927. — H. Rietsch, Bachs Kunst der Fuge. Bach-Jb. 1926. — A. Schering, Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jh. SIMG. 7. — M. Schneider, Der Generalbaß J. S. Bachs. JP. 21/22. — M. Seiffert, Die Verzierung der Sologesänge in Händels Messias. SIMG. 8. — R. Steglich, Die neue Händelopernbewegung. Händel-Jb. 1. — Über die gegenwärtige Krise der Händelpflege. ZfMw. 10. — P. F. Tosi, Anleitung zur Singkunst m. Zusätzen v. J. F. Agricola. Berlin 1757. — F. Vollbach, Die Praxis der Händel-Aufführung. Das Streichorchester. Diss. Charlottenburg 1899.

ROKOKO.

Die Musikübung der Zeit um die älteren Wiener Klassiker und vor diesen ist gekennzeichnet durch die Blüte des berufsmäßigen Orchesterspiels, durch neue symphonische Anforderungen, durch eine Neuordnung der Kammermusik und durch die mit all dem zusammenhängende allmähliche Loslösung von den für den galanten und empfindsamen Stil doch noch lange unentbehrlichen Generalbaß. Die Verhältnisse in Deutschland, insbesondere in Wien, werden nun durch das Übergewicht des deutschen Schaffens allgemein maßgebend, Oper und Hausmusik erneuern sich von innen her, sie erreichen dabei veränderte Bedingungen der Wiedergabe, und im Mittelpunkt der ganzen Entwicklung steht die Pflege des vom barocken Bläserballast befreiten Orchesters und Ensembles, indem der Komponist die Harmoniefüllung nicht mehr dem Improvisationsspiel von Akkordinstrumenten freigibt, sondern sie in Noten ebenso selbst festlegt wie den ganzen Vortrag überhaupt. Das Abrücken von der Improvisationstechnik macht hier die entscheidende Wendung, und wenn daneben die freie Verzierung noch gelegentlich üppige Feste feiert, so bedeutet die grundlegende Absage an die Generalbaß- und Zierpraxis doch schon den vollen Sieg des vom Schaffenden eindeutig festgelegten Kunstwillens über die freie Ausführung, die musikalische Aufklärung für die Interpretation.

Die deutsche Orchestertechnik war gleichmäßig von Frankreich (Lully) und Italien her geschult; strenge Disziplin hielten außer dem Wiener (unter J. J. Fux, dann unter Gluck) insbesondere die Berufsorchester in Dresden (unter Hasse), Berlin (unter Graun) und Mannheim (unter den Stamitz). Der Orchestervortrag war vom Streichquartett aus bestimmt und dieses wieder vom Konzertmeister ausgebildet. Hohen Ruhm in In- und Ausland erntete der „übereinstimmende Vortrag" der Dresdner Kapelle, den Pisendel mit peinlichster Sorgfalt überwachte. Quantz erörtert gelegentlich der Pflichten der begleitenden Instrumentisten (XVII/VII) eingehend das gleichmäßige Spiel; die Schönheit eines Orchesters bestehe hauptsächlich darin, daß seine Mitglieder alle einerlei Art zu spielen und sich unweigerlich nach dem Anführer zu richten hätten.

Zur Verdeutlichung wählt Quantz den Vergleich mit einer deutschen Tragödienaufführung, bei der „lauter Personen, die in demselben Lande geboren sind, vorkämen", aber von Leuten vorgestellt würden, „deren Mundart unterschieden wäre, als Hochdeutsch, Niederdeutsch, Österreichisch, Schwäbisch, Tirolerisch, Schweizerisch", der Unterschied in der Aussprache müßte unbedingt lächerlich wirken. „Mit der Musik hat es fast eine gleiche Bewandtnis, wollte man ein Orchester aus Personen zusammensetzen, deren einige nur nach italienischem, andere nur nach französischem Geschmack, andere außer diesen beiden Arten spielten, so würde, wenn auch jeder in seiner Art geschickt genug wäre, doch die Ausführung wegen der Verschiedenheit des Vortrags dieselbe Wirkung tun, welche oben von der Tragödie gesagt worden. Ja, der Schaden würde



85. Chodowiecki, Konzert. Tuschzeichnung. Arien- oder Kantatenvortrag mit Streichquartett und Cembalobegleitung. (Daniel Chodowiecki, Zeichnungen zum Elementarbuch von Johann Bernhard Basedow. X. Veröffentlichung der Prestel-Gesellschaft.)

noch viel größer sein, weil bei der Tragödie doch nur einer nach dem andern redet, bei der Musik aber die meiste Zeit von allen zugleich gespielt wird".

Die „Zaubereien" des Mannheimer Orchesters, die insbesondere der spieltechnischen Arbeit des Konzertmeisters Christian Cannabich zu danken waren und im Schriftbild genau festgehalten wurden, erregten gleichfalls in ganz Europa helle Begeisterung. Nach Schubart war „sein Forte ein Donner, sein Crescendo ein Katarakt, sein Diminuendo ein in die Ferne hin plätschernder Kristallfluß, sein Piano ein Frühlingshauch". Die blasenden Instrumente „hoben und trugen, füllten und beseelten den Sturm der Geigen", ihre Aufgabe war sowohl die Stellvertretung des absterbenden Basso continuo, als auch eine buntfärbige Klangmischung, bei der Hörner und Klarinetten neue Möglichkeiten eröffneten. Die leidenschaftliche Dynamik und zumal das kompositionstechnisch gestützte Orchestercrescendo übten auf die Zeitgenossen eine berauschende Wirkung aus, gegenüber der Vorliebe für ältere Registerwirkungen wurden nun klangsteigernde Übergänge zu pathetischen Spannungen ausgebaut, eine Praxis, die allerdings nicht in Mannheim erfunden worden war. In Stuttgart gebrauchte Jommelli seit 1747 das „crescendo il forte", bald darauf verfügt Eberlin in Salzburg über diesen Effekt, der in den 50er Jahren selbst in der Wiener Stegreifkomödie eingelebt erscheint; Schünemann hat die Crescendomanier als eine Eigentümlichkeit der römischen Konzertübung um 1711 angesprochen, die dann durch Jommelli nach Deutschland verpflanzt wurde.

Scipione Maffei sagt in seiner Beschreibung des von Cristofori erfundenen Pianoforte (1711) darüber aus, er erwähnt das kunstvolle An- und Abschwellen der Stimme, sowie den plötzlichen starken Einsatz und nennt diesen Kunstgriff bei den großen Konzerten in Rom üblich als Anlaß zu unglaublicher Ergötzung. Während diese Stelle im Sinne solistischer Gesangskunst ausgelegt werden könnte, wird ihre richtige Deutung auf den Orchestervortrag durch die römischen Reisebriefe von Charles de Brosses (1740) bestätigt, worin die Kunst der Verstärkung und Abschwächung des Klangs, zumal in unmerklicher Steigerung, ausdrücklich auf das Orchester bezogen ist. Nachweisbar ist aber bisher zuerst in Deutschland bei Jommelli und bei den Mannheimern die Übernahme solcher Vortragsnuancierung in die festgelegte Niederschrift. In Frankreich gebraucht dann Rameau (Acante et Céphise, 1751) im Druck den modernen nahestehende Zeichen für crescendo und decrescendo, wie sie bald darauf allgemein angenommen wurden. Wir haben diese Zeichen schon in einem älteren Pariser Notendruck von Pianis Sonaten erwähnt (s. S. 144).

Die Echodynamik behielt im Rokoko ihre frühere Geltung weiter bei; Quantz gibt eine gut zusammenfassende Vorschrift (XVII/VII § 26): „Bei Wiederholung oder Ähnlichkeit der Gedanken, die aus halben oder

ganzen Takten bestehen, es sei in eben denselben Tönen oder in einer Versetzung, kann die Wiederholung eines solchen Satzes etwas schwächer als der erste Vortrag derselben gespielt werden.“ Im Solospiel hielt man die Gedankenwiederholung durch die Zierpraxis auseinander.

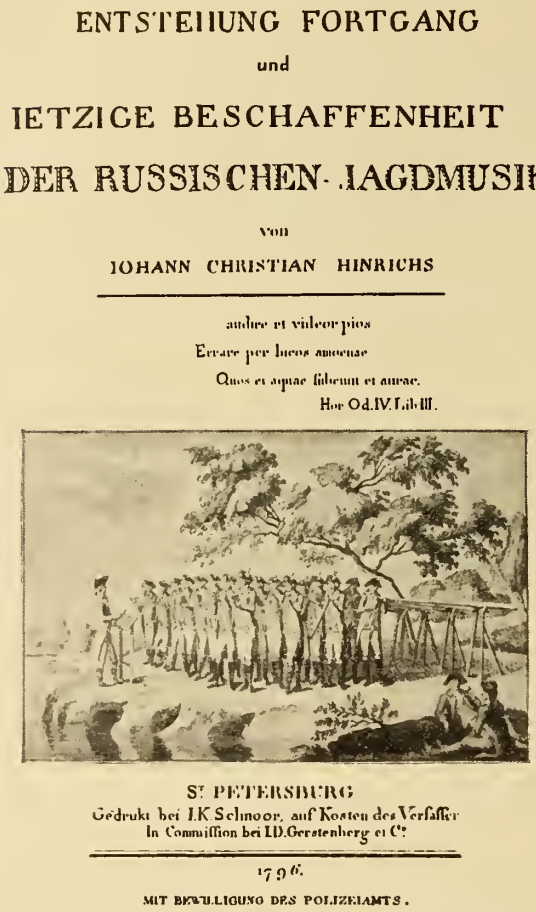
Für die richtige Orchesterbesetzung stellt Quantz aus der Praxis geschöpfte Verhältnisregeln auf (XVII/I § 16), die durch den Vergleich mit Orchesterverzeichnissen der Zeit nachgeprüft worden sind. Er nimmt die Zahl der Violinen zum Ausgang und staffelt nach ihr die anderen Instrumente.

4 Vl.,	1 Br.,	1 Vc.,	1 Cb.,	1 Cemb.				
6 ,,	1 ,,	1 ,,	1 ,,	1 Fg.,	1 Cemb.			
8 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	2 Fl.,	2 Ob.,	2 Fg.,	1 Cemb.	
10 ,,	2 ,,	3 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	1 ,,	
12 ,,	3 ,,	4 ,,	2 ,,	4 ,,	4 ,,	3 ,,	2 ,,	1 Theorbe.

Die Bratsche ist in diesen Vorschlägen auffallend schwach bedacht, eine Tatsache, die bei der Durchsicht der Zusammensetzung zeitgenössischer Kapellen immer wieder bestätigt wird; maßgebend ist dabei, daß in der Literatur damals Viola und Baß stets miteinander gebunden waren, worauf Haydn ausdrücklich hinweist, wenn er für sich gute Bratschenbesetzung verlangt (1768, s. S. 239 unter 6tens). Noch Berlioz und R. Wagner mußten für die Bratsche eintreten. Dresden (D), Berlin (B) und Mannheim (M) waren arm an Bratschen, ebenso Wien (W) und Haydns Orchester in Esterhaz (E), nur die Pariser Oper (P), die Württembergische Hofmusik (Wü) oder die Mailänder Oper bei Mozarts Mitridate (Mai) verfügten über eine größere Anzahl von Violaspielern.

D	1753	15 Vl.,	4 Br.,	3 Vc.,	3 Cb.,	2 Fl.,	5 Ob.,	5 Fg.,	2 H.,	2 Cemb., Trp., Pke.	
D	1782	17 ,,	4 ,,	3 ,,	4 ,,	3 ,,	5 ,,	4 ,,	(Laute)		
D	1805	17 ,,	4 ,,	4 ,,	4 ,,	3 ,,	3 ,,	4 ,,	2 Klar.		
B	1754	12 ,	3 ,,	4 ,,	2 ,,	4 ,,	3 ,,	4 ,,	2 H.,	2 Cemb., Gambe, Theorbe	
B	1782	13 ,,	4 ,,	4 ,,	3 ,,	4 ,,	3 ,,	4 ,,	2 ,,	2 ,,	Harfe
M	1756	20 ,,	4 ,,	4 ,,	4 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	4 ,,	Org., Trp., Pke.	
M	1767	18 ,,	4 ,,	2 ,,	2 ,,	4 ,,	3 ,,	4 ,,	2 Klar.		
M	1776	19 ,,	4 ,,	4 ,,	3 ,,	3 ,,	3 ,,	4 ,,	4 ,,		
W	1757	12 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	1 ,,	2 ,,	1 ,,	2 H.		
W	1761	12 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	—	2 ,,	1 ,,	2 ,,		
W	1782	12 ,,	4 ,,	3 ,,	3 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,		
W	1782 (1796)	12 ,,	4 ,,	3 ,,	3 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	2 Klar., 2 Trp., Pke.	
Mai	1770	28 ,,	6 ,,	2 ,	6 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	4 ,,	2 ,,	2 ,,
E	1783	11 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,		2 ,,	2 ,,	2 ,,		
P	1754	18 ,,	6 ,,	12		9			3 ,,	1 Cemb.	
P	1788	28 ,,	6 ,,	12,,	5 ,,	2 ,,	4 ,,	4 ,,	2 Klar.		
Wü	1782	13 ,,	6 ,,	3 ,,	3 ,,	2 ,,	3 ,,	2 ,,	2 H., Org.		

In Paris liebte man die übermäßige Besetzung der Celli, die (1725 begründeten) Concerts spirituels stellten 1754 ihren 16 Vl. und 2 Br. : 6 Vc. und 2 Cb. gegenüber (dazu kamen 5 Fl. und Ob., sowie 3 Fg.). Rousseau bemängelt diese Verteilung, die zu wenig Bässe und zu viel Celli verwende, noch 1810 sind aber in der Pariser Oper die Streicher im gleichen Verhältnis behandelt (24 Vl., 8 Br., 12 Vc., 6 Cb.). Demgegenüber war es wieder in Italien üblich, die Bässe stark zu besetzen, so verfügte die Turiner Kapelle 1771 über 4 Cb. gegenüber 13 Vl., 2 Br. und 2 Vc., 1775 über 5 Cb. gegenüber 18 Vl., 2 Br. und 3 Vc., noch 1802 wird diese italienische Gewöhnung in der LAMZ. besprochen. Von Josef Martin Kraus, der 1779 Wahrheiten, die Musik betreffend, als „deutscher Biedermann“ anonym „gerade heraussagte“, hören wir wieder, daß in Deutschland „bei vielen Orchestern die Baßspieler und Cembalisten vor den übrigen Musikern als etwas sehr Geringes betrachtet, sehr schlecht besetzt und belohnt“ wurden; der Biedermann meint aber mit Recht, daß zur Deutlichkeit einer Musik eine besondere Reinheit der untersten Töne gehöre, daher müßten „die Bässe immer mit den stärksten Virtuosen besetzt sein“, die Bässe sollten auch „allemal die Anzahl der Violinen bestimmen, wie der Boden oder Grund die Schwere des Gebäudes“. Ein ungleiches Verhältnis der Streicher herrschte übrigens noch bei den Londoner Haydn-(Salomon-)Konzerten (12 1., 16 2. Vl., 4 Br.,



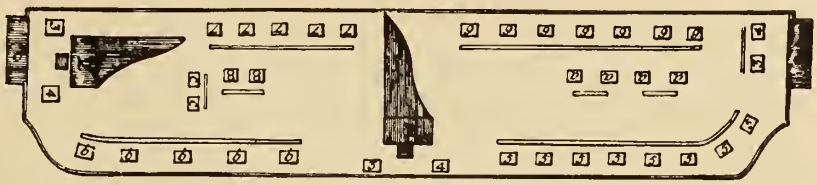
86. Bei der russischen Jagdmusik spielte jeder Bläser nur einen Ton. Sie konzertierte in Deutschland.

3 Vc., 4 Cb.), sofern die diesbezügliche Nachricht Stich hält, während in Wien bereits ein besserer Ausgleich getroffen war, denn nach Mozarts Bericht über die Aufführung seiner Symphonie (vermutlich K. V. 338) durch Bonno (Brief vom 11. April 1781) wirkten neben 40 Vl., 10 Br., 10 Vc. und 8 Cb. mit.

Was die Holzbläser betrifft, so ergibt sich aus obigen Besetzungen das Festhalten an der chorischen Ordnung; sie sind je 4- und 5fach vertreten, selbst je 6 Oboen oder Fagotte werden bezeugt, so in der Salzburger Kirchenmusik 1777 bei einer Messe von M. Haydn (Brief von Leopold Mozart 1. 11. 1777: 6 Ob., 2 Fg., 3 Cb.) oder in der Wiener Tonkünstler-Sozietät noch in den 90er Jahren (gegenüber etwa 60 Streichinstrumenten). Wo Oboen gebraucht wurden, sollten die Bässe „allemal mit Bassons verstärkt werden" (Scheibe). Die allgemeine Aufnahme der Klarinetten ins Orchester erfolgte erst spät, in der 80er Jahren; schon 1754 wurde aber in Paris eine Symphonie von J. Stamitz mit Klarinetten gespielt; im Mannheimer Orchester fanden Klarinettisten seit 1759 feste Anstellung. Christian Bach und Abel, dann Mozart finden wir unter den ersten, die sich für dieses Instrument erfolgreich einsetzten, Haydn erprobte es frühzeitig in der Kammermusik. Sein Klangcharakter entsprach der empfindsamen Zeit wunderbar, Schubart nennt ihn „in Liebe zerflossenes Gefühl", ja „eine Liebeserklärung an das ganze menschliche Geschlecht". Das Waldhorn, „dieses himmlische Instrument" (Schubart), bezog gleichfalls erst allmählich seinen festen Sitz im Orchester, zumal seit es von Josef Hampel in Dresden, dem Lehrer Puntos, durch neue Stimmbögen (ca. 1753) vervollkommnet worden war (Inventionshorn); Hampel erfand auch die Technik der gestopften Töne. Trompeten und Pauken waren (der päpstlichen Anordnung gemäß) in der Wiener Kirchenmusik von 1754 bis 1767 verboten.

Die Orchesteraufstellung ging von der praktischen Erwägung aus, in der Nähe des am Flügel sitzenden Dirigenten den Konzertmeister und mehrere Baßinstrumente als Stützen der Ordnung zu verankern; E. Bach sagt, wenn der erste Violinist, wie es sich gehöre, nahe am Flügel stehe, so könne nicht leicht eine Unordnung einreißen, andrerseits sicherten die Bässe vom Grund aus Tempo und Vortrag. Nach J. M. Kraus u. a. hielt man ferner darauf, daß sich die Mitglieder des Orchesters alle übersehen und daß sie einander alle zu gleicher Zeit hören konnten, darum wurden sie, soweit möglich, in einen Zirkel oder Halbzirkel gestellt. Eine Reihe von erhaltenen Orchesterplänen und Stellungsbeschreibungen. die bei Schünemann übersichtlich zusammengefaßt sind, geben im einzelnen gute Aufschlüsse; wir müssen uns mit dem von Rousseau mitgeteilten Plan aus Dresden begnügen und wollen mit diesem den Vorschlag Quantzens (XVII/I § 13) vergleichen, der gleichfalls der Oper gilt.

Auch Quantz (Qu) rechnet mit zwei Cembali, deren Platzzuweisung sich mit Hasses Plan (H) deckt. „Im Orchesterplatze eines Opernhauses kann der erste Clavicymbal in der Mitte, und zwar mit dem breiten Ende gegen das Parterre und mit der Spitze gegen das Theater gesetzt werden, damit der Spieler desselben die Sänger im Gesichte habe. Zu seiner Rechten kann der Vc., zur Linken der Cb. seinen Platz haben." Bei H. stand umgekehrt rechts ein Cb. und links ein Vc. „Neben dem ersten Clavic., zur Rechten, kann der



87. Verteilung des von Johann Adolf Hasse dirigierten Dresdner Opernorchesters. 1. Klavier des Kapellmeisters, 2. Begleitungsklavier, 3. Cellos, 4. Kontrebässe, 5. Erste Violinen, 6. Zweite Violinen, 7. Oboen, 8. Flöten, a) Bratschen, b) Fagotte, c) Waldhörner, d) Erhöhungen für Pauken und Trompeten. (J. J. Rousseau, Dictionnaire de Musique, Paris 1768.)

Anführer, ein wenig vorwärts und erhöht, sitzen." Das entspricht natürlich dem Plan H., obwohl der Konzertmeister dort nicht ausdrücklich genannt ist. ,,Die Violinisten und Bratschisten können von ihm an einen länglichen Kreis formieren, so daß die letzten mit dem Rücken an das Theater und bis an die Spitze des Clavic. kommen, damit sie den Anführer alle sehen und hören können. Ist aber das Orchester so geraum, daß 4 Personen in der Breite nebeneinander Platz haben, so können die Ausführer der 2. Vl. zu zweit und zweit hintereinander in der Mitte, zwischen den Ausführern der 1. Vl. und den mit dem Rücken am Theater sitzenden Bratschisten sitzen, denn je näher die Instrumente beisammen sind, desto bessere Wirkung tut es." In H. sind die Violinen, zu denen auch die ,,Tailles" genannten Bratschen zu zählen sind, entsprechend der ersten Gruppierung bei Qu. verteilt, nur werden einige Celli und Bässe zwischen die Violinen gelagert. Auch Qu. fährt fort: ,,Auf derselben Seite, am Ende, wo die Violinisten aufhören, kann noch ein Vc. und ein großer Violon Platz finden." Rechts vom Hauptcembalo stehen also die Streicher, die andere Seite beherrschen die Bläser, geschart um das 2. Cemb., ebenso bei H. ,,Auf der linken Seite des 1. Clavicymbals stelle man den 2., die Länge am Theater hin und mit der Spitze gegen den 1. zugekehrt, doch so, daß die Bassons noch dahinter Platz finden, wofern man sie nicht zu des 2. Clavic. rechter Seite, hinter die Fl., bringen will." Die Fag. postiert H. vorn dicht an die Wand des Zuschauerraums. ,,Bei diesem 2. Clavic. können noch ein paar Vc. ihre Stelle haben." In H.: Vc. und Cb. ,,Auf dieser linken Seite des Orchesters können die Oboen und Waldhörner, mit dem Rücken nach den Zuhörern gekehrt, wie auf der rechten Seite die 1. Vl., in einer Reihe sitzen", also dort, wo in H. die Fagotte untergebracht sind; die Oboen sind dafür in H. an die Bühnenwand zurückgewiesen, also von den Fagotten ziemlich getrennt, ,,die Hörner sitzen zwischen Oboen und 2. Cembalo, die Flöten aber nahe bei dem 1. Clavic. in die Quere postiert, so daß sie das Gesicht gegen den Clavic. und das untere Ende der Flöte gegen das Parterre wenden." Also dort, wo in H. die Hörner zu finden sind; die Fl. spielen rechts daneben, aber mit dem Gesicht zum Parterre. ,,Doch werden an einigen Orten, wo zwischen dem Orchester und den Zuhörern noch ein leerer Platz befindlich ist, die Fl. mit dem Rücken gegen das Parterre und die Oboen in die Quere zwischen sie und das 2. Clavic. gesetzt. Die Oboen tun absonderlich beim Tutti zum Ausfüllen eine treffliche Wirkung und ihr Schall verdient einen freien Ausgang zu haben, welchen die Fl. alsdann, wenn niemand nahe hinter ihnen steht, wofern sich ihre Ausführer nur ein klein wenig auf die Seite wenden, auch erhalten, dies umsomehr, weil sie den Zuhörern alsdann näher sind. Die Theorbe findet hinter dem 2. Clavic, und den ihm zugeordneten Violoncellisten bequemen Platz." Eingestimmt wurde in Dresden unter Hasse in einem Nebenraum (vgl. o. S. 168, 208), ebenso hielt man es z. B. 1787 in Berlin bei Rellstabs Liebhaberkonzerten. Die Stimmgabel war schon 1711 von John Shore erfunden worden.

Zu jedem Orchester gehörte im 18. Jahrhundert mindestens ein Flügel, zumal die gewöhnlichste Art des Dirigierens vom Klavier aus geübt wurde. E. Bach sagt bündig (II. Einl. § 6), man könne ohne Begleitung eines Klavierinstruments kein Stück gut aufführen, selbst bei den stärksten Musiken, sogar unter freiem Himmel, ,,wo man gewiß glauben sollte, nicht das geringste vom Flügel zu hören", vermisse man diesen, wenn er wegbleibe. Der Cembaloton war demnach als Klangfarbe selbstverständlich. J. M. Kraus bestätigt das 1779, wer glaube, ,,der Flügel sei bei Orchestern gar nicht nötig, der gibt deutlich zu verstehen, daß er von der ganzen Sache nichts versteht". Die Reihe der Gewährsmänner für das Cembalo ist eine dichte; noch Kochs Lexikon bricht 1802 eine Lanze für den Kielflügel als ,,sehr brauchbares Orchesterinstrument" mit starkem, durchschlagendem Ton, obgleich sich bei schwacher Besetzung und im Konzert schon das Fortepiano durchgesetzt habe.

Die Vorzüge des Flügels beim Dirigieren faßt E. Bach (I. Einl. § 9) dahin zusammen, daß dieser am besten imstande sei, die ganze Musik in der nötigen Taktgleichheit zu erhalten, das Taktschlagen, das bloß bei

weitläufigen Musiken gebräuchlich sei, werde hierdurch vollkommen ersetzt, zumal der Ton des Cembalos allen Mitmusizierenden deutlich ins Gehör falle. Bach gibt eine Reihe von wertvollen Winken für die Klavierdirektion, so über das Zerlegen von Haltetönen in Akkordschläge mit der Rechten ,,zur Aufrechterhaltung des Taktes" (II, 29 § 18); über das Vorschlagen von Harmonien mit der rechten Hand bei kurzen Baßpausen, um ,,die Ordnung zu erhalten" (II. 37), über Kadenzen, Fermaten u. a. m. Mit dem Klavierdirigenten vereinigte sich der Konzertmeister, der durch Körperbewegungen und durch sein führendes Mitspielen auf die Streicher einzuwirken hatte, im allgemeinen galt seine Obsorge dem Orchester, während der Klavierspieler die Singstimmen zu überwachen hatte. Über die Oberleitung gingen sogar die Ansichten auseinander; es gab Anhänger und Gegner der Violindirektion wie Freunde und Feinde der Gesamtleitung vom Klavier aus.

J. M. Kraus ist z. B. Gefolgsmann der Klavierpartei, er teilt die Direktion eines Orchesters in fünf Arten ein: 1. Die wahre Direktion, wo das Orchester mit braven Virtuosen besetzt und durch sattsame Proben geschult ist; ,,es dirigiert sich alsdann von selbst, wie die Uhr, wenn sie aufgezogen worden ist", der Zuhörer gewahrt von der Leitung wenig oder nichts. 2. Die gezwungene, die infolge mangelhafter Einrichtung hörbarer und sichtbarer wird, indem Cembalist und Bassisten immer in Bewegung sein müssen. 3. Die Frazzendirektion, wenn bei Opern der Konzertmeister auf erhöhtem Stuhl sitzt und sich ,,so konvulsivisch gebärdet, daß man alle Augenblicke den Arzt herbeizurufen für nötig halten muß"; das sehe abenteuerlich aus und klinge übel; die hochgesetzte Violine schreie über das Orchester hinweg, beim Umblättern oder beim Gebrauch des Schnupftuchs mache die schreiende Musik plötzliche Pausen, ,,und die übrigen Instrumente stöhnen nun, gleich Fröschen, düster aus dem Sumpfe heraus". 4. Die sichere, wo der Komponist selbst vom Flügel aus das Tempo regelt, während sich Konzertmeister und Bässe nach ihm richten, und 5. die unsichere und lächerliche, ,,wo der erste Violinspieler das Direktorium führen will", während sich der Komponist ihm unterordnen soll. Das Taktschlagen tut Kraus als ,,Virtuosen-Pedanterei" geringschätzig ab, es sei bei Lehrburschen notwendig; zur Sache helfe es aber nichts, außer daß sie dadurch sehr oft ins Lächerliche gezogen werde.

Nach Schönfelds Jahrbuch der Tonkunst (1796, S. 175) wieder sollte der Kapellmeister die Sorge des Dirigierens schicklich dem Konzertmeister überlassen, ,,die Blicke des ganzen Orchesters würden dann ganz allein auf einen einzigen Punkt gerichtet sein, alle Instrumente richtig zusammengehen und die Sänger im gehörigen Tempo mit fortreißen und führen und der ganzen Musik mehr Genauigkeit geben". Jedenfalls müßten sich Konzert- und Kapellmeister gut miteinander verständigen. Die von Kraus gerügten stürmischen Bewegungen werden übrigens beim Konzertmeister — ohne Übertreibungen — für unvermeidlich erklärt, ,,eine gänzlich bewegungslose Stellung würde nachteilig sein", aber auch der Klavierdirigent sei diesem Gesetze unterworfen, ,,und zwar müssen seine Bewegungen noch stärker sein, so daß er wegen Tempo und Takt oft mit dem Kopf, den Händen und Füßen arbeiten muß, ja, er ist nicht selten genötigt, die Führung auf dem Klavier ganz zu unterlassen, um mit beiden Armen die Luft zu durchsäbeln". Man könnte es freilich ,,für einen Mißbrauch erklären, daß der Kapellmeister so holzhackerisch arbeiten muß, allein, es ist nun schon einmal so unter uns eingeführt, und wir sind daran gewöhnt". Beim gesanglichen oder instrumentalen Solovortrag wird jede Gebärde oder Ausdrucksbewegung als geschmacklos zurückgewiesen, während hingegen Schubart dem Sänger ans Herz legt, die Empfindungen der Melodie stets mit der gehörigen Pantomime zu begleiten, ,,das Schütteln des Hauptes, jede schwache oder starke Bewegung desselben gibt dem Tone eine äußerst wichtige Modifizierung". Als Muster der Violindirektion wird von Schönfeld Kreibig gepriesen, der Konzertmeister an der Wiener Hofkapelle. ,,Wenn er sein Orchester dirigiert, sind alle Bogen nur ein Bogen, alle Töne nur ein Ton, und alles scheint vom gleichen Feuer belebt zu sein. Da geht nicht die kleinste Nuance verloren, das unmerklichste Piano schwebt in der genauesten Stufenfolge zum höchsten Forte, oder springt durch die stärkste Schwungkraft von Extremität zu Extremität, je nachdem es die Gelegenheit erfordert." Auch J. Haydn dirigierte am 1. Geigenpult, in London saß er zwar am Flügel, um gesehen zu werden, die Leitung oblag aber Salomon als Vorgeiger. Vom italienischen Theaterorchester berichtet noch O. Nicolai (1834), daß es ohne Dirigenten spiele und daß der Konzertmeister meist ,,mit den Füßen aufs Lauteste den Boden stampft, so daß man den Taktschlag desselben wie bei uns die große Pauke vernimmt!" (Vgl. o. S. 165). Auch Habeneck übte die Violindirektion aus, also aus der Violinstimme, nicht aus der Partitur.

War das Hauptinstrument für den Generalbaß auch in seiner letzten Blütezeit der Kielflügel, so galten daneben noch bis in die späteren Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts andere Tonzeuge für diesen Zweck als selbstverständlich.



88. Georg Friedrich Schmidt. Konzert. Kupferstich. Gesang mit Begleitung von Flöte, Streichquartett und Cembalo. Überschrift: Executio Anima Compositionis.

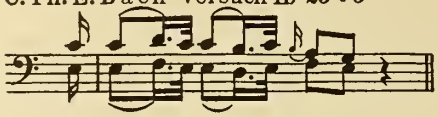
Quantz nennt die Theorbe; die Laute ist in den 60er Jahren zu Leipzig, Wien (Kohaut), Dresden (Weiß) gut vertreten, ja selbst nach 1800 wirkte zuweilen, z. B. in Dresden, die Laute noch im Orchester mit. Hiller (1768) oder Kraus (1779) sprechen von Harfen und Theorben „bei regelmäßigen Kapellen und großen Orchestern", Sulzer erwähnt die Harfe, Forkel (1782) Theorbe, Laute und Harfe, G. J. Wolf (1783) Laute, Harfe, Gambe, Türk (1791) Laute, Theorbe, Harfe, Gambe und Violoncello. Die Harfe nahm in den Kapellen zu Wien (1766 in doppelter Besetzung) und Berlin eine bevorzugte Stellung ein; vom begleitenden Cello handelt Schubart, wobei er die Schwierigkeiten des doppelgriffigen Spiels und des langen, harpetschierenden Strichs hervorhebt. Die oben erwähnte Erscheinung einer Häufung der Celli, z. B. in Paris, erklärt sich demnach zum Teil durch ihre Verwendung als Akkordinstrumente, die der Bässe, z. B. in Turin, durch die begleitende Gambenpraxis. In der Wallersteinschen Hofkapelle dirigierte der Kapellmeister Rosetti sogar vom Kontrabaß aus, während der Konzertmeister am Cello saß.

Die Lehre vom Akkompagnement auf Klavierinstrumenten, und zwar auf Orgel, Flügel, Fortepiano und Klavichord, hat E. Bach eingehend vorgetragen, die Orgel verweist er in die Kirche, mit Ausnahme der Rezitative und Arien, die auch da dem Flügel zukämen, Fortepiano und Klavichord sind für besondere Fälle, „wo die größten Feinigkeiten des Geschmacks vorkommen", vorbehalten. Das vollkommenste Akkompagnement beim Solo sei ein Klavierinstrument nebst dem Violoncell. Man verlange mehr, als daß der Generalbaßspieler bloß ein „wahrer musikalischer Pedant" sei, man sei „ekler" geworden als vordem, denn der neue Geschmack habe einen ganz anderen Gebrauch der Harmonie eingeführt; der Begleiter müsse jedem Stücke „mit dem rechten Vortrag die ihm zukommende Harmonie, und zwar in der gehörigen Stärke und Weite gleichsam anpassen". Notwendig dazu sei ein stetes „Lauschen" auf die andern Mitwirkenden und das aufmerksame „Vorhersehen auf die Folge".

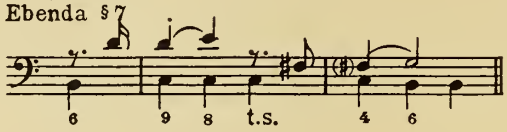
Das durchaus vier- und mehrstimmige Akkompagnement gehöre für starke Musiken, Kontrapunkte und Fugen, für Stücke, „wo nur Musik ist, ohne daß der Geschmack besonders daran Anteil hat". Mit ihm habe der Unterricht zu beginnen; um Quinten zu vermeiden, sei es aber oft nötig, daß man „noch eine Stimme mehr in der rechten Hand nimmt, welche man nachher wieder verläßt", die Oberstimme müsse „jederzeit singend und in Ansehung des Basses ganz rein sein". Das drei- und wenigerstimmige Akkompagnement brauche man „zur Delikatesse"; aus Gründen des Geschmacks, des Vortrags und des Affekts eines Stückes sei oft keine andere als eine schwache Begleitung möglich. Die einstimmige endlich bestehe entweder aus den vorgeschriebenen Baßnoten allein, was durch den Zusatz t. s. (tasto solo) bezeichnet werde, oder aus ihrer Verdoppelung mit der rechten Hand (all' unisono, unisoni). Die Begleitung mit dem Einklang, bei der man die Baßnoten mit beiden Händen in Oktaven spiele, betreffe einstimmig gesetzte Stellen, sowie alle brillanten Passagen in der Grundstimme, wie Sprünge, Läufer, gebrochene Harmonie, Trillerketten, die „deutlich hervorragen sollen"; nur bei einem Solo oder einer Soloarie würden diese brillanten Bässe harmonisch

begleitet. Die einstimmige Begleitung mit der linken Hand allein, das Tasto solo, wird empfohlen bei Terzen- und Sextengängen der Grundnoten mit der Hauptstimme (Beisp. 179), bei Ganz- und Halbkadenzen, ,,worin die Hauptstimme mit einem Vorschlag geht und wo der Abzug piano vorgetragen wird" (hier schlägt der Flügel bloß die Baßnote an, Klavichord oder Fortepiano können aber Vorschlag und Abzug mit der rechten Hand begleiten), oder bei einzelnen Grundnoten, ,,worüber der Gesang sich in der Tiefe aufhält" (Beispiel 180); auch Orgelpunkte werden mit t. s. abgefertigt. Die Italiener brauchten t. s. und unis. nach Bach entweder gar nicht oder sie wollten ,,das Geklimper ihrer Klavieristen" just bei den schönsten und affektuösesten Stellen nicht dabei haben und bezeichneten ganze Arien mit ,,senza Cembalo", was selbst den wälschen Sängern lächerlich vorkomme. Die Schönheit eines guten Akkompagnements bestehe nicht in vielen bunten Figuren und starkem Geräusch, wodurch der Hauptstimme leicht ,,Tort" geschehe, sondern in gelassener Festigkeit und edler Einfalt, ohne den glänzenden Vortrag der Hauptstimme zu stören. Erfordere es aber die Gelegenheit und der Charakter des Stückes, so könne der Begleiter seinem aufgehaltenen Feuer den Zügel schießen lassen, wo die Hauptstimme pausiert oder simple Noten vorträgt.

Beispiel 179
C. Ph. E. Bach Versuch II/23 § 3
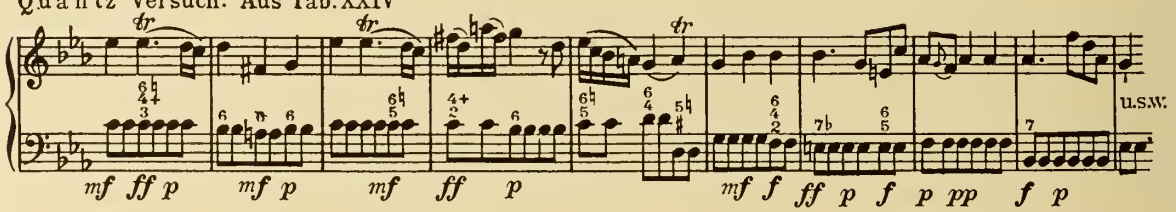


Beispiel 180
Ebenda § 7



Die Freistimmigkeit beim Generalbaßspiel hält Quantz für unvermeidlich (XVII/VI § 4); die allgemeine Regel sei zwar, allezeit vierstimmig zu spielen, wer aber recht gut akkompagnieren wolle, erziele oft bessere Wirkung, wenn er sich nicht so genau hieran binde; ,,wenn man vielmehr einige Stimmen wegläßt oder wohl gar den Baß mit der rechten Hand durch eine Oktave höher verdoppelt. Denn so wenig ein Komponist zu allen Melodien ein drei-, vier- oder fünfstimmiges Akkompagnement der Instrumente setzen kann noch muß, ebensowenig leidet auch eine Melodie ein beständiges vollstimmiges Akkompagnement auf dem Klavier". Die Begleitung habe sich nach dem Stil der Komposition und nach der Besetzung zu richten, bei einem Solo werde die größte ,,Diskretion" erfordert. Das Tempo rubato und das Verziehen der Manieren durch den Solisten, ,,welches eine Schönheit im Spielen ist", seien heikle Klippen für das Zusammenspiel; bei der Begleitung vermeide man zu viel Bewegung mit der rechten Hand, ebenso das melodiöse Spielen am unrechten Ort, das Harpeggieren u. ä. m.

Die Dissonanzen sollen mit gehöriger Lebhaftigkeit und Stärke angeschlagen und so von den anderen Noten unterschieden werden; je nach dem Grad sind die Dissonanzen in drei Klassen eingeteilt, die beim Mezzopianovortrag durch den Anschlag als mezzo forte, forte und fortissimo gekennzeichnet werden (Beisp. 181).

Beispiel 181
Quantz Versuch. Aus Tab. XXIV



Dadurch entsteht ein übertriebener Nuancenreichtum in der Dynamik, gegen den sich E. Bach als verwerfliches Übermaß an Schattierungen wendet (I/III § 29). Wenn der Solist, der Sänger oder Spieler im Adagio eine lange Note im Ton wachsen und wieder abnehmen lasse, so solle der Akkompagnist entsprechend ebenfalls Note für Note stärker und wieder schwächer anschlagen.

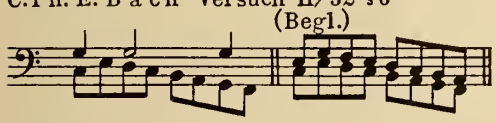
Nach einer alten Regel dürfe man, sagt Quantz weiter, mit der rechten Hand nicht zu hoch spielen, vielmehr die Hände nicht allzuweit voneinander entfernen; verboten sei, die Hauptstimme zu übersteigen. Daher ,,darf man einen Violoncellisten, wenn er Solo spielt, nicht so wie einen Violinisten begleiten. Bei dem ersteren muß man mit der rechten Hand alles in der Tiefe spielen, und sofern der Baß vom Komponisten aus Unwissenheit etwa zu hoch gesetzt wäre und die Hauptstimme überstiege, so kann man ihn eine Oktave tiefer spielen, damit die Quinten nicht in Quarten verwandelt werden. Bei Begleitung der Violine muß der Akkompagnist Achtung geben, ob der Violinist viel in der äußersten Tiefe oder sehr hoch zu spielen habe,

damit er weder die Tiefe übersteige, noch bei der äußersten Höhe zu weit entfernt sei". Verläßt der Baß seine ordentliche Lage, um in der Tenorlage zu spielen, so solle die rechte Hand mit wenig Stimmen ganz nahe bei der linken Hand begleiten, damit die folgende Baßlage mit voller Pracht ausgestattet werden könne.
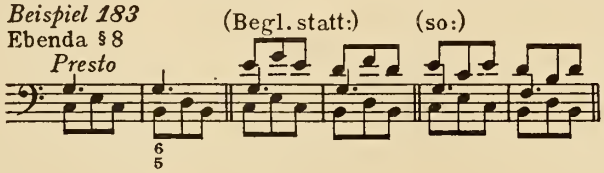
Schon Scheibe setzt sich (1745) dafür ein, daß die Haupt- oder Oberstimme nicht durch künstliche Verzierungen in der rechten Hand verdunkelt werde, er ist also auch Gegner der bei Heinichen (s. S. 203) gestreiften galanten Manier der Kontinuobehandlung; die Melodie dürfe ferner nicht mitgespielt werden, eben weil so die melodieführende Stimme undeutlich gemacht würde. Selbst wenn eine neue Melodie zu der der Oberstimme erfunden und durchaus fortgeführt werde, sei dies nicht gutzuheißen.

E. Bach widmet „gewissen Zierlichkeiten des Akkompagnements" ein eigenes Kapitel (II/32), darin steht eine eingehende Kennzeichnung des Spielens „mit Diskretion" an der Spitze. Der Akkompagnist dürfe nie vergessen, daß er nur begleite und nicht führe, er habe jederzeit in die Absichten des Komponisten und der Ausführenden „einzuschlagen", auch den Ort des Vortrags und die Zuhörer zu berücksichtigen. Mit der größten Bescheidenheit und Behutsamkeit sei Freiheiten und selbst Fehlern der Ausübenden nachzugeben, zumal dem Vertreter der Hauptstimme zu folgen und bei willkürlichen Veränderungen die Harmonie entsprechend einzurichten. Unter die Zierlichkeiten gehören die gleichen Fortschreitungen in Terzen mit den Grundnoten bei Achtel- oder Sechzehntelgängen, zuweilen mit Sexten gemischt. Vierstimmig werde da nur bei langsamer Bewegung gespielt; die dreistimmige und am besten die zweistimmige Begleitung, also bloß Terzen zu den Grundnoten, seien das Vorzüglichste (Beisp. 182), eine Mischung mit Sexten erleichtere die Ausführung und täusche vollstimmigeren Klang vor (Beisp. 183). Das Liegenlassen gleicher Töne sei unschädlicher als das Anschlagen, es binde und singe mehr (Beisp. 184); in diesem Beispiel bemerke man zugleich die Freistimmigkeit, in ähnlichen Fällen sind Sprünge mit der Harmonie in der rechten Hand als zierliche Verschönerungen gutgeheißen, so bei Nachahmungen oder Tonwiederholungen des Basses (Beisp. 185), bei
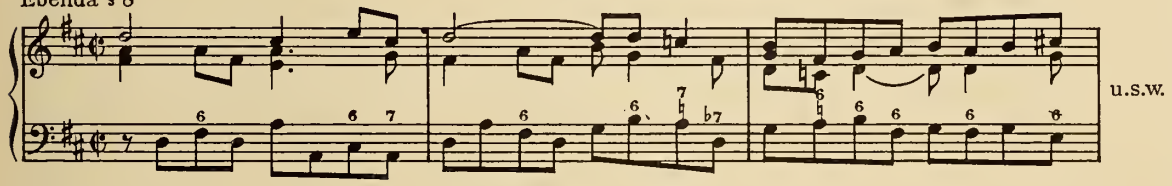
Beispiel 182
C. Ph. E. Bach Versuch II/32 § 6
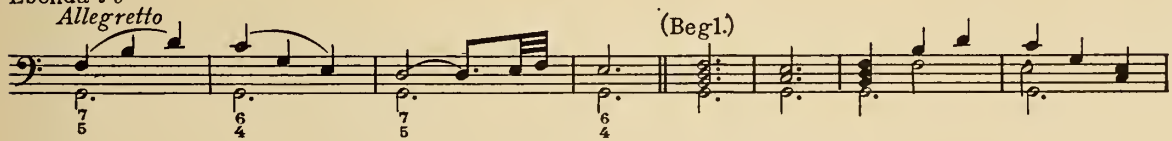


Beispiel 183
Ebenda § 8
Presto



Beispiel 184
Ebenda § 8

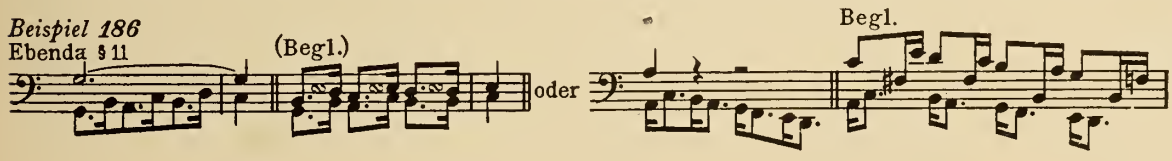


Beispiel 185
Ebenda § 9
Allegretto
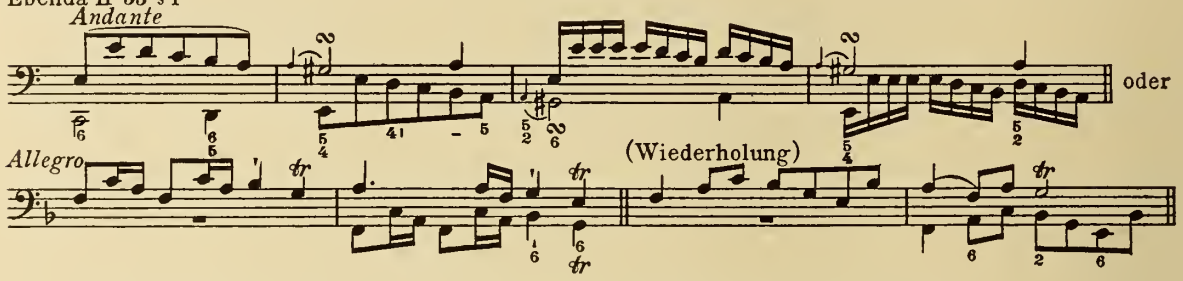


Akkordbrechungen oder Figurationen der Hauptstimme. Als Zierde der Begleitung zählt endlich das geteilte Akkompagnement mit „zerstreuten Harmonien" und die Ausfüllung langsamer Noten durch Doppelschläge oder ergänzende Tonbewegungen (Beisp. 186). Bei Wiederholungen seien stets Veränderungen angezeigt,

Beispiel 186
Ebenda § 11



ebenso bei den Nachahmungen (Beisp. 187); bei diesen erscheine das verständige Zusammenwirken mit den Mitspielern dringend geboten, ,,Vorgänger" und ,,Nachfolger" müßten ,,sich gut zusammen verstehen", der Begleiter habe insbesondere zu wissen, ,,wenn er den Anfang der Nachahmung vorzutragen hat, wie viel er seinem Nachfolger wegen der Veränderungen zumuten dürfe". Habe der Klavierist mehrere Bässe bei sich, so müsse er mit seinen Veränderungen dieser Art zurückhalten, wo er nicht gewiß sei, daß die Bässe wirklich mitkommen könnten.

Beispiel 187
Ebenda II 33 § 1



Um im Vortrag Stärke und Schwäche deutlich zu scheiden, sei es beim Kielflügel mit einer Tastatur unvermeidlich (II/29 § 5), ,,durch eine verstärkte und verminderte Harmonie die Unvollkommenheit des Instruments zu verbessern"; ähnlich lehrt das Quantz (XVII/VI § 9). Bei zwei Tastaturen werde das Fortissimo und das Forte auf dem stärkeren Manuale genommen, die Verdoppelung der Grundnote mit der Oktave in der linken Hand habe eine durchdringende Wirkung, beim Themeneintritt in Fugen oder bei stark vorzutragenden Nachahmungen sei sie sogar unentbehrlich, bei lebhafter Figuration könne man sich mit der Verdoppelung der Hauptnoten begnügen. Vom Mezzoforte heißt es, daß die linke Hand mit den Baßnoten auf dem stärkeren Manuale bleiben solle, während die rechte auf dem schwächeren ihre Harmonie vortrage, das Piano hätten beide Hände auf der schwächeren Tastenreihe zu spielen und das Pianissimo werde ebenda durch Verminderung der Harmonie herausgebracht.

Die Begleitung des Theaterrezitativs, insbesondere der Sekkorezitative hatte lediglich der harmonischen Eindeutigkeit zu dienen, die dramatisch lebendige Bewegung des Gesangs durfte keineswegs durch Figurierungen oder Obligatspiel behindert werden. Das Cembalo bot aber durch Lagenwechsel, voll- oder weniger vollgriffiges Akkordspiel, sowie durch verschiedene Anschlagsarten, insbesondere das einfache oder das rückschlagende Harpeggio Gelegenheit genug zur Ausdrucksfärbung. Das Buffoparlando mit seiner freien Beschwingung der Rede vertrug eine plumpe Störung durch den Begleiter am wenigsten, doch gaben diesem taktmäßige Baßgänge zuweilen den deutlichen Wink zum bescheidenen Hervortreten.

Die Bezifferung hält Bach wie Adlung u. a. für dringend notwendig (II/35), die übliche Anforderung, unbezifferte Bässe zu akkompagnieren, nennt er geradezu eine Lächerlichkeit. ,,Man hat seit einiger Zeit angefangen, mit mehr Fleiß als vorher die kleinen wesentlichen Manieren und die nötigen Zeichen des guten Vortrags in der Schreibart zu bemerken; möchten doch auch die unbezifferten Bässe nach und nach rarer werden und die Klavieristen weniger Gutwilligkeit zeigen, alles das gleich zu tun, was man von ihnen fordert." Jeder Komponist, der wünsche, daß seine Arbeit so gut als möglich ausgeführt werden solle, müsse auch alle Mittel ergreifen, diesen Endzweck zu erlangen, er müsse sich also überhaupt in der Niederschrift so deutlich erklären, daß er an einem jeden Ort verstanden werden könne. Hier wird mit seltener Offenheit über die musikalische Wiedergabe die Sprache der Aufklärung geführt, allerdings ergab es sich, daß eine sorgfältige Bezifferung des Generalbasses nicht durchdrang, sondern daß dieser bald überhaupt beseitigt wurde; Bach selbst wirkte an seiner Verdrängung in der Kammermusik entscheidend mit.

Ein mächtiger Gegner entstand der Willkür der Ausübenden in Gluck, der den dramatischen Gesang von allen Freiheiten der Reproduktion reinigte und als Dirigent die Autorität besaß,



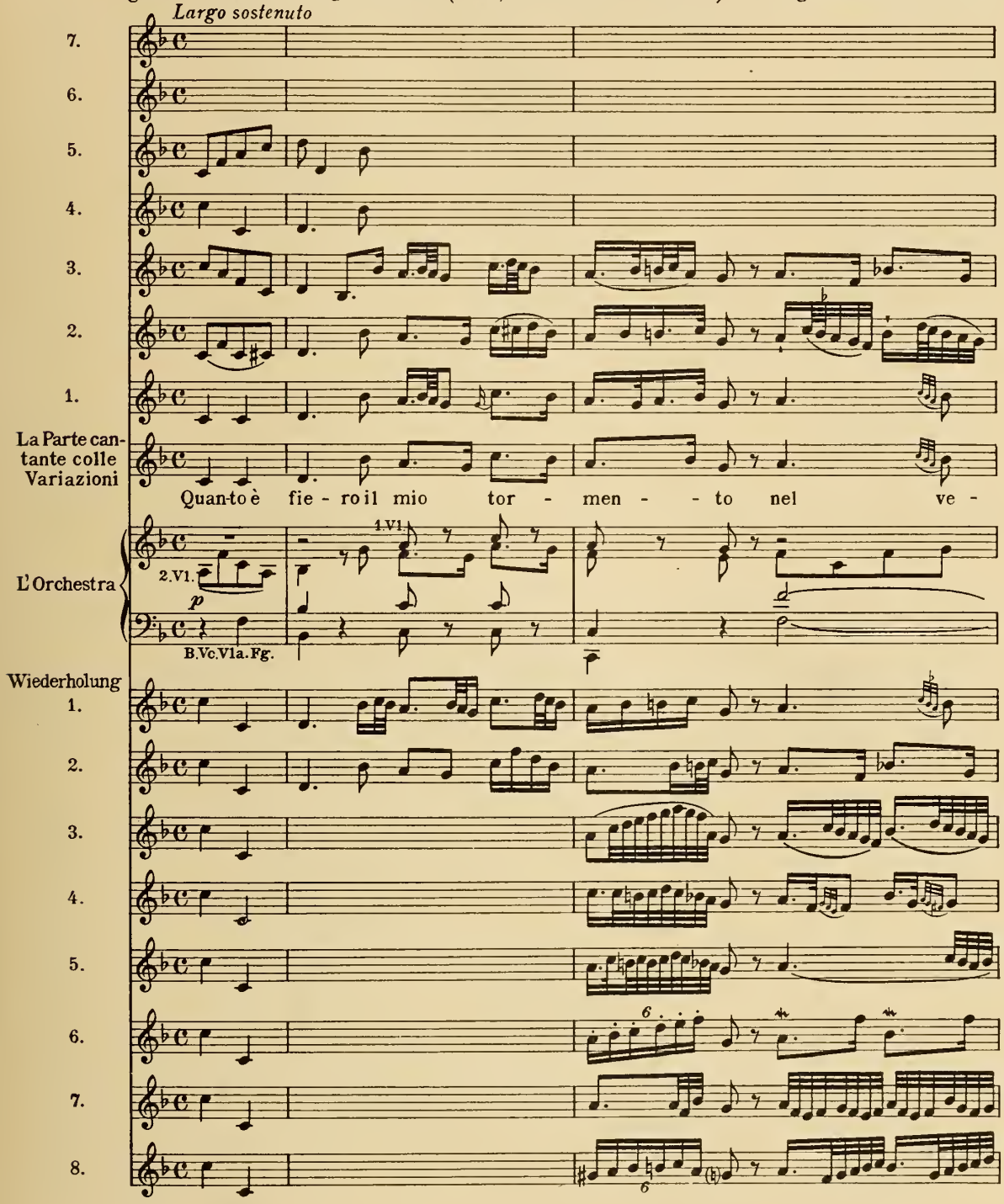
Violante Vestris, die Schwester des Tänzers Gaetano, als Apamia in der Oper Tigrane von Giuseppe Carcani, Mailand, Februar 1750.

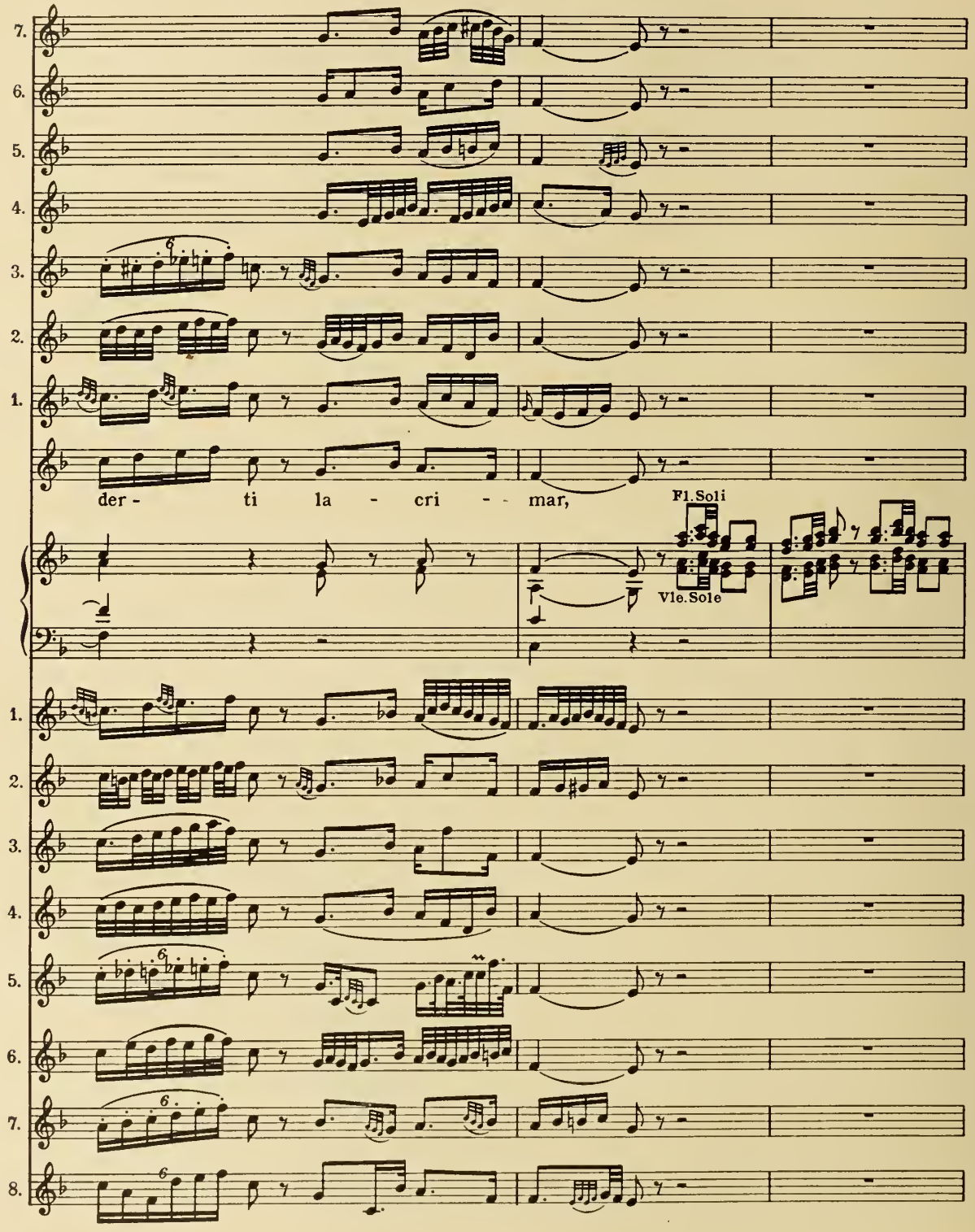
Kupferstich von Antonio Dal Re. Besitzer: Herr Max von Portheim, Wien.

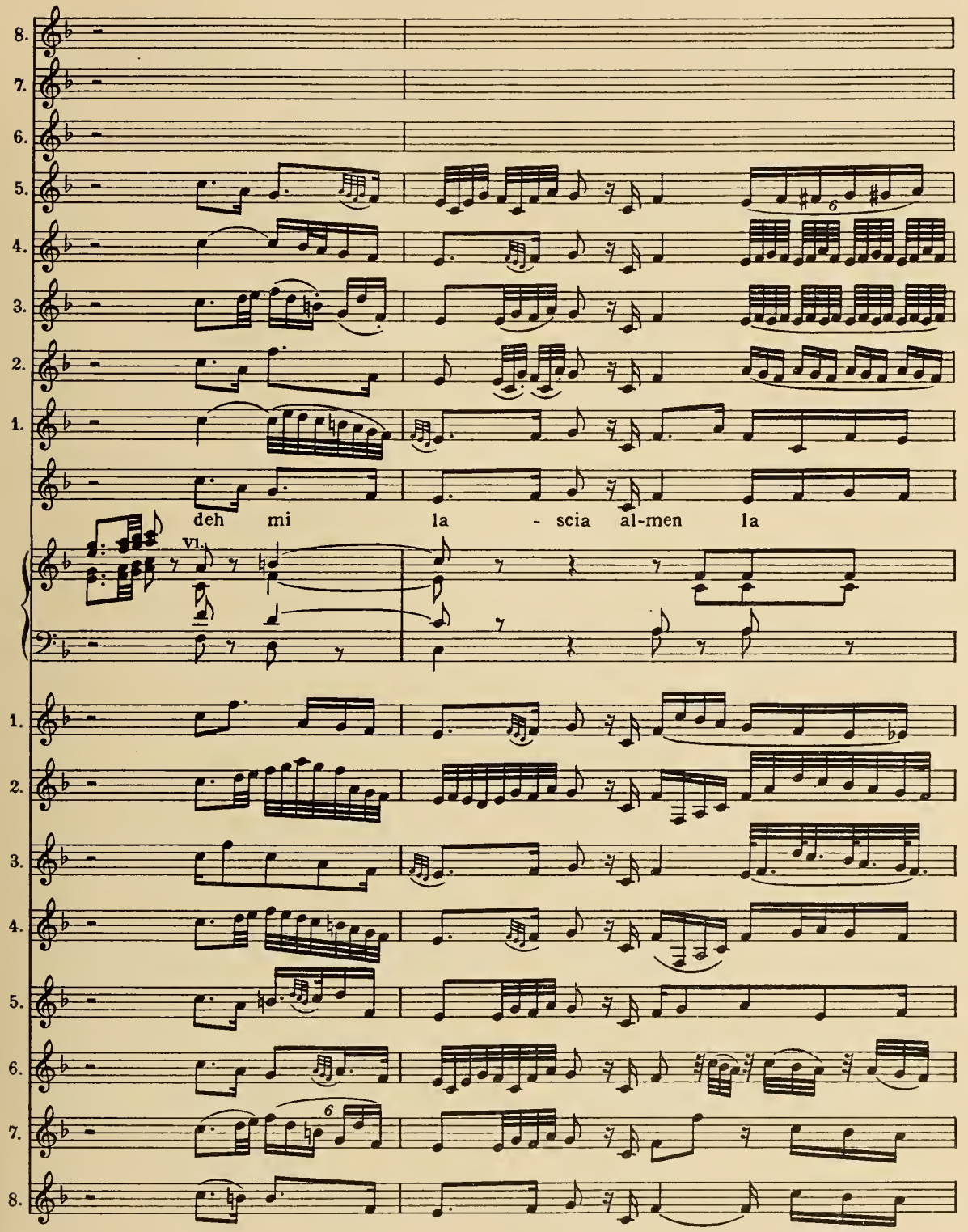
Orchester und Zuschauerraum, darin Masken, die Primadonna von zwei Schleppenpagen begleitet.

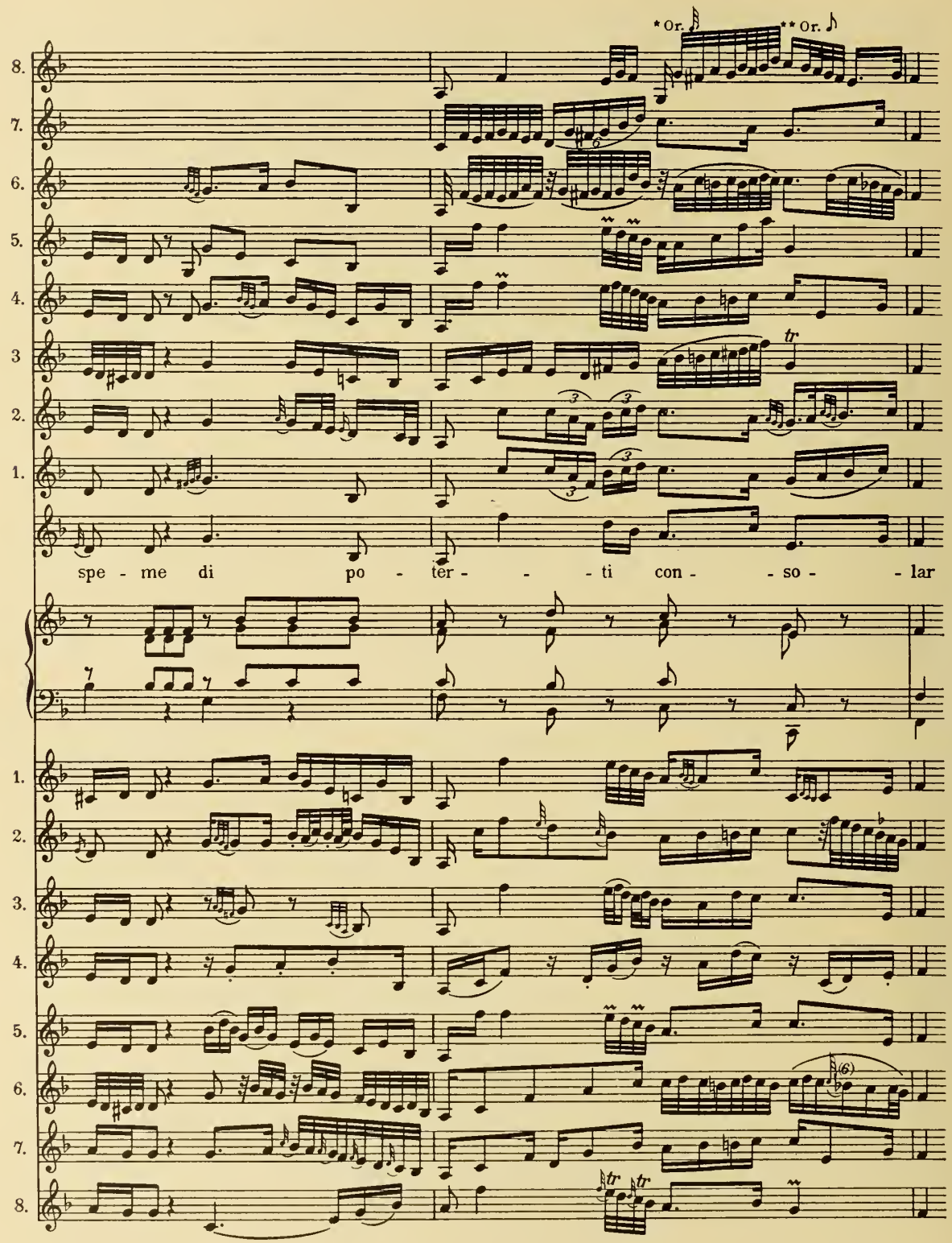
Beispiel 188

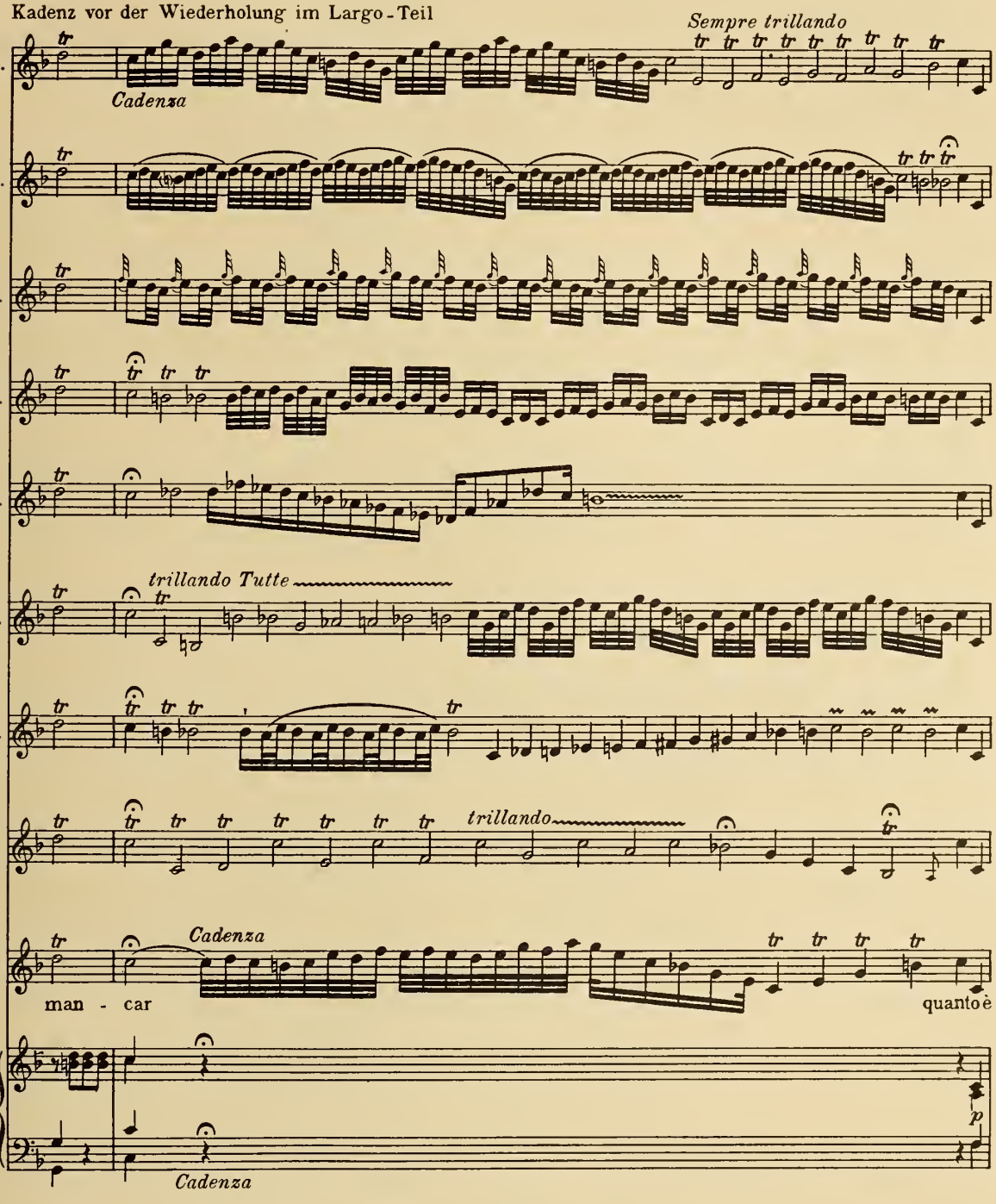
Rondo von Luigi Cherubini. „Composto a Mantua per l'Opera di primavera dell'anno 1784. Eseguito e variato dal Luigi Marchesi" (Wien, Nat. Bibl. Hs. S.m. 3920). Voraus gehen 8 Takte Ritornell.



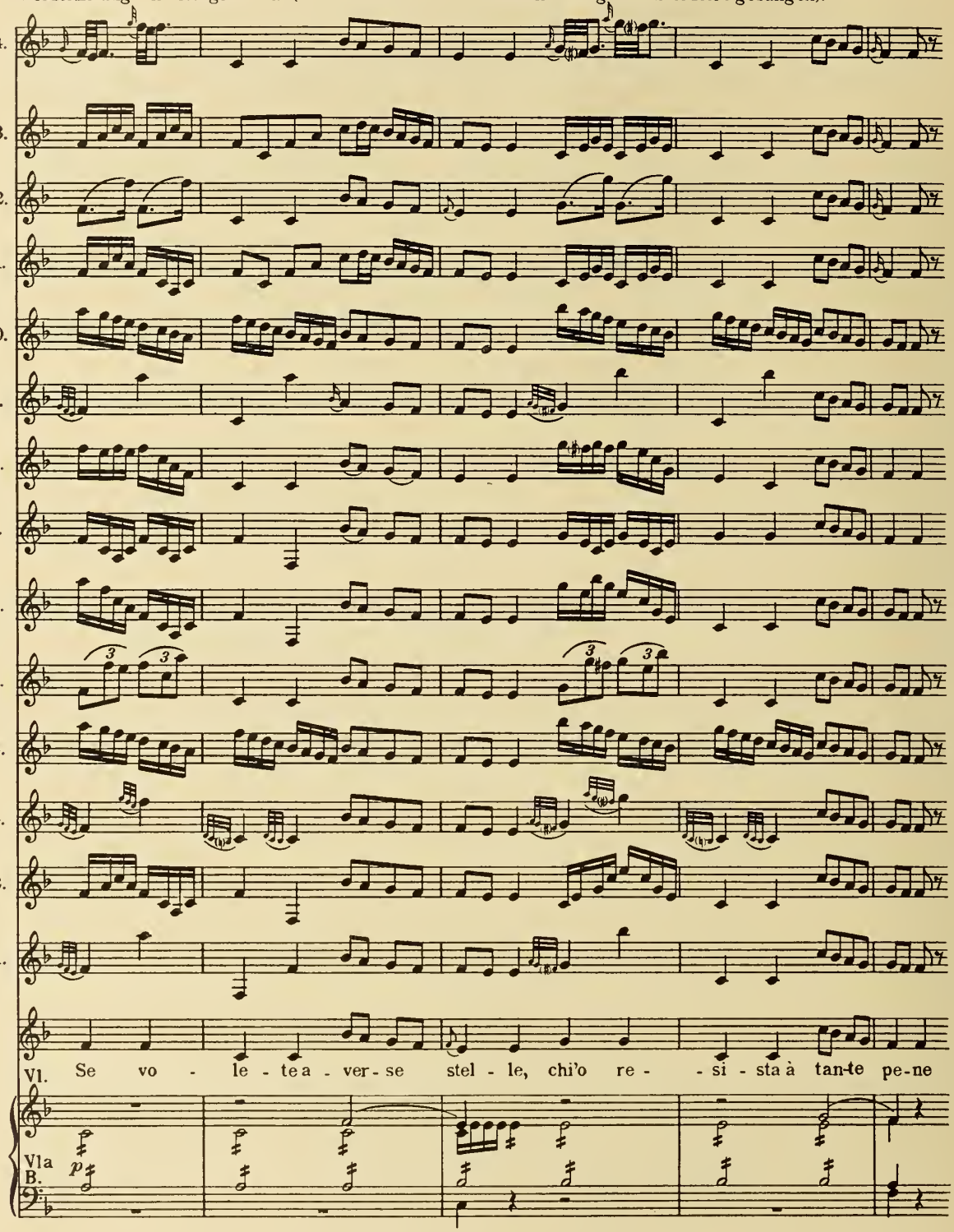

7.
6.
5.
4.
3.
2.
1.
der - ti la - cri - - mar,
Fl.Soli
Vle.Sole
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.


8.
7.
6.
5.
4.
3.
2.
1.
deh mi la - scia al-men la
VI.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.


* Or.
** Or.
8.
7.
6.
5.
4.
3
2.
1.
spe - me di po - ter - - - ti con - - so - - lar
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.


Kadenz vor der Wiederholung im Largo-Teil
Sempre trillando
Cadenza
trillando Tutte
trillando
Cadenza
man - car
quanto è
Cadenza

Wiederholung im Allegro-Teil (das erstemal wird das Thema fast ganz unverziert gesungen).



seinen Willen voll zur Geltung zu bringen. Trotzdem blieb die italienische Praxis von seinen Bestrebungen unberührt (Beisp. 188), auch Hillers Lehre folgt den älteren Gewohnheiten, die im instrumentalen Solospiel ebenfalls eifersüchtig verteidigt wurden.

Quantz nennt (XVIII § 76) die italienische Singart tiefsinnig und künstlich, reich im Geschmack und Vortrag, sie rühre und setze zugleich in Verwunderung, denn sie beschäftige den musikalischen Verstand; die französische sei hingegen mehr simpel als künstlich, mehr sprechend als singend, im Geschmack und Vortrag arm und sich selbst immer ähnlich, den musikalischen Verstand lasse sie ganz müßig. Die italienische Art zu spielen kennzeichnet er als willkürlich, ausschweifend, gekünstelt, dunkel, in der Ausführung schwer; die französische daneben als sklavisch, doch modest deutlich, nett und reinlich im Vortrag, leicht nachzuahmen, jedermann begreiflich und bequem für die Liebhaber, weil die Auszierungen meist von den Komponisten selbst vorgeschrieben würden. „Mit einem Worte, die italienische Musik ist willkürlich und die französische eingeschränkt, daher es bei dieser mehr auf die Komposition als auf die Ausübung, bei jener aber fast so viel, ja bei einigen Stücken fast mehr auf die Ausführung als auf die Komposition ankommt, wenn eine gute Wirkung erfolgen soll". Die deutsche Singart bevorzuge den Wortausdruck, sei aber trocken und ungepflegt, die Kantoren legten auf die Gelehrsamkeit zuviel Gewicht, es fehle an der technischen Unterweisung; die deutsche Spielart sei auf Grund eines vermischten Geschmackes auf dem Wege zu eigener Größe.
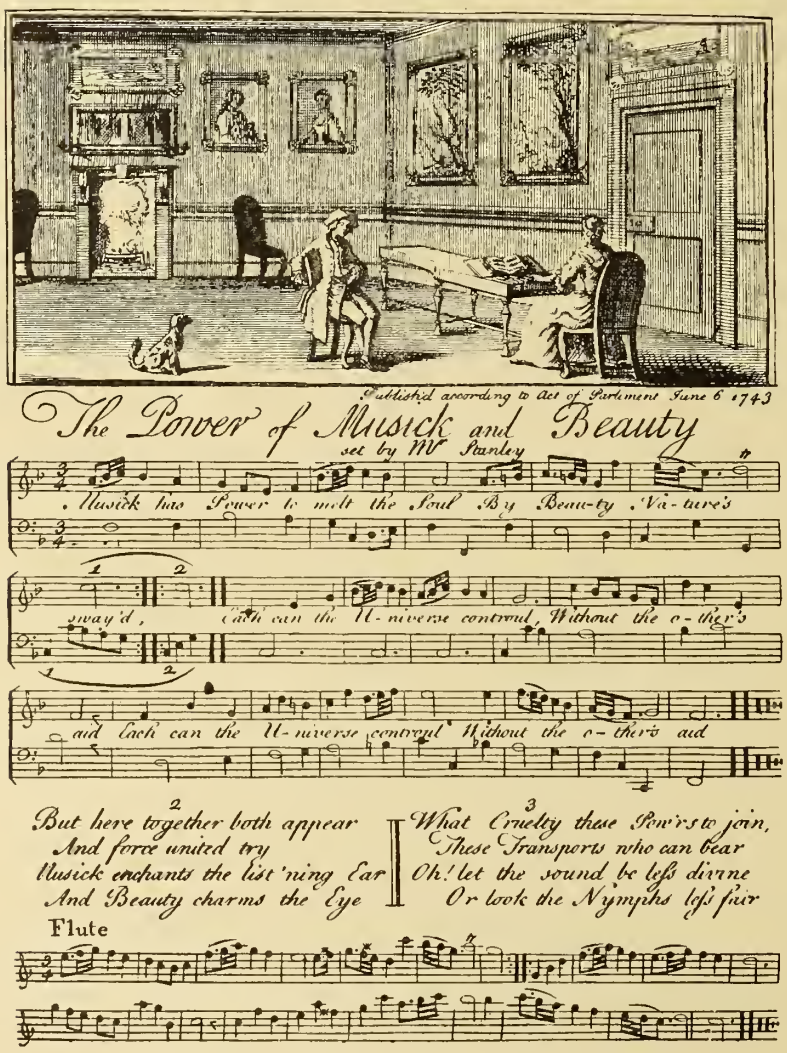
Willkürliche Veränderungen (XIII) halte man außerhalb Frankreichs für unvermeidlich, fast niemand begnüge sich mit der Ausführung der wesentlichen Manieren allein, sondern die Begierde zu weiteren Auszierungen sei allgemein; sie müsse aber dahin geregelt werden, daß man Veränderungen allezeit erst unternehme, „wenn der simple Gesang schon gehört worden" sei, sonst könne ja der Zuhörer nicht wissen, ob es Veränderungen seien. Man solle auch keine wohlgesetzte Melodie, die alles zureichende Gefällige schon in sich habe, auszieren, es sei denn, daß man glaube, sie noch verbessern zu können. Wem es an Einsicht und Erfahrung mangle, der tue besser daran, die Erfindung des Komponisten seinen eigenen Einfällen vorzuziehen. Quantz warnt vor dem Übermaß an geschwinden Noten, hänge man der Veränderungssucht allzusehr nach, so gewöhne man die Seele so sehr an die vielen bunten Noten, daß sie endlich keinen simplen Gesang mehr leiden könne, wie man die Zunge durch stark gewürzte Speisen abstumpfe. Die willkürlichen Zutaten betrafen hauptsächlich das Adagiospiel, während das Allegro „nicht viel davon leiden könne", höchstens bei der Wiederholung, aber auch da nur bei solchen Gedanken, „die an und für sich keinen großen Eindruck machen". Kämen durch das Versehen des Komponisten „allzu öftere Wiederholungen vor, welche leicht Verdruß erwecken können", so sei der Ausführer befugt, diese durch seine Geschicklichkeit zu verbessern — nicht aber zu verstümmeln (XII § 27).

E. Bach beruft sich (I/3 § 7) wieder darauf, daß Sänger, Streicher und Bläser lange Noten nur selten ohne Zieraten vortragen dürften, „um keine Ermüdung oder Schläfrigkeit blicken zu lassen", auf dem Klavier müsse man den natürlichen Mangel der Tonerzeugung beim singenden Spiel durch verschiedene entsprechende Hilfsmittel, harmonische Brechungen u. dgl. ersetzen; der Vortrag habe so rund zu geschehen, „daß man glauben sollte, man höre bloße simple Noten. Es gehört hierzu eine Freiheit, die alles Sklavische und Maschinenmäßige ausschließt. Aus der Seele muß man spielen und nicht wie ein abgerichteter Vogel". Wichtig erscheine die Veränderung der Allegri bei der Reprise (I/3 § 31), „so löblich diese Erfindung ist, so sehr wird sie gemißbraucht", man dürfe aber nicht alles verändern, weil sonst ein neues Stück daraus würde, viele, besonders die affektuösen oder sprechenden Stellen ließen sich nicht wohl verändern, ebenso gewisse neue Ausdrücke und Wendungen der galanten Schreibart, die so beschaffen seien, daß man sie selten das erstemal vollkommen einsehe. Simple Gedanken würden aber zuweilen sehr wohl bunt verändert, jedoch mit guter Überlegung und mit vollem Bedacht auf den Inhalt des ganzen Stücks. Bei Klaviersachen könne zugleich der Baß in der Veränderung anders sein als er zuvor war, die Harmonie müsse aber dieselbe bleiben. „Überhaupt muß man, ohngeacht der vielen Veränderungen, welche gar sehr Mode sind, es allezeit so einrichten, daß die Grundlineamente des Stücks, welche den Affekt desselben zu erkennen geben, dennoch hervorleuchten."

Eine auffallend kräftige Abfuhr wird der instrumentalen Zierpraxis von Leopold Mozart zuteil, und zwar zu einer Zeit (1756), wo in Berlin die Geigenimprovisation, wie wir gleich hören werden, so üppig gepflegt wurde, wie nur je; Mozart preist den singbaren Vortrag (Cantabile) als das Schönste in der Musik (I/III), und in der Fußnote bemerkt er dazu: „Manche meinen, was sie Wunderschönes auf die Welt bringen, wenn sie in einem Adagio Cantabile die Noten

rechtschaffen verkräuseln, und aus einer Note ein paar Dutzend machen. Solche Notenwürger legen dadurch ihre schlechte Beurteilungskraft zutage und zittern, wenn sie eine lange Note aushalten und nur ein paar Noten singbar abspielen sollten, ohne ihr angewöhntes, ungereimtes und lächerliches Fick-Fack einzumischen." Hier sehen wir die Aufklärung im deutschen Süden überraschend entschieden auf dem Vormarsch und gewinnen für das in dieser Beziehung abschließende Verhalten Wolfgang Mozarts die wichtige Ausgangslinie. Denn der Vater Mozart verlangt folgerichtig an anderer Stelle (II/VII) auch die eindeutige „Anzeige" der Vortragsabsichten des Komponisten im Schriftbild und tadelt das Verhalten seiner Zeitgenossen derb. „Es gibt leider Halbkomponisten genug, die selbst die Art eines guten (Vortrags) entweder nicht anzuzeigen wissen oder den Fleck neben das Loch setzen. Von solchen Stümpern ist die Rede nicht: in solchen Fällen kommt es auf die gute Beurteilungskraft eines Violinisten an."

Mit den willkürlichen Gesangsauszierungen beschäftigen sich u. a. ausführlich F. W. Riedt in Marpurgs Beiträgen (II/2) und Hiller. Dieser erörtert im 8. Kapitel seiner Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange (1780) die willkürliche Veränderung der Arie; sie erfordere den geduldigsten Fleiß des Sängers, weil sie am besten von seinen Kenntnissen und Fähigkeiten Beweis geben könne. Die Veränderungen würden auf dreierlei Art gemacht: 1. „wenn zu wenigen Noten mehrere hinzugesetzt werden", 2. „wenn man mehrere in wenigere verwandelt", 3. „wenn eine gewisse Anzahl Noten mit eben soviel anderen vertauscht wird"; zur letzten Art sei es zu rechnen, „wenn mit eben denselben Noten eine bloße Verrückung des Zeitmaßes (tempo rubato) vorgenommen wird", was Kraus die „Tonverziehung" nennt. Diese Freiheit der Ausgestaltung erstrecke sich billigerweise nur auf gewisse Stellen, die „mehr Lebhaftigkeit und Schimmer vertragen" oder die, „wenn sie zum zweitenmal in eben der Gestalt wiederkämen, nichts Reizendes mehr haben würden". Dazu gehören die Passagien und die kurzen melismatischen Dehnungen, die mehr gegen die Mitte der Arie vorkämen, also nicht so sehr Haupt- als Nebengedanken. „Übrigens findet das Verändern nicht allein im Adagio, sondern auch im Allegro statt." Das Verändern betreffe die Arienwiederholung und es sei angezeigt, „daß eine solche Arie zuerst so vorgetragen werde, wie sie der Komponist zu Papier gebracht hat, ohne jedoch dem Sänger die nötige Ver-



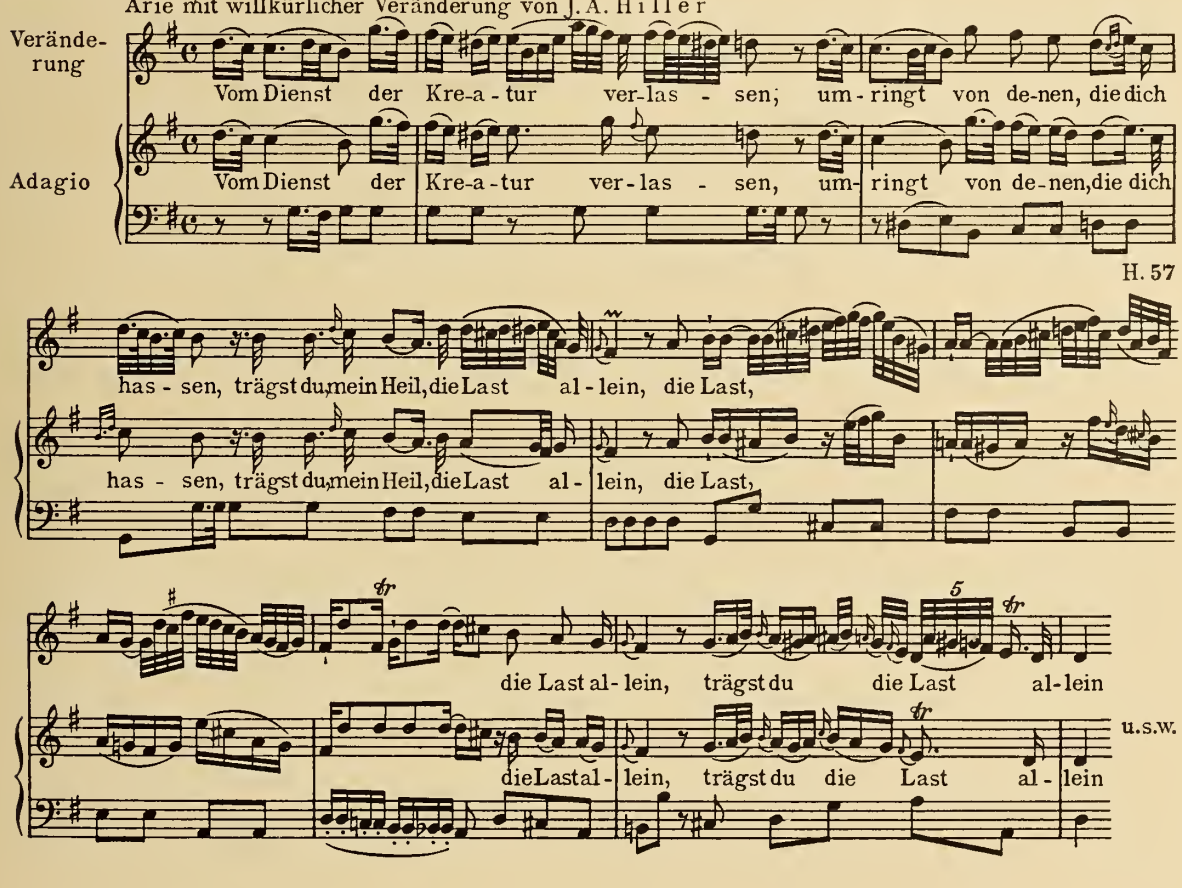
89. Englische Hausmusik, 1743. Harpsicord-Spielerin.
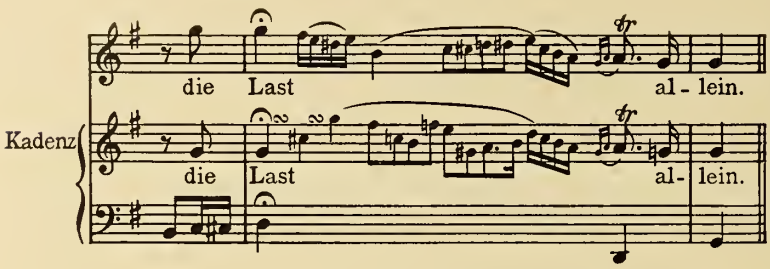
schönerung durch Hinzutun kleiner Manieren zu verwehren". Strengste Beobachtung des Zeitmaßes sei dabei ein unverbrüchliches Gesetz, der Sänger dürfe sich vom Akkompagnement nicht fortschleppen lassen oder ihm voraus galoppieren; unerläßliche Voraussetzung bilde hinlängliche Kenntnis der Harmonie, gutes Urteil und guter Geschmack.

Besonders werden folgende Leitsätze aufgestellt: 1. Die Variation solle dem Ansehen nach leicht sein, damit sie jedermann gefallen könne, dessen ungeachtet müsse sie im Grunde doch schwer sein, damit die Einsicht des Sängers und seine Geschicklichkeit aus ihr ersehen werde. 2. Die Wortdeklamation und der bestimmte Ausdruck der Leidenschaft dürfe nicht vernachlässigt werden. 3. In langsamen und pathetischen Arien seien geschleifte und gezogene Veränderungen die schicklichsten, wie die gestoßenen mehr zum Allegro gehörten. 4. Stärke und Schwäche müßten verschiedentlich nach Maßgabe des Geschmacks und der Leidenschaft abwechseln. 5. Veränderungen, die aus wenigen aneinanderliegenden Noten bestehen, seien denen vorzuziehen, die sich in viele weither geholte und ausschweifende Noten verwickeln, kleine chromatische Ausfüllungen gäben in pathetischen Arien schöne Wirkung. 6. Gelegenheit zur Passagie, zur Zusammensetzung verschiedener Figuren, biete sich am besten bei den melismatischen Dehnungen über einer hervorstechenden Silbe, „deren sich in jeder Arie immer ein paar finden. Diese muß ein Sänger niemals zweimal auf einerlei Art singen, wenn er mehr als ein Schüler sein will". 7. Gleiche Manieren sollen nicht zu nahe oder zu oft nacheinander vorkommen. 8. Wahre Empfindung sei wichtiger als bloße Kehlfertigkeit. 9. Die unbequemen Vokale i und u sollen gemieden werden. 10. „Bei dem allen hat ein Sänger darauf zu sehen, daß seine Veränderungen den Sinn des Komponisten nicht verstellen, sondern verschönern, nicht undeutlicher, sondern deutlicher machen." Abschließend sind zwei Arien mit Veränderungen als Muster beigegeben, eine deutsche (Beisp. 189) und eine italienische; der Verfasser verweist auch auf seine Ausgabe der 6 italienischen Arien mit Veränderungen von 1778.

Beispiel 189

Arie mit willkürlicher Veränderung von J. A. Hiller





Mit Bezug auf die französische Kunstlehre, auf Algarotti und insbesondere auf Gluck erwähnt Hiller die vielen Verächter und Widersacher der Passagien; er selbst läßt diese der allgemeinen Mode entsprechend in seinen Beispielen ausschweifend zu, während er in der Theorie ein sehr vorsichtiges Maßhalten predigt. Auf beiden Seiten werde im Kampf der Meinungen die Grenze überschritten, „wenn man auf der einen keinen Gesang schön findet, als der immer im Galopp bergauf und -ab rennt, dagegen auf der anderen nur immer Ton für Ton mit Silben beladen schwerfällig einhergehend verlangt". Der Mißbrauch im Koloraturwesen sei allerdings sehr groß, „nicht allein auf dem italienischen, sondern leider auch schon auf dem deutschen Theater". Am unleidlichsten empfinde man diesen Mißbrauch in der Kirche. „Der Gesang schimmere am meisten im Konzert, etwas weniger auf dem Theater, wo er dem Ausdruck der Leidenschaft öfter nachteilig sein würde, am wenigsten in der Kirche, weil er da der Würde und der ungekünstelten Einfalt entgegen ist, mit welcher wir zu Gott reden sollen." Hillers besondere Obsorge gilt der Kunst des richtigen Deklamierens; das ist das Hauptverdienst seiner Gesangsschule: „gut gesprochen ist halb gesungen" sein Leitspruch, und er zählt eine reine, deutliche und dem Gesang nicht nachteilige Aussprache zu den vornehmsten Pflichten des Sängers, denn von allen seinen Absichten könnte keine einzige erreicht werden, wenn seine Worte nicht verstanden würden. Je größer und weitläufiger der Platz sei, auf dem er singe, desto mehr habe er seine Aufmerksamkeit auf das Verständnis der Worte zu richten, denn nicht ein stärkeres Angreifen und Übertreiben der Stimme bewirke, daß ein Sänger in großen Räumen gehört werde, eine reine, egale und feste Stimme, wenn sie auch ein wenig schwach sei, verbunden mit einer recht deutlichen Aussprache, erreiche diese Absicht weit eher; der Zuhörer komme ihr durch um so größere Stille zu Hilfe.

Gluck stellte den Kampf gegen die Vorrechte der Gesangswiedergabe in der Vorrede zur Alcestepartitur bekanntlich stark in den Vordergrund; er zieht darin heftig gegen die Mißbräuche los, „die durch die unangebrachte Eitelkeit der Sänger und die übergroße Nachgiebigkeit der Komponisten in die italienische Oper eingedrungen sind"; dabei geht er davon aus, daß die Handlung durch „unnützen Überfluß an Ornamentik abgekühlt" werde. Wie die herkömmlichen Ritornelle als undramatisch verpönt seien, so die willkürlichen Sängerkünste.

„Nicht habe ich also wollen einen Schauspieler in der steigenden Wärme des Dialogs mit einem langweiligen Ritornell aufhalten, noch ihn mitten im Wort auf einem bequemen Vokal festlegen, schon gar nicht so, daß er in einem langen Passagio mit der Beweglichkeit seiner Stimme Staat machen oder darauf passen kann, bis das Orchester ihm Zeit gibt, für eine Kadenz Atem zu schöpfen." Ebenso werden die Variationen der Arienwiederholungen in Bann getan. „Nicht habe ich geglaubt, den zweiten, vielleicht überaus leidenschaftlichen und wichtigen Teil einer Arie rasch abhaspeln zu dürfen, um für die regelmäßige, viermalige Wiederholung der Worte des ersten Platz zu haben, und um die Arie zu beschließen, wo vielleicht der Sinn nicht schließt, nur damit der Sänger die Bequemlichkeit habe, zu zeigen, daß er auf so vielfache Weise ein Passagio wunderlich verändern könne." Die Beseitigung der freien Praxis war eben ein Hauptgegenstand der grundsätzlichen Erwägungen und gegen die diesbezüglichen „Vorurteile der Gewohnheit" macht die Vorrede zu Paris und Helena wiederum scharf, die Anwesenheit des Komponisten sei bei der Ausführung dieser Gattung von Musik eine ebenso große Notwendigkeit, wie die Gegenwart der Sonne in der Natur, denn er sei vollständig ihre Seele und ihr Leben, ohne ihn bleibe alles in Verwirrung und im Dunkel. Mit Bezug auf das Rondo „che farò senz' Euridice" heißt es demnach, wenn man nur irgendwie die gewollte Art des Ausdrucks ändere, so komme ein Kasperltanz (saltarello da Burattini) heraus, und allgemein: werde eine Note mehr oder weniger ausgehalten, eine Verstärkung des Zeitmaßes oder der Stimme vernachlässigt, ein Vorschlag, ein Triller, ein Lauf fehl am Ort angebracht, so könne das eine ganze Szene in einem solchen Werk zerstören.

Dementsprechend bekümmerte sich Gluck selbst um jede Einzelheit der Aufführung, um den Gesang und das Orchester, dem aus der genauen Abmessung der Klangwirkungen neue schwierige Aufgaben erwuchsen, ebensosehr, wie um die Inszenierung, das Spiel und Zusammen-

spiel der Darsteller, die Ausstattung und den Tanz. Als Dirigent hielt er ein gefürchtetes Regiment, denn nach Kämpfers Bericht (Cramers Magazin I, 1, S. 561f) galt er als ein wahrer Tyrann, „der durch den geringsten Schein von Fehler in Harnisch und bis zu den stärksten Äußerungen der Hitze gebracht wurde"; beim Einstudieren war er von unersättlicher Genauigkeit, „zwanzig-, dreißigmal reicht nicht, daß er die geübtesten Spieler der Kapelle die Passagen wiederholen läßt, bis sie die von ihm intendierte Wirkung des Ensembles herausbringen", kein Fortissimo konnte ihm „an gewissen Stellen stark und kein Pianissimo schwach genug sein". Das Ergebnis war denn auch, daß nach Schubart „durch die genauesten Verabredungen mit Maschinist, Dekorator und Ballettmeister" alles in ein großes Ganzes verschmolzen wurde, „das des kältesten Hörers Herz und Geist erschütterte". Schon Sonnenfels staunte die Erstaufführung der Alceste als dreifaches Wunderwerk an: ein ernsthaftes Singspiel ohne Kastraten, eine Musik ohne Solfeggien und ein wälsches Gedicht ohne Schwulst und Splitterwerk. Gluck war bei der französischen Schauspielkunst und bei der Wiener Tanzpantomime in die Schule gegangen, er hatte sich insbesondere mit dem tragischen Ausdruckstanz Angiolinis sowie später mit Noverres Kunst der Massengruppierung verbündet; das Gesangliche war ihm vor allem als Stellvertretung der Deklamation wichtig, durch die Einbeziehung des Chors aber wurde es um wesentliche musikalische Abstufungen bereichert.

Das Sängerpersonal entstammte hauptsächlich der Buffaoper, also der komischen, natürlicheren Vortragspraxis, zum geringen Teil dem französischen und deutschen Singspiel; es wurde von Gluck einheitlich erzogen, insbesondere die Subrette Bernasconi und der hölzerne Tenor Tibaldi zu bewunderten Seelendarstellern. Sogar Kastraten waren in Wien für den Orfeo (Guadagni) und den Paris (Millico) als Ideen- und Charaktersymbole ausgewählt. Die Pariser Fassung des Orfeo ersetzt dann den Kontralt durch die Tenorlage (Le Gros), während Berlioz 1859 den weiblichen Alt bleibend bühnenfest machte (für Pauline Viardot-Garcia), denn seither begnügt sich die Theaterpraxis, hoffnungslos unkritisch, wie sie nun einmal ist, mit dieser Zwitterfassung (nur Liszt entschied sich in Weimar wieder für den Tenor). Die französische Alceste, die von der Wiener einschneidend, aber unvorteilhaft, abweicht, hat die Wiener Urfassung vollständig verdrängt; nicht einmal ein Neudruck ist dieser bisher vergönnt worden. In Berlin führte man allerdings 1796 und 1804 die italienische Alceste auf (B. A. Weber), 1821 den italienischen Orfeo, und zwar zum erstenmal mit einer Sängerin (Borgondio) in der Titelrolle. In Lauchstädt versuchte man endlich 1917 die Übertragung des Orfeo an einen Baryton auf Veranlassung Aberts.

Die französische Opernpraxis wurde durch Gluck noch viel wirkungsvoller geändert als die italienische, denn die Saat, die er ausstreute (im dramatischen Gesang durch die Arnould und Levasseur, sowie durch Le Gros), erfuhr sorgfältige Pflege. Das zeigt sich schon darin, daß die Wiener Hauptopern mit Ausnahme von spärlichen Versuchen ganz verklungen, dagegen die Pariser Werke bis hart an unsere Jahre stets lebendig geblieben sind. Die Autorität, die Gluck in Frankreich genoß, bewahrte seine Werke dort vor ähnlichen Eingriffen, wie sie in Deutschland so gern in „Bearbeitungen" versucht wurden; immer wieder sind dabei willkürliche Striche und Zutaten für notwendig erklärt worden, selbst von Richard Wagner (Iphigenie in Aulis, Dresden 1845), von Richard Strauß (Iphigenie auf Tauris, Weimar 1890) u. a. Das Don Juan-Ballett hat man zwar in Wien 1924 nach der im Neudruck vorgelegten (DTÖ. 30) Originalpartitur zu erneuern versucht; man hielt sich aber ohne weiteres für berechtigt, Umstellungen und Zusätze ganz nach Belieben zu verfügen. Was die komische Oper betrifft, so mußte J. N. Fuchs die Partitur zum betrogenen Kadi 1878 selbst instrumentieren, während seither die zeitgenössische Partitur wieder zum Vorschein gekommen ist; die ähnliche Einrichtung der „Maienkönigin" versah Fuchs sogar sehr zu Unrecht mit dem Namen Gluck, da dessen Anteil an den ausgewählten Weisen nur ein geringfügiger ist.

Da die komische Oper überall eng mit dem Schauspiel verknüpft war, hatte sie an der Darstellungskunst der Zeit den regsten Anteil, wie auch der „komische Geschmack" auf den Instrumentalvortrag von wichtigem Einfluß war. So verlangt z. B. Rousseau vom Opernakteur, daß er nicht bloß ausgezeichnet singen könne, sondern daß er auch ein ausgezeichneter Pantomimiker sei; „seine Schritte, seine Mienen, seine Bewegungen, alles muß beständig der Musik entsprechen, das Orchester darf keinen Gedanken vortragen, der nicht aus seiner Seele zu kommen scheint". Durch den gesprochenen Dialog wurde in Frankreich und Deutschland der Zusammenhang mit dem Sprechtheater fortlaufend gewahrt, der sich gern schon in der Einheit des

Personals kundgab; blieb in Paris das Singen in der Opera comique vorwiegend ein gehobenes Sprechen, so war das deutsche Singspiel vielfach überhaupt Schauspielern überlassen, „die sich sonst kaum hätten einfallen lassen, beim Wein zu singen"; nur das Wiener Nationalsingspiel Josefs II. tat sich auf seine Virtuosen nach italienischer Art nicht wenig zugute, denn hier gab es noch dazu einen mit 30 Mitgliedern wohlbesetzten Chor und ein berühmtes Orchester. In Leipzig hatten dagegen bei Hiller Stadtpfeifer und Studenten zu spielen, und zwar so, daß nach Burney alles durcheinander ging. Selbst die Wiener Vorstadttheater hielten auf einen gewissen musikalischen Schliff, zum Teil nahmen sie sogar ähnlich wie in Paris, aber ohne Revolutionszwang, Gepflogenheiten der großen Oper an. Die starke Verbundenheit von sprechendem und singendem Theater in Deutschland zeigt sich endlich noch klar in der melodramatischen Welle, bei der der begleitete Rezitativgesang als gesprochener Vortrag kopiert wurde; dem ausdrucksvollen Bühnenspiel war durch die vielen instrumentalen Zwischenspiele reichlich Gelegenheit geboten. Der Übergang zu geschulten Singspielern hingegen ergab häufig Mängel in der Darstellung; so urteilt Mozart über den Mannheimer gefeierten Tenor Raaf: „Wenn er nicht sang, so stund er wie das Kind beim Dreck", und 1781 kennzeichnete das deutsche Museum die Aktion der Wiener Opernsänger abfällig als marionettenhaft.

Für Mozart war auf der Bühne Singen und Agieren ein untrennbares Ganzes, er bereitete selbst seine Opern mit großer Sorgfalt vor und verwandte dabei neben dem rein Musikalischen viel Aufmerksamkeit auf Spiel und Zusammenspiel seiner Sänger. In München (Idomeneo) und in Prag (Don Giovanni) schulte er das Personal besonders eindringlich in dieser Weise; aus Wien, wo die Theaterintrigen oft viel Unruhe in die Arbeit brachten, hören wir von O'Kelly die dankbare Anerkennung seiner künstlerischen Erziehung, wie er beim Einstudieren seine begeisterten Absichten in die Darsteller habe überfließen lassen. Was die Gesangstechnik betrifft, lehnte Mozart die übermäßige Deklamation und das „Heulen" der Franzosen ab (vgl. S. 190), aber auch die „geschnittenen Nudeln" der Italiener, die „auf die Expression" nicht Bedacht nehmen, waren ihm zuwider; doch mußte er mancher „geläufigen Gurgel" ein Opfer bringen, denn in inniger Fühlung mit den praktischen Bedürfnissen seiner Zeit liebte er es, „daß die Arie einem Sänger so akkurat angemessen sei wie ein gutgemachtes Kleid"; aus dramatischen Erwägungen aber fand er an der Schule Bernacchis doch tadelnswert, daß sie „zu viel ins Cantabile" gerate und die Stimme zu sehr auszubreiten pflege (spianar la voce), insbesondere im Ensemble müsse man hingegen „viel mehr reden als singen".

Die Aufführungsweise der Opern Mozarts war, wie die der Opern Glucks, vielfach von der Übersetzungseinrichtung bestimmt oder von örtlichen Theaterverhältnissen abhängig. So wurden z. B. frühzeitig auf den deutschen Bühnen sehr beliebte komische Intermezzi im Don Juan eingelegt; als Abschluß des Werkes dienten wieder lange die Furienchöre aus Voglers Castor und Pollux; die Zauberflöte wurde in Deutschland anfangs gern in italienischer Übersetzung gespielt (z. B. in Dresden bis auf Weber); bekannt ist die bösartige Verstümmelung der Zauberflöte durch Lachnith in Paris (1801) u. a. m. Auf die Übersetzungsfrage kann hier nicht eingegangen werden, es sei nur noch angemerkt, daß an Così fan tutte 1909 vorübergehend eine völlig neue textliche Einkleidung versucht wurde, als Dame Kobold (Scheidemantel). Die finta semplice von 1768 brachte man 1921 zur Erstaufführung (in Karlsruhe). Daß die Sekkōrezitative der italienischen Opern sehr bald ganz in Vergessenheit geraten konnten, nimmt daher nicht wunder; sie mußten zu Ende des 19. Jahrhunderts erst wieder neu entdeckt werden (durch die Bearbeitungen von H. Lewi). Einige Zeit zuvor instrumentierte man sie gern als Orchesterrezitative aus, z. B. tat das K. G. Reißiger am Idomeneo in Dresden, 1853, zwischen Otto Nicolai und J. P. Schmidt aus Berlin wurde über diese Praxis eine Kontroverse geführt (Wiener Allgem. Musik-Ztg. 1847, Nr. 33, 55 u. 58), wobei Nicolai gegen Schmidts Orchestrierung der Sekkorezitative in Così fan tutte auftrat. In jüngster Zeit bemüht man sich mehrfach um den Idomeneo, der 1879 in Wien, 1881 in München, dann in E. Lewickis Textrevision 1912 in München, 1917 in Karlsruhe wiederbelebt worden war, das Verfahren von Richard Strauß (1931) geht dahin, die Sekkorezitative durch selbstkomponierte Teile zu ersetzen, also ähnlich wie etwa Lachner den gesprochenen Dialog bei Cherubini behandelte, sowie auch sonst eigene Sätze einzuschalten; ein solches Verfahren geht über den Begriff einer „Neubearbeitung" weit hinaus und richtet sich vom Standpunkt der geschichtlichen Aufführungspraxis selbst; es ist als



90. Das Gähnkonzert. Englisches Spottblatt auf die Sängerin Elisabeth Gertrud Mara, 1786. (Sammlung N. Manskopf, Frankfurt a. M.)

Beispiel sogar überaus gefährlich. Trotz allen philologischen Bildungsfirnisses ist eben in der Musik die Reinheit des Textes nur ein leeres Schlagwort geblieben.

Beim reifen Mozart erscheint das willkürliche Verzierungswesen erledigt, aber auch die Sängerkadenz ist stark eingedämmt. Daß die italienische Gesangskunst seiner Zeit von ihr noch einen ausschweifenden Gebrauch machte, zeigt ein Blick auf Beisp. 188 zu Genüge; zur selben Zeit eifern verschiedene Schriftsteller gegen diese Sitten.

In Rom und Neapel herrschte nach Burney eine solche Üppigkeit in den Kadenzen aller Sänger, daß er sie allemal langweilig und ekelhaft nennt. Eine Arienausführung, die 1734 Erstaunen erregte, sei 1788 kaum mehr für einen Opernsänger dritten Ranges genügend gewesen. Goudar bezeichnet diese Kunstfertigkeit nicht als Singen, sondern als Zwitschern; jede Arie sei eine Violinsonate geworden, die der Akteur auf dem Instrument seines Kehlkopfs aufführe, die Scala regiere die Oper; diese bestehe bloß aus 16 Sonaten und 2 großen Konzerten der beiden ersten Sänger. Arteaga verurteilt gleichfalls die Sängerkadenzen, für die Hiller folgende Regeln formuliert: 1. Sie müssen nicht zu häufig vorkommen und dürfen nicht zu lang sein; eigentlich sollen sie nicht länger dauern, als es der Atem des Sängers gestatte, doch werde auch mit großer Geschwindigkeit Atem geschöpft. 2. Sie müssen sich auf den in der Arie liegenden Charakter und Hauptaffekt beziehen; langgezogene Noten passen zu keiner feurigen Arie, wilde Läufe nicht zu einer langsamen; am besten würden einzelne schöne Stellen aus der Arie geschickt eingeflochten. 3. Gleiche Figuren dürfen nicht zu oft wiederholt werden, sondern verschiedene sollen miteinander abwechseln, so daß die Kadenz „mehr einer geschickten Zusammenfügung einzelner abgebrochener Sätze als einer förmlichen ariosen Melodie ähnlich sieht". Darum sei man auch nicht an die Taktart, wohl aber an die Bewegung der Arie gebunden. 4. Je mehr Unerwartetes gebracht werden könne, desto schöner sei es. Dazu gehörten dissonierende Eintritte, chromatische Gänge und kleine Ausweichungen in fremde Tonarten. Die Doppelkadenzen sind unter eigene Gesetze gestellt: 1. Eine Stimme soll sich genau nach der anderen richten und darf nichts unternehmen, was die andere nicht gehörig unterstützt und nachahmt. 2. Beide Stimmen sollen nicht immer in Terzen und Sexten miteinander gehen, sondern Bindungen und Auflösungen gegeneinander sowie verschiedene Nachahmungen enthalten. 3. Obwohl keine bestimmte Taktart nötig sei, müsse doch eine all-

gemeine Beachtung des Zeitmaßes erfolgen, damit beide Stimmen richtig übereintreffen. 4. Die zum Nachahmen vorgetragenen Gänge müssen so beschaffen sein, daß sie der andere Partner mit seiner Stimme oder mit seinem Instrument sowohl in bezug auf Fertigkeit als auch auf Höhe und Tiefe bequem nachahmen könne. Da unter diesen Umständen die Dauer der Doppelkadenz bisweilen stark ausgedehnt werde, sei in ihr das Atemholen erlaubt, zumal es vom zweiten Mitwirkenden leicht gedeckt werden könne. Solche Kadenzen müßten aufgeschrieben werden, „und wenn bisweilen Sänger so etwas aus dem Stegreif unternahmen, so konnten sie wohl keine andere Absicht haben, als den Zuhörern Sand in die Augen zu streuen".
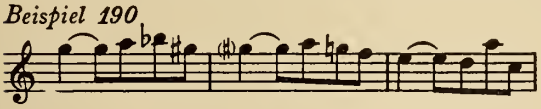
Hiller folgt hier vielfach Quantz, der die Instrumentalkadenzen erörtert (XV.); er stellt als Mißbrauch fest, daß sie auch bei solchen Kompositionen angebracht würden, „wohin sich gar keine schicken, z. B. bei lustigen und geschwinden Stücken im $^{2}/_{4}$-, $^{3}/_{4}$-, $^{3}/_{8}$-, $^{12}/_{8}$- und $^{6}/_{8}$-Takt". Die Kadenzen müßten aus dem Hauptaffekt des Stückes fließen und eine kurze Wiederholung seiner vollkommensten Klauseln in sich fassen; man unterscheide lustige und traurige Kadenzen und für beide Arten sind Notenbeispiele gegeben; eine ordentliche Taktart werde selten beobachtet, ja sie dürfe nicht einmal beobachtet werden, außer in den Doppelkadenzen. E. Bach nennt die verzierten Kadenzen, die ja die alte Zierpraxis am weitesten in die neuen Anschauungen weitertrugen, „gleichsam eine Komposition aus dem Stegreif"; sie würden nach dem Inhalt des Stückes „mit einer Freiheit wider den Takt vorgetragen", die schriftlich angedeutete Geltung der Noten sei nur ungefähr zu verstehen, bei Zwei- oder Dreistimmigkeit werde „allezeit zwischen jeder Proposition ein wenig stille gehalten, ehe die andere Stimme anfängt", am Klavier so „das Kadenzenmachen zweier oder dreier Personen, ohne Abrede zu nehmen", nachgeahmt, „indem man dadurch gleichsam vorstellet, als wenn eine Person auf die andere genau Achtung gebe, ob deren Proposition zu Ende sei oder nicht". So sind in E. Bachs Hamburger Klavierkonzerten die Kadenzen mit Figuren virtuos ausgeschmückt (z. B. solche Kadenzen liegen im kirchenmus. Institut zu Berlin); auch Mozart hat zu seinen Klavierkonzerten mehrfach Kadenzen selbst entworfen (36 stehen in der G. A.-Serie 22, 6 davon sind nur Fermaten, 9 neuaufgefundene wurden 1921 vom Mozarteum in Faksimile veröffentlicht, zu K.V. 364 sind solche erhalten, zu K.V. 466 schrieb Beethoven 2 Kadenzen). Aus der älteren Zeit teilt Knödt die Kadenz zu einem Vivaldischen Kirchenkonzert (1712) für die Violine (SIMG. 15, S. 396) und die eines Violinkonzerts von Timer aus Wien (1740, ebenda S. 413) mit; er verweist auch auf die konzertmäßigen Kadenzen in Corellis Violinsonaten.

Wie die Aufführungspraxis in kleineren Verhältnissen, die ja für die Rokokozeit die gewöhnlich gegebenen waren, gehandhabt wurde, möge ein Seitenblick auf Haydn dartun und zwar auf einen der seltenen Fälle, wo dem Komponisten Ort und Umstände der Wiedergabe unbekannt waren, worüber er sich auf Grund der sonst gegensätzlichen Gewöhnung bitter beschwert.
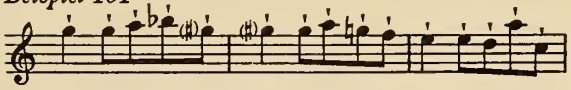
Anläßlich der Aufführung seiner geistlichen Kantate zur Abtwahl in Göttweig 1768 hat Haydn folgende ausführliche Anweisungen schriftlich niedergelegt, deren Autograph in der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien aufbewahrt wird. „*Weilen Ich bey diesen (!)* Applaus *nicht selbst zu gegen seyn kan, habe (ich) ein und andere Ercklärungen vor nöthig gefunden und zwar(:) Erstens Bitte ich, daß das* Tempo *in allen* Arien *und* Recitativen *genau in obacht genohmen werde, und da der gantze* Text *aplaudirend, ist mir lieber, wan ein und anders* Allegro *etwas schärffer wie sonst gewählich* Tractiret *wird, besonders im allerersten* Rittornello *und in ein und anderen* Recitativen; *wie nicht minder in denen 2* Baß Arien. *2: tens Ist von der* Sinfonie *nichts anderes zu machen nothwendig, als Ein* Allegro *und (das)* Andante, *indem das Erste* Rittornell *stat den letzten* Allegro *dienet*: *Wenn mir der Tag der* Production *bewust wäre, würde (ich) vielleicht bis dahin eine neue* Sinfonie *überschücken. 3: tens ist in denen* Accompagnirenden Recitativen *wohl zu* observiren, *daß das* Accompagnement *nicht eher herein trette, als bis der Sänger vollckomen den* Text *abgesungen, obwohlen sich das* Contrarium *in der* Spartitur *öffters zeiget, als z: E: am anfang bey den (!)* Repetirten *Worth* Metamorphosis, *wo die stimmen auf* -phosis *ihren anschlag haben, mus ungeacht dessen die letzte Sylbe von den* Recitir*enden vollkomen gehöret werden, alsdan aber geschwind den einfall machen; dan es würde sehr lächerlich seyn, wan man den (!) Sänger das worth von mund herab geigete, und von selben nichts anders als* qua Metamo *verstünde: dieses aber lasse ich den* Cembalisten *über, und nach Ihme müssen sich alle andere richten:* Nb: *unsere gelehrte in Eisenstadt(,) deren zwar sehr wenig(.)* disputirt*en sehr über das worth* Metamorphosis, *einer wolte die Vorletzte Sylbe kurtz, der andere aber lang, ungeachtet aber in welscher sprach* Metamorfosi *gesa t wird, habe doch in latein jederzeit gehöret* Metamorphōsis, *solte ich geirret haben, wäre dieser Fehler leicht zu verbessern. 4: tens d(ass) die* forte *und* piano *durchgehends richtig geschrieben, und selbe in ihren werth genau Betrachtet werden, dan es ist ein sehr grosser unterscheid zwischen* piano *und* pianissimo, forte *und* fortiss:*(,) zwischen* crescendo *und* forzando *und*

dergleichen. Es ist auch zu mercken, d(ass) wan in der Spart(.) *ein* forte *oder* piano *nicht bey allen stimmen ausgesetzt, diesen mangel der* Copist *bey abschreibung ersetzen soll. 5:tens weil ich mich in verschiedenen* Academien *öffters geärgeret über manchen geiger, welcher da die so genanten* ligaturen *als eine der schönsten* Figuren *in der* Music *so jämerlich geschändet, und die* ligatirte Notte, *so mit der vorhergehenden zusam gezogen seyn solte, mit wideraufhebung des Bogens kurtz abgestossen,* Recomendier *ich dieses den* Primier Violinisten: *Es würde danenhero albern seyn, wen man* |: *wie in 47ten* Tact *zu sehen* :| *anstat (*Beisp. *190), da die 2 erste* Notten *einen strich erfordern, auf solche unangenehme und fehlerhafte arth als z. e. (Beisp. 191) alles gestossen, als ob*

Beispiel 190

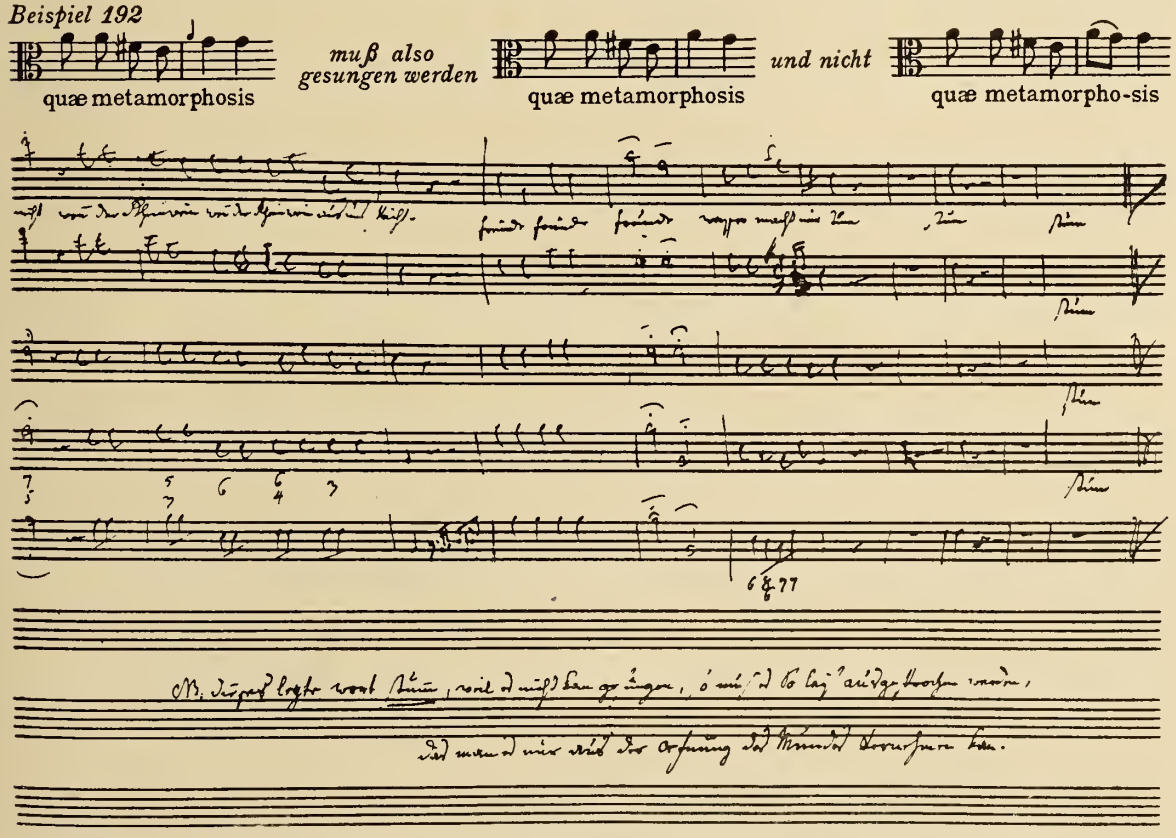


Beispiel 191



keine ligatur *vorhanden, abspiellete. 6:tens Bitte, (dass) Beständig ihrer zwey die* Viola *spiellen, dan die Mittelstim erfordert in manchen fällen mehr gehöret zu werden als die Oberstim, man wird auch in allen meinen* Compositionen *sehen, (dass) selbe selten mit den* Bass *anhergehet. 7:tens Wen die* Violin*stimmen dopelt müssen geschrieben werden, solle der* Copist *trachten, (dass) nicht alle zu gleicher zeit umwenden müssen, dan dieses nihmt bey einer schwach besetzten* Music *vielle Krafft hinweg: Er solle auch bey denen* Da Capo *zeichen § sich in obacht nehmen, und derohalben eine* Prim Violin *stimm schreiben so, wie die* Spartitur *aufweiset, der anderen aber kan Selber zwey* Tact *so nach diesen Zeichen § folgen noch hinzusetzen, und alsdan d(as) zeichen an sein gehöriges orth machen. 8:tens* Recomendire *ich vor allen denen zwey knaben (Solisten) eine gute aussprach, langsam in* Recitativen, *damit man jede Sylbe verstehen kan, ingleichen die arth des gesanges in* Recitiren, *z. e. (Beisp. 192.) Ich verlasse mich dessen auf die geschicklichkeit des Herrn* Tenoristen, *so denen knaben*

Beispiel 192



91. Schluß von Josef Haydns Beredsamkeit (vierstimm. Gesang mit Kontinuo) nach dem Autograph in London. Einer der aufführungspraktischen Witze Haydns, deren bekanntester die Abschiedssymphonie ist. Für Mozart sei an den musikalischen Spaß (K. V. 522) erinnert.



92. Kammermusik. Gesang, Violine, Kontrabaß, Cembalo. Titelkupfer von Schellenberg zu J. F. Reichardts Almanach 1782.

hierinfals alle anweisung geben wird. 9:tens Verhoffe ich wenigstens von den gantzen werckh 3 oder 4 Proben. 10:tens In der Sopran Aria *kan allenfahls der* Fagot *ausbleiben, jedoch wäre es mir lieber, wan selber zugegen wäre, zu mahlen der* Bass *durchaus* obligat, *und schätze jene* Music *mit denen* 3 Bassen, *als* Violoncello, Fagot *und* Violon *höher, als* 6 Violon *mit* 3 Violoncelle, *weil sich gewisse* Passagen *hart* distinguiren. *letztens Bitte jeden besonders von denen Herrn* Musicis *um meine und Ihre eigene Ehre zu Beförderen Ihren möglichsten Fleiß anzuwenden: Solte ich etwan mit meiner arbeith den geschmack derselben nicht errathen haben, ist mir hierinfals nicht übl zu nehmen, weil mir weder die Persohnen, noch der orth Beckant sind, die Verhellung dessen hat mir in wahrheit diese arbeith sauer gemacht; übrigens aber wünsche ich, d(ass) dieser* Applausus *sowohl dem Herrn* Poeten *und denen wehrtesten Herrn Tonkünstlern als auch dem Hochlöblichen* Auditorio *gefallen möge, der ich mit gröster* Veneration *allerseitig geharre Dero gehorsambster diener* Giuseppe Haydn. Maestro di Cape(.) di Sua Alt: Sere: Prencipe d' Esterhazy(.)"

Bei Haydns sieben Worten in der Urfassung als Instrumentalpassion mit kurzen verbindenden Rezitativen für Cadix (1785) wieder werden wir an die Seltsamkeiten der kirchlichen Karfreitagspraxis erinnert; diesmal für Spanien. Die spätere Umschleifung zum Chorwerk durch Haydn selbst, ein an sich ganz seltener Fall der Bearbeitung vom Instrumentalen zum Gesanglichen für Zwecke der Aufführungspraxis (das Gegenteil ist häufiger), erfolgte bekanntlich auf Anregung einer ähnlichen Aufführungseinrichtung von Friberth. Die deutschen 4- und 3stimmigen Gesänge begleitet Haydn noch 1792 im Autograph (vgl. Abb. 90) großenteils mit beziffertem Baß fürs Cembalo; nur teilweise ersetzt er ihn durch ausgeführten Klaviersatz.

Für den Chorgesang der Zeit müssen wir uns hier auf einige Anmerkungen beschränken, die Hiller gibt. Er sagt, daß die strenge Beobachtung des Zeitmaßes nirgend so nötig sei als bei den Chören, da alle Stimmen einen festen und bestimmten Gang haben müßten, alle willkürlichen Auszierungen und Veränderungen seien Fehler. „Hin und wieder ein kurzer Vorschlag, ein kleiner Pralltriller oder Mordent ist alles, was sich ein Sänger dabei erlauben kann." Der große Triller mit dem Nachschlag finde nur bei den Schlußformeln in zwei Stimmen statt, nämlich in der sopran- und tenorartigen Kadenz; bisweilen entlehne der Alt eine von diesen Arten zu kadenzieren und erhalte alsdann das Recht, den Triller anzubringen, dem Basse aber sei das in der ihm eigenen Kadenz gänzlich untersagt. Als Fehler wird das Übertäuben anderer Stimmen angemerkt, überhaupt dürfe der Chorsänger bei Betonungen nicht den äußersten Grad der Stärke anwenden; zu betonen seien z. B. die Themeneinsätze in Fugen. Piano und forte solle im Chorgesang gehörig abgehoben werden, das Verstärken des Tons oder die messa di voce wirke vortrefflich. Reinheit und Sicherheit der Intonation ist selbstverständlich genannt, sie sei aber in den Mittelstimmen schwerer als in den äußeren. Die Chorpflege wurde seit M. Haydn auch dem Männergesang allein zuteil; dieser nahm an Beliebtheit bald überaus zu und fand auch in die Opernliteratur Eingang. Der chorische Frauengesang war früher Gegenstand künstlerischer Ausnutzung, berühmt insbesondere durch die Venetianer Frauenkonservatorien, in denen sogar Tenor- und hohe Baßlage von Zöglingen gehalten wurden.

Von besonderer Wichtigkeit sind die Wandlungen der instrumentalen Kammermusik des Rokokos; in der vorklassischen Zeit werden der Improvisation gern überall zum letzten Male die Tore geöffnet, ehe der Komponist die Zügel der Aufführungspraxis fest in die Hand nimmt. Die Besetzungsmöglichkeiten gehen lange noch frei ineinander über, die Grenzen zwischen chorischem und solistischem Spiel stehen häufig nicht fest, Trios werden auch als Violinsonaten, diese wieder vom Cembalo allein ausgeführt, die Vertauschung der Instrumenten-



Opernhaus in Esterhaz, vermutlich die Schlußszene aus Joseph Haydns „L'Incontro improviso", 1775.

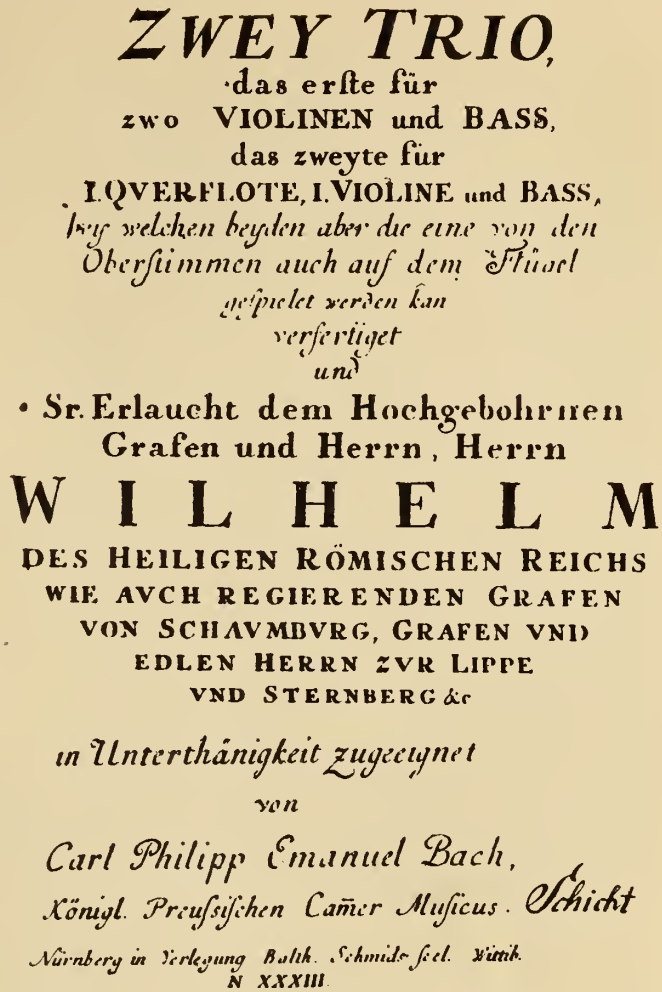
Elfenbeinschnitzerei, Kopie der Solisten aus Elfenbein. Besitzer: V. E. Pollak, Wien.

Hinter dem Vorhang, links: Sultan zwischen Rezia und Ali, rechts in den Wolken eine Licenzafigur. Am Cembalo Haydn, daneben P. Nemez am Cello. Sichtbar 13 Geigen und Violen, 1 Cello, 2 Bässe, 2 Flöten, 1 Fagott.

Musikhochschule Leipzig, Bibliothek für Aufführungspraxis

gruppen ist noch stark in Übung, das Streichquartett wird nach 1750 allmählich vom Generalbaß befreit („Violoncello concertato") und das Trio zur Klaviersonate mit Geigenbegleitung umgebildet; zunächst erscheint eine der Violinstimmen in die rechte Hand des Cembalisten verlegt (vgl. S. 171), während später der Klavierpart mit dem Vordringen des Pianoforte immer mehr und mehr das volle Übergewicht erlangt.

So ist u. a. eine Reihe von früheren Triosonaten E. Bachs erhalten, die sowohl als Triosonaten, wie auch als Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo vom Komponisten eigenhändig niedergeschrieben wurden; Bezifferungen gebraucht Bach nur bei der Form als Triosonate im alten Sinn, bei den Solosonaten aber nur dann, wenn das obere System pausiert. Nur selten wendet sich Bach anfangs der Klaviersonate mit obligater Violine zu, während er diese in Hamburg, künstlerisch unabhängig, unter Heranziehung des Cellos zum Klaviertrio sowie zum Klavierquartett weitgehend ausbaut; nun ist der Generalbaß völlig verschwunden, die Aufgabe der harmonischen Füllung vom Klavier auf die Violine und das Cello übertragen. Die Ausgestaltung des Klaviertrios vom Klavier aus hatte Rameau schon 1741 vollzogen (G. A. Bd. 2); seine Konzerte konnten auch am Klavier allein gespielt werden, sie wurden von Rameau selbst ferner für Streichquintett eingerichtet. Bei Mozarts Klavier-Violinsonaten wird gleichfalls das Klavier als Hauptinstrument behandelt, wobei die Beispiele Mondonvilles (Op. 3), Wagenseils, Joh. Schoberts und Jos. Schusters maßgebend waren. Schließlich wird (bei Mozart, Haydn u. a.) die Violine („ad libitum") ganz preisgegeben.


ZWEY TRIO,
das erſte für
zwo VIOLINEN und BASS,
das zweyte für
I. QVERFLOTE, I. VIOLINE und BASS,
bey welchen beyden aber die eine von den
Oberſtimmen auch auf dem Flügel
geſpielet werden kan
verfertiget
und
Sr. Erlaucht dem Hochgebohrnen
Grafen und Herrn, Herrn
WILHELM
DES HEILIGEN RÖMISCHEN REICHS
WIE AVCH REGIERENDEN GRAFEN
VON SCHAVMBVRG, GRAFEN VND
EDLEN HERRN ZVR LIPPE
VND STERNBERG &c
in Unterthänigkeit zugeeignet
von
Carl Philipp Emanuel Bach,
Königl. Preuſsiſchen Cam̃er Muſicus. Schicht
Nürnberg in Verlegung Balth. Schmids ſeel. Wittib.
N XXXIII.
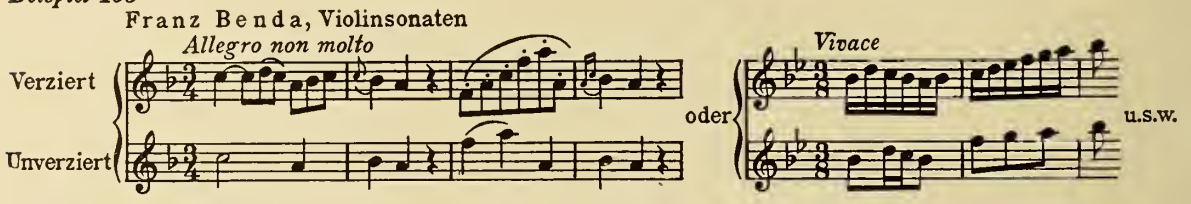
93. Diese beiden 1751 erschienenen Triosonaten (Wq. 161) konnten nach obigen Angaben des Titels auch als Solosonaten mit Übernahme je einer Oberstimme auf den Flügel gespielt werden. Die 1. ist das „Gespräch zwischen einem Sanguineo und Melancholico". Nach dem Exemplar der Nat.-Bibl. Wien, das aus dem Besitz des Thomanerkantors J. G. Schicht stammt.

Das Wesen der älteren Triosonate bestand dagegen darin, in drei Hauptstimmen „gleichsam ein Gespräch in Tönen zu unterhalten" (Sulzer 1774) und in allen Stimmen einen ordentlichen Gesang und eine fugenmäßige Ausarbeitung zu geben (Scheibe); die Oberstimmen standen immer noch in gleicher Lage (voces aequales). Zur Besetzung stellt Scheibe für diese Oberstimmen „bald Flöten, Hoboen, Geigen oder Lauten allein, bald auch zweierlei Instrumente, als etwa eine Querflöte und eine Geige oder auch eine Hoboe und einen Basson" frei, Sulzer wiederholt die alte Besetzungsregel, das Kammertrio einfach, die Kirchentrios mit Fugen (und Generalbaß) doppelt (und mehrfach) besetzt zu spielen. Daß auch Violinsonaten schon sehr frühzeitig vom Cembalo allein vorgetragen werden konnten, entsprechend der alten Zusammenspielpraxis, wissen wir aus dal Abacos Op. 1 („a Violino e Violoncello overo Clavicembalo solo", ca. 1705), aus Telemanns kleiner Kammermusik (1716: für Oboe oder Violine oder Flöte oder Clavecin mit B. c.), aus Buinis Op. 1 („Sonate per camera da Cembalo o Vl. e Vc.", 1720) oder aus Matthesons Bemerkung (vollk. Kapellm.,
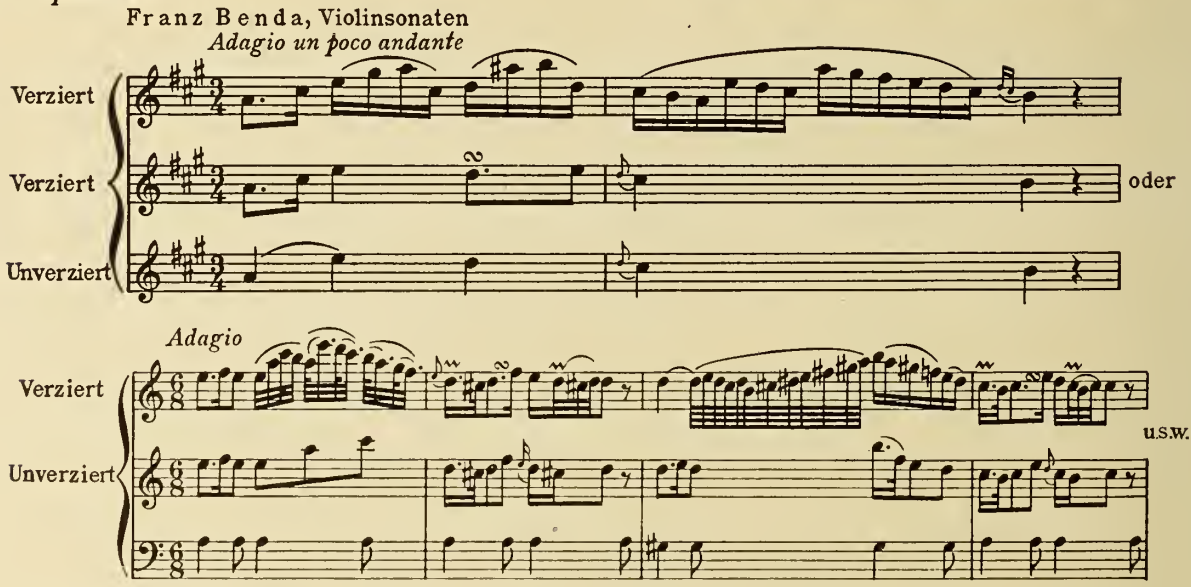
S. 91), daß Corellis Sonaten vom Organisten allein gespielt wurden. Wo das Cembalo nicht genannt ist, galt seine Mitwirkung meist als selbstverständlich. Nur langsam verbreitete sich das Vierhändigspielen am Flügel; als der Knabe Mozart es mit seinem Schwesterchen 1765 in London vorführte, wurde das dort als Neuheit bewundert.

Die norddeutsche Violinsonate gibt noch einmal Gelegenheit, die Ausläufer der freien instrumentalen Zierpraxis quellenmäßig genau betrachten zu können, einmal in Telemanns Sonate metodiche, Op. 13, in denen bei einer Reihe von langsamen Sätzen die kolorierte Violinstimme über der originalen mitgeteilt ist, dann vor allem in einem zu Berlin verwahrten Großfolioband (Mus. Ms. 1315) mit 33 Sonaten von Franz Benda, in dem die Violinstimme durchgehends doppelt, im ersten Adagio sogar dreifach, aufgezeichnet ist, nämlich stets unverziert und verziert. Die Verzierung ist nicht auf die langsamen Sätze eingeschränkt, sondern sie zieht hier mit wenigen Ausnahmen alle Sätze in ihren Bannkreis, also auch die Allegri (Beisp. 193); während aber das Adagio verschiedene Grade der Spielpraxis erkennen läßt (Beisp. 194), ist die

Beispiel 193



Beispiel 194



Kolorierung des Allegros gesammelter. Die Variation aus dem Stegreif kann hier wiederum gut als die Vorläuferin der auskomponierten Kunstform studiert werden, sie zielt auf stete Steigerung und Verdichtung des Ausdrucks hin, und zwar durch melodische, rhythmische und dynamische Mittel von eindringlicher Feinheit, die Tönung der Stärkegrade führt bis zu ganz gegensätzlichen Vorschriften, die melodische Umzeichnung bis zur völligen Verwischung der Linien, die rhythmische Veränderung streut bisweilen die Stillegung der Bewegung ein, mehrmals steht sogar als besondere Wirkung das unverzierte Thema am Satzende, ähnlich wie das

die spätere Variationsform (wie wir sehen, nach Muster der Spielpraxis) liebte. Kadenzen, Überleitungen im tempo rubato, Überbrückungen von Pausen werden virtuos ausgestattet, die Anwendung der kleinen Manieren tritt hingegen verhältnismäßig zurück.

Die Berliner Schule war außerordentlich freigebig im Verzierungswesen; Mersmann hat auch für das Cembalokonzert (bei Schaffrath) kolorierte Fassungen der Oberstimme aus der Aufführungspraxis abschöpfen können. Die gleichzeitigen Anschauungen und Errungenschaften des Berliner Klavierliedes stehen zu diesen Tatsachen der instrumentalen Musikübung um Friedrich den Großen im vollsten Widerspruch. E. Bach geht in der Vorrede zu seinen 6 Sonaten fürs Klavier mit veränderten Reprisen, Berlin 1760, von dieser außerordentlichen Verzierungswut seiner Umgebung aus, der er die im Notenbild gegebene Festlegung des eigenen Kunstwillens als allein verbindlich gegenüberstellt:



94. Le Concert (Violinsonate). Aus de la Borde, Choix de chansons, Paris 1773, Tome II, S. 128. Le Bouteux inv. D. Née sc.

„Das Verändern beim Wiederholen ist heutzutage unentbehrlich. Man erwartet solches von jedem Ausführer. Einer meiner Freunde gibt sich alle mögliche Mühe, ein Stück, so wie es gesetzt ist, rein und den Regeln des guten Vortrags gemäß herauszubringen; sollte man ihm wohl den Beifall versagen können? Ein andrer, oft aus Not gedrungen, ersetzt durch seine Kühnheit im Verändern das, was ihm am Ausdruck der vorgeschriebenen Noten fehlt; nichts destoweniger erhebt ihn das Publikum vor jenem. Man will beinahe jeden Gedanken in der Wiederholung verändert wissen, ohne allezeit zu untersuchen, ob solches die Einrichtung des Stücks und die Fähigkeit des Ausführers erlaubt. Bloß dieses Verändern, wenn es zumal mit einer langen und zuweilen gar zu sonderbar verzierten Kadenz begleitet ist, preßt oft den meisten Zuhörern das Bravo *aus. Was entsteht nicht daher für ein Mißbrauch dieser zwo wirklichen Zierden der Ausführung! Man hat nicht mehr die Geduld, beim erstenmal die vorgeschriebenen Noten zu spielen; das zu lange Ausbleiben des* Bravo *wird unerträglich. Oft sind diese unzeitigen Veränderungen wider den Satz, wider den Affekt und wider das Verhälinis der Gedanken unter sich eine unangenehme Sache für manchen Komponisten. Gesetzt aber, ein Ausführer hat alle nötigen Eigenschaften, ein Stück so, wie es sein soll, zu verändern: ist er auch allezeit dazu aufgelegt? Ereignen sich nicht bei unbekannten Sachen deswegen neue Schwierigkeiten? Ist nicht die Hauptabsicht beim Verändern diese: daß der Ausführer sich und zugleich dem Stücke Ehre mache? Muß er nicht folglich beim zweitenmal wenigstens eben so gute Gedanken vorbringen? Jedoch dieser Schwierigkeiten und des Mißbrauchs ungeachtet, behalten die guten Veränderungen allezeit ihren Wert . . .*

Bei Verfertigung dieser Sonaten habe ich vornehmlich an Anfänger und solche Liebhaber gedacht, die wegen gewisser Jahre oder anderer Verrichtungen nicht mehr Geduld und Zeit genug haben, sich besonders stark zu üben. Ich habe ihnen bei der Leichtigkeit zugleich auf bequeme Art das Vergnügen verschaffen wollen, sich mit Veränderungen hören zu lassen, ohne daß sie nötig haben, solche entweder selbst zu erfinden oder sich von andern vorschreiben zu lassen und sie mit vieler Mühe auswendig zu lernen. Endlich habe ich alles, was zum guten Vortrage gehört, ausdrücklich angedeutet, damit man diese Stücke, allenfalls auch bei einer nicht gar zu guten Disposition, mit aller Freiheit spielen könne.
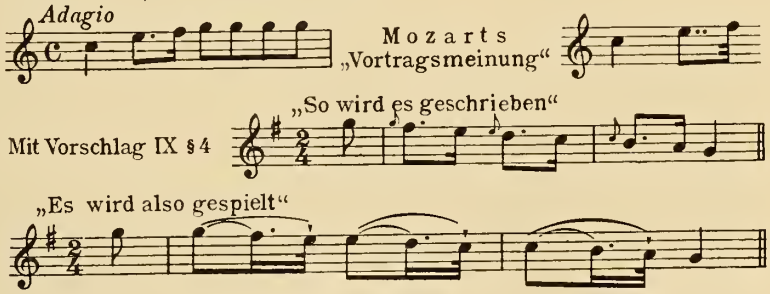
Ich freue mich, meines Wissens der erste zu sein, der auf diese Art für den Nutzen und das Vergnügen seiner Gönner und Freunde gearbeitet hat. Wie glücklich bin ich, wenn man die besondere Lebhaftigkeit meiner Dienstgeflissenheit hieraus erkennt!"

Für die Frage der harmonischen Ausfüllung in der Klaviermusik des Rokoko gibt E. Bach bei einer der aufs obligate Cembalo mit einem Melodieinstrument übertragenen Triosonaten durch die gelegentliche eigenhändige Bemerkung ,,tasto" einen bejahenden Hinweis für die diskrete Ergänzung (Wq. 162, 1749), auch der Umstand, daß bei den erwähnten Doppelfassungen die Baßstimme im Trio meist durchaus beziffert ist, zeigt in die gleiche Richtung, in der auch die Äußerungen der Theoretiker liegen. Für die Klaviersolostücke hat das Ergänzungsverfahren Bülows (1862) durch Baumgart, Schenker u. a. eine scharfe Zurückweisung erhalten, denn Bülow ging in seiner Bearbeitung so weit, eine ,,Übersetzung aus der Klaviersprache des 18. in die des 19. Jahrhunderts" vorzunehmen, ja er sparte dabei keineswegs mit der ,,Ausfüllung der häufig gar zu mageren Begleitung durch passende Mittelstimmen", der ,,Verkittung mancher bedenklich aphoristischen Pausenlücke", mit ,,belebender Kolorierung einzelner flüchtig skizzenhafter Umrisse" u. ä. m. In erheblich abgeschwächtem Ausmaße sind in neuerer Zeit für die Notwendigkeit einer Füllung der Harmonie Kretzschmar (JP. 7), Daffner und Mersmann eingetreten, die Gegenansicht in bezug auf die Berliner Schule vertreten Riemann, Mennicke, Bücken u. a., am eingehendsten jüngst Stilz. Die Klaviersonate E. Bachs sei ,,klanglich definitiv" aufgezeichnet (Schenker), ihre Geringstimmigkeit eine ,,gewollte und höchst bewußte stilistische Eigenart" der Berliner (Bücken). Baumgart (LAMZ. 1870) bezieht sich auf die Vorrede zu den geistlichen Liedern nach Gellert, die besagt, daß der Melodie ,,die nötige Harmonie und Manieren beigefügt" seien, um sie ,,auf diese Weise der Willkür eines steifen Generalbaßspielers" zu entziehen; man könne sie so ,,zugleich als Handstücke brauchen", also als Klaviersolomusik; ihr Klaviersatz ist derselbe wie in den Sonaten, insbesondere sind die Vor- und Zwischenspiele sowie die Kadenzen zweistimmig. Stilz holt den schlagendsten Beweis gegen die Ausfüllungstheorie aus dem Fingersatz der Probestücke E. Bachs und Kirnbergers, der ein Greifen von Füllstimmen in zahlreichen Fällen ganz ausschließt. Wir erinnern uns auch, was Bach über das zweistimmige Akkompagnement zu sagen hatte (s. o. S. 222). Selbst an der gelegentlichen bloß zweistimmigen Ausführung der Violinsonate, durch Vl. und Vc., hat man (z. B. nach dem musikal. Almanach auf 1782) keinen Anstoß genommen. Der leere Klang der älteren Berliner Klaviermusik wird demnach als Kennzeichen einer eigenen Geschmacksrichtung gedeutet, in seiner Wirkung erträglicher gemacht durch die alten Instrumente (Nef JP. 10).

Im Klavierkonzert war der Spieler natürlich freier, zumal er im Tutti gewöhnlich den Generalbaß auszuführen hatte. Der bezifferte Baß reicht da gelegentlich sogar bis über die Jahrhundertwende hinüber, zuweilen ist er schlicht harmonisch ausgesetzt, sogar in gedruckten Pianofortekonzerten von Gyrowetz und Wanhal. Abt Vogler trat der Baßbezifferung dieser Tuttistellen als einem alten Vorurteil entgegen, er setzte das Tutti als Klavierauszug aus. Wie so manche ,,Liebhaberkonzerte" der Zeit waren die Voglers nun so eingerichtet, daß man sie ,,auf dem Klavier allein und sonatenmäßig spielen" konnte. Die ersten Vertreter des Hammerklaviers im Konzert waren Wagenseil und Kozeluch in Wien, Schobert in Paris, sowie Chr. Bach und Abel in London. Bach spielte das Pianoforte 1768 als einer der ersten öffentlich in England; seinem Beispiel folgte seit 1770 der junge Clementi. Von Kozeluch sagt Schönfelds Jahrbuch, daß ihm das Fortepiano sein Aufkommen verdanke, er habe insbesondere keinen Schüler angenommen, der sich nicht zu diesem Instrument verstehen wollte. Vom Cembalo heißt es ebenda (1796), daß man ,,in Konzerten durchaus nicht mehr damit auftreten" könne, seine Abschaffung habe eine Art Revolution in der Klaviermusik hervorgebracht. Auch Haydn scheint sich nach Päsler bereits 1771 zur neuen Mechanik bekannt zu haben; sicher steht das für seine Klaviersonaten seit 1780 (vgl. auch ZfMw. 13, S. 500 — Notiz von Kinsky —); ihm ging die Angelegenheit nicht ganz so nahe wie Mozart, der nach Zeit und Rang der erste konzertgebende Pianofortevirtuose war und bei aller spieltechnischen Ausgestaltung kraft seiner Persönlichkeit auch den geistigen Gehalt des Klavierkonzerts voll zu entwickeln vermochte, eben aus der Klangart des neuen Instruments heraus.

Gewisse improvisatorische Freiheiten beim Vortrag durch Mozart selbst hat Reinecke klargestellt, sowohl gelegentliche harmonische Auffüllungen zweistimmiger Stellen als auch die Ornamentik bei Gedankenwiederholungen, insbesondere in den Mittelsätzen. Für „Eingänge" sind ebenso wie für Kadenzen eigenhändige Aufzeichnungen Mozarts erhalten, z. B. zwei zu K. V. 271 in der obengenannten Faksimilepublikation des Mozarteums von 1921; die Bearbeitungen des Mozartschülers Hummel, die einer veränderten Spielweise und einem anderen Zeitgeschmack gerecht werden und in ihrer Form dadurch heute anstößig wirken, beweisen den Fortbestand der Rechte des Konzertierenden, die selbst noch an Beethovens Konzerten ausgeübt wurden (LAMZ. 1835, S. 261). Im Violinkonzert war es nicht anders; Dittersdorf, der zum Variieren auf der Violine von der Knabenzeit an in Kirche, Kammer und Konzert erzogen wurde, erwähnt die krausen Bocksprünge Lollis im Adagiospiel; er übertrumpfte sie 1764 dadurch, daß er einen in Bologna eben gehörten Kastraten zum Vorbild nahm. Noch von P. J. Rodes Vortragsverzierungen seiner Violinkompositionen haben wir durch seinen Schüler E. Rietz Nachricht; F. David hat solche herausgegeben und zugänglich gemacht. Das Wichtigste aus der reinen Spieltechnik der Zeit auf der Violine ist übrigens in L. Mozarts Violinschule klar vorgetragen, Stricharten, Geigenhaltung, Bogenführung, bezeichnet mit „hin"(-unter) — „her"(-auf), die Behandlung des Bogens bei der dynamischen Schattierung, Phrasierung, Applikatur u. a. m. werden erörtert, vor dem Gebrauch der leeren Saiten beim Solospiel ist gewarnt (Kraus rügt das scharf als „Saitenfitschlerei"); aus den vielen Vortragsbemerkungen L. Mozarts sei nur die Sitte des verlängerten Aushaltens der Punktierung in langsamen Stücken herausgegriffen, wobei durch den von Quantz eingeführten Doppelpunkt die richtige Meinung vor Augen gebracht ist (Beisp. 195); der einfache Punkt würde „zu faul und recht schläferig klingen". Was die Punktierung betrifft, besteht wieder Quantz beim Zusammentreffen mit „Dreierln" (so nennt L. Mozart die Triolen) auf genauer Wiedergabe der Werte (also nicht mehr wie Beisp. 178).

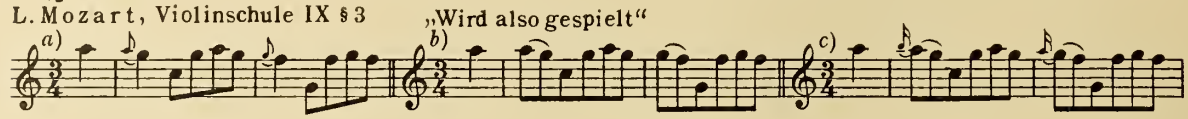
Beispiel 195
L. Mozart, Violinschule I/III § 11



Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit beim instrumentalen Spiel, zumal auf Geige und Klavier, waren die kleinen Manieren, deren Deutung nicht allgemeingültig feststand, insbesondere der Vorschlag; hier geht der Kampf gleichfalls um eindeutige Festlegung im Notenbild. Nach französischer Art wurde sein Gebrauch der freien Willkür der Ausübenden entzogen; wir haben gehört, daß Tosi gegen diesen Übergriff in die Sängerrechte empört Einspruch erhob, die volle Abkehr von der alten Diminutionspraxis erfolgte aber erst im 19. Jahrhundert; in der Übergangszeit wechselten die Ansichten. Zunächst wurden vorwiegend kurze Vorschläge angezeigt, während der galante Stil dann den langen Vorschlag bevorzugte. E. Bach befürwortet schon die genaue Niederschrift der Vorschläge (I/II § 5); da die üblichen kleinen Nötchen in ihrer Geltung verschieden seien, habe man „seit nicht gar langer Zeit" angefangen, sie nach ihrer wahren Geltung anzudeuten. „Damals waren die Vorschläge von so verschiedener Geltung noch nicht eingeführt; bei unserem heutigen Geschmack können wir um so viel weniger ohne die genaue Andeutung derselben fortkommen, je weniger alle Regeln über ihre Geltung hinlänglich sind, weil allerlei Arten bei allerlei Noten vorkommen können." Die Forderung nach strenger Trennung in der Schreibweise zwischen langem und kurzem Vorschlag, die z. B. auch Löhlein 1765 wiederholte, wurde von fast keinem Komponisten befolgt, bloß Mozart nimmt auch in dieser Beziehung eine Ausnahmestellung ein; von Haydn wieder wurde bereits der lange Vorschlag als Manier gern aufgegeben und in Noten ausgeschrieben. Warum man diesen Ausweg nicht schon früher versuchte, erklärt L. Mozart eben mit Rücksicht auf die eingelebte Zierpraxis. Er sagt (IX § 3): „Man könnte freilich alle absteigenden Vorschläge in große Noten setzen und in den Takt austeilen. Allein, wenn ein Spieler darüber kömmt, der nicht kennt, daß es ausgeschriebene Vorschläge sind oder der alle Noten zu verkräuseln schon gewohnt ist, wie sieht es alsdann sowohl um die Melodie als Harmonie aus? Ich wette darauf, ein solcher schenkt noch einen zweiten langen Vorschlag dazu und spielt es also": (Beisp. 196c). So unterscheidet L. Mozart weiter (IX § 16) zwischen „anschlagenden Vorschlägen, die der Komponist anzeigen muß oder wenigstens soll und kann: wenn er sich anders eine vergnügliche Hoffnung eines guten Vortrags

Beispiel 196
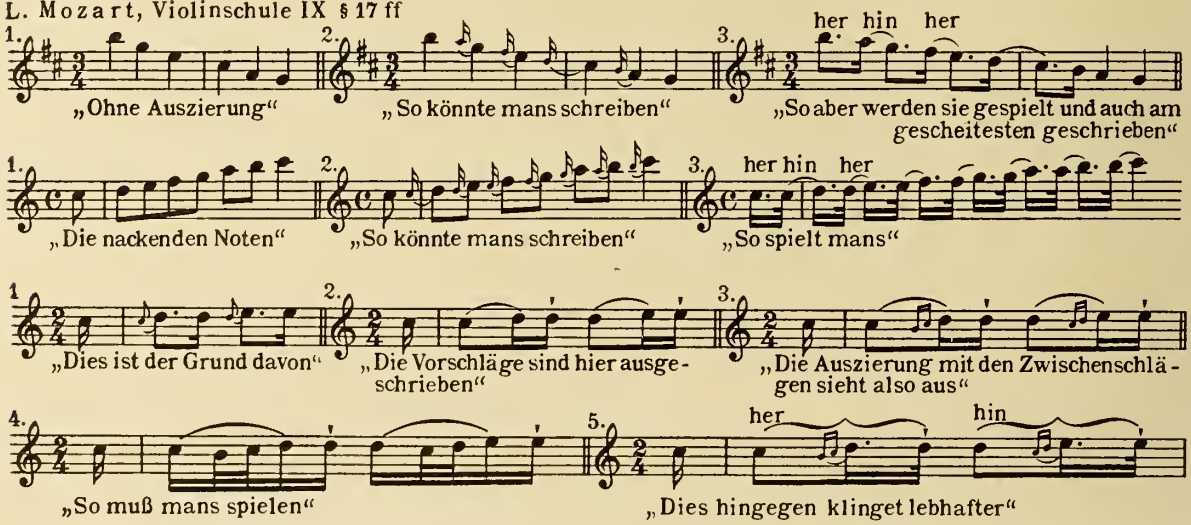
L. Mozart, Violinschule IX § 3



seiner niedergeschriebenen Stücke machen will“, wobei doch „manche gute Komposition oft elendiglich gemartert“ werde, und den „durchgehenden Vorschlägen, Zwischenschlägen und dergleichen Auszierungen (Überwurf, Rückfall, Abfall), die selten oder gar nicht von den Komponisten angezeigt werden“, sondern „die der Violinist nach seiner eigenen gesunden Beurteilungskraft am rechten Ort muß wissen anzubringen“ (Beisp. 197). In dieser Gliederung von anschlagenden und durchgehenden, sowie von auf- und absteigenden

Beispiel 197

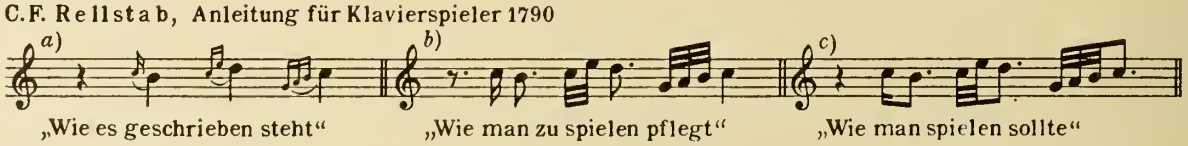
L. Mozart, Violinschule IX § 17 ff

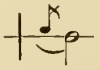
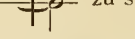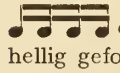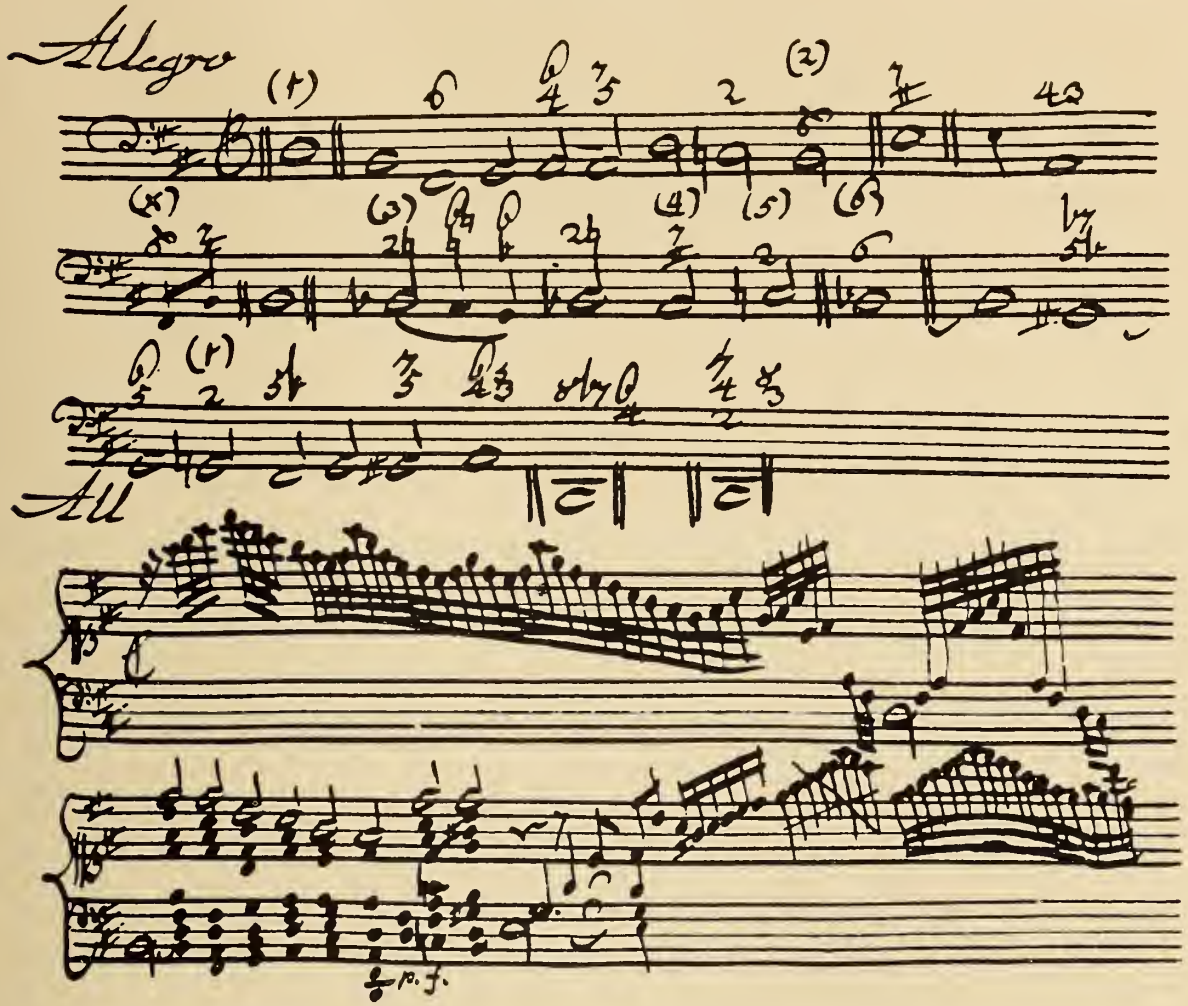


Vorschlägen geht Mozart mit Quantz und auch mit Tartinis Trattato delle appogiature überein, abweichend von Quantz und Bach lehren aber Tartini und Mozart, daß bei kurzen anschlagenden Vorschlägen die Betonung auf die Hauptnote zu fallen habe, also ohne Vorausnahme, was in der Praxis Schwierigkeiten ergibt und als Ausgleich zur älteren Übung aufzufassen ist. E. Bach hat die Antizipation in seiner Theorie ganz aufgelassen, obzwar sie außerordentlich in Mode sei; diese Mode läßt sich bis zum Ende des Jahrhunderts verfolgen (z. B. Beisp. 198). Nach 1800 wurde dann das süddeutsche Sechzehntelzeichen  als Marke

Beispiel 198

C. F. Rellstab, Anleitung für Klavierspieler 1790



für den kurzen Vorschlag aufgerufen, ohne aber wieder allgemein anerkannt zu werden. Die Vorausnahme ist im 19. Jh. die Regel, der kurze Vorschlag  ist also in der älteren Musik volltaktig  , in der neueren Musik auftaktig  zu spielen. Nach Beethoven und Weber verschwinden die langen Vorschläge überhaupt aus dem Notenbild. Was die Figur  betrifft, so ist ihre Ausführung als  erst von etwa 1780 an unbedingt verbindlich; bis dahin wird der kurze Vorschlag zu Anfang einhellig gefordert.



95. Em. Bach, freie Fantasie vom Schluß seines Lehrbuchs. Baß und Beginn der Ausfuhrung, nach dem Autograph des Auszugs (Von der Fingersetzung, den Manieren und der freyen Fantasie) in Brüssel, kgl. Bibl.

Die Improvisation blühte endlich im freien Phantasieren auf Orgel und Klavier hochgepflegt weiter, insbesondere die Kunst E. Bachs oder die Mozarts in dieser Beziehung war berühmt, eine gewisse Gewandtheit solcher Art gehörte überhaupt noch immer ganz allgemein zu den guten Umgangsformen der Musikübung; diese Vorliebe spiegelt sich in der Literatur wieder, sowohl in den beliebten Klavierphantasien, als auch in der immer üppiger gedeihenden Variationsmode.

Über diese Sitten berichtet Dittersdorf, der sie nur beim Fortepiano und an Persönlichkeiten wie Mozart oder Clementi leiden mochte; diese verhielten sich so, daß sie, ,,um durch das sog. Phantasieren ihre schnelle Empfindungskraft zu zeigen", ein simples Thema brachten und dieses alsdann ,,nach allen Regeln der Kunst" einigemal variierten. Bedauerlicherweise hätten sich dann aber ,,sehr bald eine Menge kleiner Männerchen" gefunden, ,,die das alles wie die Affen nachmachten, und jetzt ist die Variier- und Phantasiersucht so allgemein, daß man überall, wo man in Konzerten ein Fortepiano anschlagen hört, gewiß sein darf, mit verkräuselten Thematen regaliert zu werden. Und es wird einem nun gar übel, wenn man unbärtige Burschen Unternehmungen, worauf sich nur Meister einlassen sollten, waghalsen hört, und man möchte davonlaufen, wenn man ihre mit Katzensprüngen und anderm tollen Zeug angefüllte unreife Hirngeburten mit ansehen

muß". Voll Ärger erzählt Dittersdorf von Phantasien auf der Flöte allein, deren „hergedudelte Schnörkel und Kribrefax" er über sich ergehen lassen mußte.

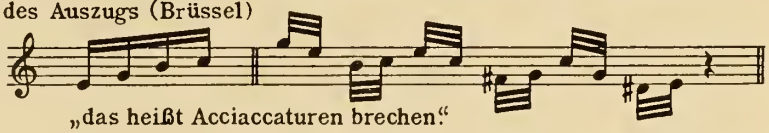
Anleitungen zum Phantasieren schrieben E. Bach, Adlung, Sorge (1767) u. a.; Adlung (musik. Gelahrtheit 1758, Kap. 17) rühmt die Vortrefflichkeit dieser Kunstübung; um in sie einzuführen, geht er methodisch vom Baß aus, empfiehlt das drei- und zweistimmige Spiel und die Sammlung eines Vorrats von Gängen, an die die Finger so gewöhnt werden sollen, „daß man keiner Gedanken dabei benötigt ist". Dann „nehme man anderer Künstler Einfälle vor sich und merke ihre Sätze und Gänge. Man mache Imitationes wie die Stilisten pflegen über ihre Classicos, man exzerpiere, man höre andere spielen". Schließlich soll man sich „wohl gewöhnen, einen Konzertsatz aus dem Stegreif auszuführen, daß ein anderer schwören sollte, es müßte vom Blatt gespielt werden oder auswendig gelernt worden sein". Dabei sei es sehr gut, „wenn man die niedlichsten Themata, sie mögen aus eigener Erfindung herrühren oder von anderen Künstlern herstammen, in einem Büchlein anmerkt und zur Not mit sich trägt". Auch große Tokkaten, bestehend aus Präludien und verschiedenen Fugensätzen könnten „aus dem Ärmel geschüttelt werden". In der Kirche habe man sich zu mäßigen und die Andacht nicht durch allerhand Harlekinaden, Murki, Polonaisen, Tanzmenuette u. dgl. zu stören.

Weitaus künstlerischer und bis ins Einzelne aufschlußreich ist E. Bachs Kapitel von der freien Phantasie (II/41), zu deren Bewältigung „eine Wissenschaft des ganzen Umfangs der Komposition" erforderlich sei; überdies aber viel natürliche Fähigkeit. Es kann einer die Komposition mit gutem Erfolg gelernt haben und gute Proben mit der Feder ablegen, und dem ungeachtet schlecht phantasieren. Besondere Vorsicht sei dem Instrument zuzuwenden, beim Flügel, „damit man nicht leicht in einerlei Farbe spiele", bei der Orgel, „damit man gut und fleißig binde und sich in den chromatischen Sätzen mäßige", denn sie sei selten gut temperiert. Klavichord und Fortepiano werden die bequemsten Instrumente genannt, denn „beide können und müssen rein gestimmt sein". Um diese reine Stimmung bemühten sich die Theoretiker das ganze Jahrhundert hindurch, von Sorge (1744, 1758), Fritz (1756) und Kirnberger (1760) bis zu Tempelhoff (1775), Wiese (1790), Marburg (1790) und Vogler (1807). Das kleine Vorspiel trennt Bach von der großen Phantasie; im Vorspiel sei die Beschaffenheit des folgenden Stückes maßgebend, man dürfe sich da „nicht zu weit in andere Tonarten versteigen"; als kürzeste und natürlichste Art sind auf- und absteigende Tonleitern der Haupttonart skizziert, mit wechselnden Bezifferungen, mit einigen eingeschalteten Halbtönen, mit verschiedener Ordnung der Töne und mit Orgelpunkten über Tonika oder Dominante. Die große Phantasie besteht „aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführt werden können", ohne „abgemessene Takteinteilung", aber mit einem „gewissen Verhältnis in der Abwechslung und Dauer der Harmonien unter sich", beginnend und endend in derselben Haupttonart, aber voll weitläufiger Modulationen inmitten. „So wenig man bei Stücken, die streng nach dem Takt ausgeführt werden, fremde und viele weitläufige Ausweichungen vornehmen darf: so einfältig klingt eine Phantasie, die bei den nächsten Tonarten stehen bleibt". Dazu werden „nicht eben förmlich Schlußkadenzen allezeit erfordert" („es ist beim Phantasieren eine Schönheit, wenn man sich stellt, durch eine förmliche Schlußkadenz in eine andere Tonart auszuweichen und hernach eine andere Wendung nimmt", heißt es in dem gekürzten, handlichen Auszug zu Brüssel); die entlegensten Tonarten sollen berührt werden; das zirkelmäßige Durchgehen mehrerer Tonarten sei fehlerhaft, die Chromatik müsse angenehm vorgetragen werden, um ihr das Rauhe zu benehmen. Auf den verminderten Septimenakkord ist als kurze „und dabei angenehm überraschende Art" zu modulieren besonderer Nachdruck gelegt, „Modulationen, die noch nicht dagewesen sind", ein „stark bearbeitetes Modulationsfeld", aber keine enharmonischen Künste mögen verwendet werden. Schlecht sei es, die Gänge „mit Tändeleien, Harfenbässen und anderen Kleinigkeiten" zu verkleistern. Das „Schöne der Mannigfaltigkeit" habe zur Geltung zu kommen, „allerhand Figuren und alle Arten des guten Vortrags". Lauter Laufwerk, nichts als ausgehaltene oder gebrochene vollstimmige Griffe ermüdeten das Ohr und man dürfe nicht beständig in einerlei Farbe die Harmonie brechen. Man kann „zuweilen mit beiden Händen aus der Tiefe in die Höhe gehn, man kann dies auch bloß mit der vollen linken Hand tun, indem man die rechte in ihrer Lage läßt. Diese Art des Vortrags ist auf den Flügeln gut; es entsteht daraus eine angenehme Abwechslung eines gekünstelten Forte und Piano". Wer die nötige Geschicklichkeit besitze, tue gut, wenn er nicht beständig gar zu natürliche Harmonien greife, sondern er solle „das Ohr zuweilen betrügen". Das simple Harpeggio werde durch Brechungen mit wiederholten Nebenintervallen belebt, ferner durch die Acciaccaturen (Beisp. 199), bei denen man „aus Zierlichkeit vor jedem Intervall die große oder kleine Untersekunde mit berühre, ohne sie nachher liegen zu lassen". Mit Läufen würden die „ledigen Intervalle der Akkorde ausgefüllt": mit dieser Ausfüllung könne man eine oder mehrere Oktaven in der

gehörigen Modulation herauf und hinunter gehn. Aus Wiederholungen und aus der Einschaltung fremder Intervalle entstünden dabei angenehme Veränderungen, auch aus Halbtonreihen, die mäßig schnell gespielt werden müssen.

Beispiel 199

E. Bach, „Von der freyen Fantasie," nach der autographen Handschrift des Auszugs (Brüssel)



„das heißt Acciaccaturen brechen."

Endlich solle man „gewisse Nachahmungen", in gerader und in Gegenbewegung, nicht versäumen. Das abschließende Probestück schmückt einen bezifferten Baß dermaßen frei und schwungvoll aus. (Abb. 94.)

LITERATUR.

K. Ph. E. Bach, Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, Berlin 1. Teil 1753, 2. Teil 1762, 2. Aufl. 1759, 3. Aufl. Leipzig 1787; neu hrsg. von W. Niemann, Leipzig 1906. — G. Cucuel, La question des clarinettes dans l'instr. du 18. s. ZIMG. 12. — H. Daffner, Über die Instrumentalpraxis des 18. Jhs., NZfM. 1907. — H. Engel, Die Entwicklung des dt. Klavierkonzerts, Leipzig 1927. — K. Gerhartz, Die Violinschule von L. Mozart, Mozart-Jb. 3 (1929). — R. Haas, Zur Frage der Orchesterbesetzungen in der 2. Hälfte des 18. Jhs., Wiener Kongreßber. 1909. — Das Wiener Singspiel DTÖ. 18/2. — A. Heuß, Die Dynamik der Mannheimer Schule, Riemann-Fs. — H. Knödt, Zur Entwicklung der Kadenzen im Instrumentalkonzert, SIMG. 15. — E. Lert, Mozart auf dem Theater, Berlin 1918. — H. Mersmann, Beitr. zur Aufführungspraxis der vorklass. Kammermusik, AfMw. 2. — L. Mozart, Versuch einer gründl. Violinschule, Augsburg 1756, Faks.-Neudruck Wien 1922, neu aufgel. 1770, 1787, Wien 1791, 1804, Leipzig 1804. — J. J. Quantz, Versuch einer Anweisung die Fl. trav. zu spielen, Berlin 1752, 2. Aufl. Breslau 1780, 3. Aufl. Breslau 1789, neu hrsg. von A. Schering, Leipzig 1906. — K. Reinecke, Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte, Leipzig 1891. — H. Schenker, Ein Beitr. zur Ornamentik, Wien 1908. — E. F. Schmid, P. E. Bach u. seine Kammermusik, Kassel 1931. — M. Schneider, Die Begleitung des Secco-Rezitativs um 1750. Gluck-Jb. III, S. 88. — E. Stilz, Über harmonische Ausfüllung in der Klaviermusik des Rokoko, ZfMw. 13. — Br. Studeny, Beiträge zur Gesch. der Violinsonate im 18. Jh., München 1911.

DIE MUSIK SEIT DEN WIENER KLASSIKERN.

I.

Das Wirken der Wiener Klassiker bedeutet die entscheidende Wendung für die Aufführungspraxis der Musik, indem nun das Verhältnis zwischen dem Kunstwerk an sich und den ausübenden Organen einseitig bindend im Sinne der schriftlich niedergelegten Willensäußerung des Komponisten festgelegt, somit das Betätigungsfeld der Wiedergabe über alle früheren Vorstöße in dieser Richtung hinaus in ganz enge Grenzen eingeschränkt erscheint. Die im Laufe der Jahrhunderte selbstverständlichen Freiheiten des Vortrags, die eine mehr oder weniger weitgehende Ergänzung des tatsächlichen Schriftbildes in sich begriffen, sind nun im Verfolg der im vorigen Abschnitt erörterten Aufklärungsbestrebungen ganz beseitigt, während der Kunstwille des Autors bis ins Einzelne klar vorgeschrieben wird und willkürliche Zutaten bei der Ausführung nach älterer Art unmöglich gemacht sind. Nach Mozart und Haydn war es insbesondere Beethoven, der seine Musikauffassung schriftlich wie auf ehernen Gesetzestafeln niederlegte und die gewaltige Autorität der Wiener klassischen Schule vermochte die gesamte Musikübung im neuen Sinn bleibend umzugestalten. Die Generalbaßpraxis erscheint bis auf ein bescheidenes Plätzchen im Kirchendienst zurückgedrängt.

Diese geänderte Lage der Dinge erhöht natürlich den Wert der Textkenntnis, so wichtig und unerläßlich sie in früheren Zeitabschnitten schon ist. Daß diese Textkenntnis trotz des Umschwungs in der Musikübung und trotz der Annahme, ja gesteigerten Pflege philologischer Methoden bis heute noch vielfach bloß ein frommer Wunsch ist, kann man als eine Art Rache

der Praxis gegenüber den geänderten Verhältnissen erklären, bzw. als einen Nachhall der älteren Gebräuche. In den verschiedenen unvermeidlichen Bearbeitungspraktiken wurde nämlich für die Drosselung der altgewohnten Vorrechte der Ausübenden ein gewisser Ausgleich gesucht und erreicht, der immer wieder Zusätze und Abänderungen anstatt der ursprünglichen Texte bereit hatte und bereit hält, selbst unter dem Deckmantel von sog. „kritischen Ausgaben". Die Verhältnisse haben sich nun verschoben, denn die Zierpraxis ist in die Hand der Herausgeber, der Kapellmeister und der Komponisten übergegangen, das Notenbild erscheint nun gern in stillschweigend veränderter Gestalt.

Bekannt sind, um nur einige Beispiele zu geben, die „Retuschen" in der Instrumentierung und sogar im Satz selbst bei Symphonien Beethovens, wie sie Richard Wagner, Bülow, Max Reger, Mahler, Weingartner vornahmen, um nur einige berühmte Namen zu nennen, von Moscheles u. a. zu schweigen. Der Horneinsatz in der Durchführung der Eroica hatte in englischen Partituren um 1810 die Änderung des as der 2. Violine in g zur Folge, die R. Wagner und M. Costa vertraten; andere Dirigenten, wie Fétis, lasen das Horn im Tenorschlüssel, Mahler u. a. brachten die Errungenschaften des neuromantischen Orchesters in die Symphonien Beethovens, was Mahler z. B. 1901 durch einen im Konzert verteilten Programmaufruf verteidigte. Über die „enorme Verunstaltung und Fälschung" der Ausgaben Mozarts führte Alois Fuchs 1851 bewegliche Klage (in seinem Wiener Büchlein „In Sachen Mozarts"), er sagt: „ein Buch, keine Broschüre, würde die Aufzählung aller faktisch konstatierten Mißhandlungen füllen!" Einen ähnlichen Zustand, wie er da geschildert ist, haben wir bis heute in bezug auf die Werke J. Haydns vor uns. Weniger bekannt sind die Mängel der Ausgaben der Werke Anton Bruckners, die den Eingriffen des Kreises von praktischen Musikern um den Meister zuzuschreiben sind und manche Änderungen aus Aufführungseinrichtungen einfließen ließen (über das Ausmaß derselben gibt erst die Gesamtausgabe Aufschluß); weniger bekannt ist die Umschmelzung von Bühnenwerken, die die Originalgestalt ganz zu verdrängen wußte, wie z. B. die von Bizets Carmen, die ursprünglich als komische Oper im französischen Sinne mit gesprochenem Dialog geschaffen und aufgeführt (3. März 1875) wurde, während die Wiener Einrichtung (23. Oktober 1875) erst die von Ernst Guiraud nach Bizets Tod nachkomponierten Rezitative verwendet hat, wie sie heute allgemein als selbstverständlich hingenommen werden; ein noch verwirrteres Bild ergibt die Aufführungspraxis bei Mussorgskijs Boris Godunow, wo die der Erstaufführung (24. Januar 1874) zugrundeliegende Originalpartitur später in völliger Umarbeitung durch Rimskij-Korsakoff vor die Öffentlichkeit gebracht wurde (1896, 2. Ausgabe 1908) und so auf die französische und deutsche Bühne gelangt ist; die Bearbeitung begnügte sich nicht mit Kürzungen und Neuinstrumentierung, sondern sie griff auch („um technische Mängel zu beseitigen") in die Harmonik und die Rhythmik ein.

Bezeichnend ist ferner die Verunglimpfung, die neuestens den Operetten von Johann Strauß zuteil wird, wobei Max Reinhardt und E. W. Korngold diese Mißhandlungen decken, um von anderen, wie R. Benatzki zu schweigen; die Werke werden frei zerzaust, mit Zutaten aus anderen Stücken des Komponisten durchsetzt, in die Fledermaus sogar ein Walzer von Josef Strauß eingeflickt (Op. 263: Mein Lebenslauf ist Lieb und Lust, als Septettino Nr. $8^1/_2$ im 2. Akt), die Rhythmen geändert, die Instrumentation auf die Höhe der „Jazz"-Zeit gebracht u. ä. m. Offenbach erfährt soeben das gleiche Schicksal. Beim Dreimädelhaus hat R. Strauß s. Z. die Zuchthausstrafe für ähnliche „Kompositionen" verlangt — heute regt sich nicht einmal ein Widerspruch!

Bei der Herausgabe von Klavierwerken ist dem Bearbeiter schließlich so viel Selbständigkeit als Gewohnheitsrecht zugebilligt worden, daß daraus eine heillose Verwirrung entstanden ist; der Komponist verschwindet hinter den Editoren, so daß z. B. Chopin nur verunstaltet zugänglich ist.

Über die „instruktiven Klassikerausgaben" hat sich Brahms in einem Brief an Simrock sehr deutlich ausgesprochen; sein Urteil lautet, daß diese „überhaupt gar selten was mit der Kunst zu tun haben", vielmehr bloß Geschäftssache seien. „Es empfiehlt sich für den Verleger, einen recht berühmten, sehr auffallenden Namen vorzusetzen." Brahms selbst erklärte, wenn er etwas von Beethoven spiele, so habe er ihm gegenüber gar keine Individualität, sondern er bemühe sich, das Stück so wiederzugeben, wie es Beethoven vorgeschrieben, dann habe er genug zu tun. Als Brahmsschüler trat dann insbesondere H. Schenker für das Reinigen der Texte mit Wort und Tat ein, 1923 konnte er einen Aufsatz über „den wahren Vortrag" mit den Worten beschließen: „Meiner Anregung folgend, haben sich einige Verlage entschlossen, Handschriften zu faksimilieren; erst wenn eine größere Sammlung dieser Drucke der Allgemeinheit vorliegt, wird man

von der Verwüstung der Originale sich auch selbst überzeugen können, vorausgesetzt nur, daß man bis dahin auch Fortschritte im Notenlesen wird gemacht haben.“



96. Vignette von M. Schwind zu Klaviertrio-Variationen von Léon de St. Lubin über das Lied: Zacharisel wär schön, Op. 25. Wien bei Leidesdorf (1828). Bei einem späteren Nachdruck (Diabelli u. Co. 5900) wurde die Vignette verkehrt, der Geiger steht links, der Cellist sitzt rechts, beide bedienen die Bogen mit der rechten Hand, während sie auf obigem Bild linkshändig spielen.

Irreführend ist leider gleichfalls die sonst so verdienstvolle Sammlung der Werke der großen Komponisten in Gesamtausgaben, die den Text mit wenigen Ausnahmen keineswegs in philologischer Kleinarbeit gesiebt darbieten, sondern in der Textkritik oft versagen. Den notwendigen Rohstoff für die Textbeurteilung zusammenzutragen, unternimmt überhaupt erst seit jüngster Zeit (seit 1927) das Wiener Meisterarchiv, die Widmung A. van Hobokens, mit Tatkraft und Erfolg, indem es die in der ganzen Welt verstreuten Meisterhandschriften an einem Ort in Photostataufnahmen vereinigt.

Andererseits hat es die genaue Festlegung der Vortragsbezeichnungen natürlich nicht verhindern können, daß die Weisungen und Vorschriften nicht befolgt, ja daß sie sogar absichtlich umgestoßen wurden. Hans Pfitzner geht (1929) mit der neueren Zeitmode der „schöpferischen Interpretation“ scharf ins Gericht, die er die Bekundung des „Willens gegen das Werk“ nennt, entsprungen aus der Sucht, „es unter allen Umständen anders zu machen, und gerade, weil es im Werk so dasteht, es umgekehrt zu machen“; besondere Berücksichtigung läßt er den Dirigenten und Spielleitern zuteil werden und kommt in Erinnerung an den früheren zeichenarmen Zustand des musikalischen Schriftbildes zu der in unserer zusammenhängenden Betrachtung vielsagenden Schlußfolgerung, es scheine: „je mehr Rätsel der frühere Komponist mit seiner Zeichenlosigkeit aufgegeben hat, desto mehr Mühe des Suchens wurde willig aufgewendet, den richtigen Vortrag zu finden, und je bequemer es der gute und deutliche Bezeichner macht, desto mehr reizt er zur willkürlichen Abkehr von seinem Willen in gegenwärtiger Zeit.“

Pfitzner nennt die über Noten und Textworte hinausgehenden Zeichen die mittelbaren Aufzeichnungen, und er erkennt die Notwendigkeit der mittelbaren Aufzeichnung richtig im befreiten geistigen Schaffen; sie „wurde immer fühlbarer, je mehr die Komponisten sich bewußt wurden, für alle Welt zu schreiben, nicht nur für einen bestimmten Umkreis“, allgemeiner gesagt, für breitere Aufführungsmöglichkeiten und nicht für den von ihnen selbst überwachten Einzelfall. Das Übermaß an mittelbarer Aufzeichnung, das etwa Max Reger schon anwendet, führt bei Schönberg zu einer Überbezeichnung, von der Pfitzner meint, sie degradiere den Dirigenten zum Klangpolizisten. Dem dritten der fünf Orchesterstücke Schönbergs ist

folgende Fußnote beigegeben: „Es ist nicht Aufgabe des Dirigenten, einzelne ihm (thematisch) wichtig scheinende Stimmen in diesem Stück zum Hervortreten aufzufordern oder scheinbar unausgeglichen klingende Mischungen abzutönen. Wo eine Stimme mehr hervorscheinen soll, als die andern, ist sie entsprechend instrumentiert und die Klänge wollen nicht abgetönt werden. Dagegen ist es seine Aufgabe darüber zu wachen, daß jedes Instrument genau den Stärkegrad spielt, der vorgeschrieben ist, genau (subjektiv) seinem Instrument entsprechend und nicht (objektiv) sich dem Gesamtklang unterordend." Pfitzner bemerkt dazu, daß bei dieser Anweisung „neben dem Vertrauen in die Unfehlbarkeit der Vorschrift die Wichtigkeit, die ein Schaffender der Beachtung seiner mittelbaren Aufzeichnung beimißt", lehrreich sei, „gewissermaßen die Angst vor ihrer Nichtbeachtung". Damit ist in der von uns gezeichneten Entwicklungslinie ein Endpunkt gesetzt. Die Partitur der Orchestervariationen Schönbergs, Op. 31, enthält elf Vortragsanweisungen; darin sind die Bezeichnungen von Haupt- und Nebenstimmen (H und N), für Betonungen (/: betont, ∪ unbetont), Stricharten, Bogenbehandlung, Längenangaben und anderes erklärt; von den Metronomzahlen heißt es, sie seien „nicht wörtlich, sondern bloß als Andeutung" zu verstehen. Die transponierende Schreibung der Instrumente ist hier übrigens (nicht zum erstenmal) aufgegeben.

Das Dirigieren wird im 19. Jahrhundert ein Hauptberuf, der nun nicht mehr vom Komponisten oder vom Konzertmeister, sondern von eigens geschulten Künstlern ausgeübt wird, seit Bülow nimmt die Stellung des Konzertdirigenten dann an Gewicht steigend zu. Die Direktionsführung änderte sich schon äußerlich durch die Benützung des Taktstocks nach französischer Art, aber in gekürzter Form, für den G. Weber 1807 in der LAMZ. (S. 805f.) ein offenes Bekenntnis ablegte; schon Reichardt hatte in Berlin an einem besonderen Dirigentenpult mit Geigenbogen oder Taktierstab den Takt gegeben, den Flügel aber ganz weggelassen. Auch B. A. Weber dirigierte in Berlin mittels einer Lederrolle aus der Partitur, der Landgraf Ludwig v. Hessen benutzte im Darmstädter Opernhaus seit 1801 den kurzen Taktstock, Mosel hat dann beim Wiener Musikfest 1812 mit seinem Stäbchen Aufsehen erregt, C. M. v. Weber führte den Taktstock in Prag (1814) und in Dresden (1817) ein, Spohr in Frankfurt a. M. (1817), Mendelssohn in Leipzig (1835). Spohr erzählt auch von seinen Erlebnissen in London, als er dort dem Taktierstäbchen zum Sieg verhalf (1819). Spontini pflegte in Berlin 2 Taktstöcke abwechselnd zu handhaben, einen kurzen und einen längeren, und zwar hielt er sie in der Mitte, nicht am Ende.

In Wien setzte zur Zeit Beethovens das öffentliche Konzertleben im modernen Sinn mit vollem Aufschwung ein, nachdem in den Konzertakademien des alten Burgtheaters zur Fastenzeit nach 1750, sowie in den Chorkonzerten der Wiener Tonkünstlersozietät seit 1771 ein geregeltes öffentliches Konzertwesen schon vorausgegangen war. Um Beethoven standen die Dilettanten voll Begeisterung hinter der Sache, neben den älteren Adelskapellen, deren Rückgang schon 1796 von Schönfeld bitter beklagt worden war, tun sich nun die Unternehmungen der Bürgerschaft kräftig hervor; das Liebhabertum erstreckte sich bis zu den Aufgaben des Dirigenten.

Aus diesem Grunde und im Anschluß an die alte Gewohnheit der Komponisten leitete Beethoven seine großen Konzerte selbst, obwohl ihm die notwendige Erfahrung fehlte; er wußte diese gewiß durch seine geniale Persönlichkeit zu ersetzen, sein Gehörleiden behinderte ihn aber arg. Die allgemeine Programmpraxis ging damals dahin, unbedenklich aus Symphonien einzelne Sätze herauszureißen; auch Beethoven mußte das über sich ergehen lassen. Seine eigenen Programme wieder waren gern so reichhaltig, daß sie dem Zuhörer viel zu viel zumuteten; 1807 ließ er 4 Symphonien nacheinander spielen und man denke an das Benefiz vom 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien, wo die 5. und 6. Symphonie, die Chorphantasie, zwei Sätze der C-Messe, das Klavierkonzert in G, die Szene „Ah perfido" und noch freies Phantasieren zu hören waren. Seyfried hatte diese Akademie, wie auch das Kolossalprogramm vom April 1803 im gleichen Theater einstudiert; wir hören von ihm, daß das Orchester wegen der Überanstrengung gegen Beethoven erbittert war. Reichardt berichtet als Ohrenzeuge von mehreren Konflikten bei der Aufführung von 1808, Seyfried, Spohr, Ries, Wild und Atterbom

bringen Einzelheiten ähnlicher Art bei, stets werden die stürmischen Bewegungen und die körperliche Darstellung der Dynamik bei Beethovens Dirigieren als auffallend hervorgehoben, so unter anderen in der urwüchsigen Schilderung der Eipeldauerbriefe über das Konzert mit der Schlacht bei Vittoria (1813/14), bei der bekanntlich im Orchester Salieri, Hummel, Spohr, Schuppanzigh, Mayseder bzw. später Meyerbeer mitwirkten.



97. Orchester der großen Oper in Paris, um 1810.
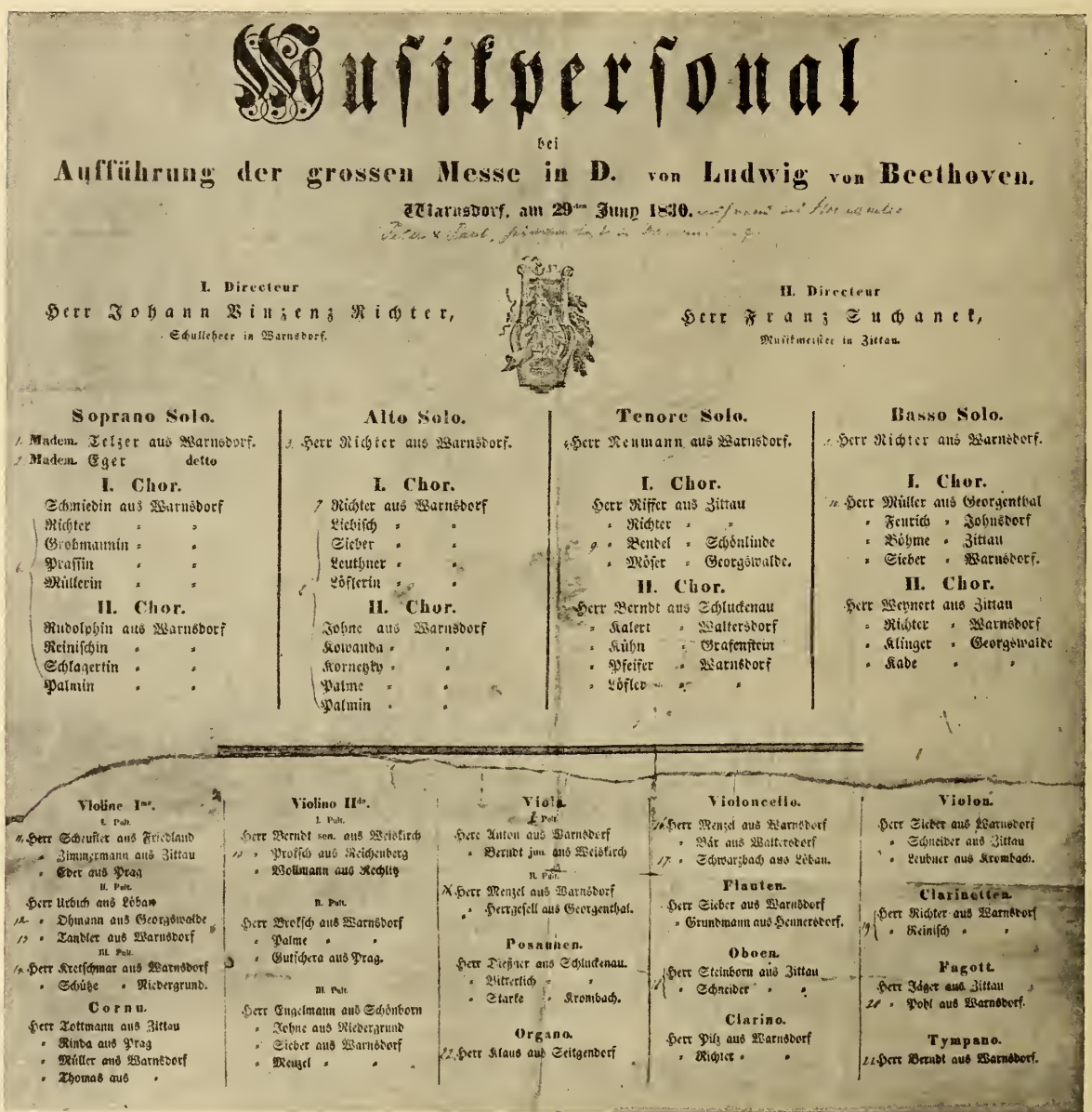
„Bei der ganzen Akademie ist in der Mitten ein untersetzter Herr g'standen, der hat so mit allen Gliedern g'wagelt, und mit'n Händen umerg'arbeitet, daß ich g'glaubt hab, ich bin an ein'n Sabath in einer Synagog; bald ist er lang, bald kurz worden, bald hat man'n gar nicht g'sehen (denn da ist er unter sein'n Pultel g'steckt), bald ist er wieder aufg'stiegen — und da ist mir völlig der seelige Pater Abraham eing'fallen, wie er einmahl über das Evangeli „über ein kleines so werdet ihr mich nicht sehen, und über ein kleines so werdet ihr mich wieder sehen", g'predigt hat, und er allzeit dabei unter d'Kanzel g'schloffen, und wieder zum Vorschein g'kommen ist."

Beethoven benützte anfangs wohl eine Papierrolle, später den Taktstock, bis 1824 ließ er sich durch die Schwerhörigkeit nicht vom Dirigieren abhalten, was Berlioz veranlaßt, dem Orchesterdirigenten vorzügliches Sehen und Hören als unerläßliche Grundbedingung des Berufs vorzuhalten. Habeneck, der Pariser Apostel Beethovens, dirigierte mit der Violine, so daß also damals die nationalen Gewohnheiten gewechselt hatten; im Gegensatz zu Wien wurde strenge Probenarbeit geleistet, die gleichmäßig geschulte Spieltechnik erlangte bald europäischen Ruf, der Beethovenvortrag erschloß R. Wagner 1839 sogar erst das volle Verständnis für die 9. Symphonie. „Hier fiel es mir wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme." Nach Schindler war zwei Jahre an der 9. studiert worden, nach Wagner sogar drei Jahre.

Immerhin erlaubte sich Habeneck manche Freiheit am Werk, er brachte auch große Striche an. Während in Wien 1813 Beethoven 8 Violinen (4 + 4), 2 Celli und 2 Kontrabässe wünschte, wozu 2 Bratschen und je 2 Holzbläser, sowie 2—4 Hörner treten sollten, so daß sich also plastische Bläserwirkungen gegenüber den schwachbesetzten Streichern ergaben, verfügte Habeneck (nach Elwart) 1828 über 31 Violinen (15 + 16), 8 Bratschen, 12 Celli, 8 Kontrabässe, daneben 4 Flöten, 3 Oboen, 4 Klarinetten und 4 Fagotte, sowie starkes Blech: 4 Hörner, 2 Trompeten, 4 Posaunen, Pauke und Harfe; es waren aber im Orchester selten mehr als 60 Musiker beschäftigt.

Nach Schindler verlangte auch Beethoven nur eine Besetzung von höchstens etwa 60 guten Musikern, die doppelt so starke Besetzung im Musikverein soll nicht seinen Beifall gefunden haben. 1859 hatten die Pariser Gesellschaftskonzerte immer noch fast die gleiche beschränkte Zahl von Mitwirkenden (15 + 14 Vl., 10 Br., 12 Vc., 9 Cb., 4 Fl., 2 Ob., 2 Kl., 4 Fg., 4 H., 2 Trp., 1 Piston, 3 Pos., Ophikleïde, Pk., Harfe). Der Singchor bestand 1828 aus 17 S. (darunter 1 Knabe), 14 A. (darunter 4 Knaben), 22 T. und 21 B.

Habeneck hatte bereits 1802 Quartette von Beethoven im Konservatorium gespielt; 1807 machte er sich ebendort an die 1. und 2. Symphonie, wobei in der 2. als langsamer Satz wie später immer wieder der der 7. verwendet wurde. 1811 folgte die Eroica; Habeneck dirigierte diese Symphonien auch in den Concerts spirituels der Oper, 1828 trat die Société des Concerts du Conservatoire ins Leben, die hauptsächlich die Pflege Beethovens und der deutschen Musik verfolgte; diese Konzerte fanden im Saale des Menus-plaisirs (Konservatorium) statt, bis 1832 standen alle neun Symphonien Beethovens auf den Programmen, man führte aber z. B. auch das Septett als Orchesterstück auf, und zwar nur in einer Auswahl von vier Sätzen. Liszt spielte



Musikpersonal

bei

Aufführung der grossen Messe in D. von Ludwig von Beethoven.

Warnsdorf, am 29ten Juny 1830.

I. Directeur
Herr Johann Vinzenz Richter,
Schulleheer in Warnsdorf.

II. Directeur
Herr Franz Suchanek,
Musikmeister in Zittau.

Soprano Solo.
Madem. Telzer aus Warnsdorf.
Madem. Eger detto

I. Chor.
Schmiedin aus Warnsdorf
Richter " "
Grohmannin " "
Praffin " "
Müllerin " "

II. Chor.
Rudolphin aus Warnsdorf
Reinischin " "
Schlagertin " "
Palmin " "

Alto Solo.
Herr Richter aus Warnsdorf.

I. Chor.
Richter aus Warnsdorf
Liebisch " "
Sieber " "
Leuthner " "
Löfflerin " "

II. Chor.
Johne aus Warnsdorf
Kowanda " "
Kornetzky " "
Palme " "
Palmin " "

Tenore Solo.
Herr Neumann aus Warnsdorf.

I. Chor.
Herr Riffer aus Zittau
" Richter " "
" Bendel " Schönlinde
" Möser " Georgswalde.

II. Chor.
Herr Berndt aus Schluckenau
" Kalert " Waltersdorf
" Kühn " Grafenstrem
" Pfeifer " Warnsdorf
" Löfler " "

Basso Solo.
Herr Richter aus Warnsdorf.

I. Chor.
Herr Müller aus Georgenthal
" Fenrich " Johnsdorf
" Böhme " Zittau
" Sieber " Warnsdorf.

II. Chor.
Herr Weynert aus Zittau
" Richter " Warnsdorf
" Klinger " Georgswalde
" Kade " "

Violine Ier.
I. Pult.
Herr Scheufler aus Friedland
" Zimmermann aus Zittau
" Eder aus Prag
II. Pult.
Herr Urbich aus Löbau
" Ohmann aus Georgswalde
" Tandler aus Warnsdorf
III. Pult.
Herr Kretschmar aus Warnsdorf
" Schütze " Niedergrund.

Cornu.
Herr Tottmann aus Zittau
" Rinda aus Prag
" Müller aus Warnsdorf
" Thomas aus "

Violino IIdo.
I. Pult.
Herr Berndt sen. aus Weiskirch
" Prokisch aus Reichenberg
" Wollmann aus Rechlitz
II. Pult.
Herr Brokisch aus Warnsdorf
" Palme " "
" Gutschera aus Prag.
III. Pult.
Herr Engelmann aus Schönborn
" Johne aus Niedergrund
" Sieber aus Warnsdorf
" Menzel " "

Viola.
I. Pult.
Herr Anton aus Warnsdorf
" Berndt jun. aus Weiskirch
II. Pult.
Herr Menzel aus Warnsdorf
" Herrgesell aus Georgenthal.

Posaunen.
Herr Dießner aus Schluckenau.
" Bitterlich " "
" Starke " Krombach.

Organo.
Herr Klaus aus Seitgendorf

Violoncello.
Herr Menzel aus Warnsdorf
" Bär aus Waltersdorf
" Schwarzbach aus Löbau.

Flauten.
Herr Sieber aus Warnsdorf
" Grundmann aus Heinersdorf.

Oboen.
Herr Steinborn aus Zittau
" Schneider " "

Clarino.
Herr Pilz aus Warnsdorf
" Richter " "

Violon.
Herr Sieber aus Warnsdorf
" Schneider aus Zittau
" Leubner aus Krombach.

Clarinetten.
Herr Richter aus Warnsdorf
" Reinisch " "

Fagott.
Herr Jäger aus Zittau
" Podl aus Warnsdorf.

Tympano.
Herr Berndt aus Warnsdorf.

98. Die erste vollständige Aufführung von Beethovens Missa Solemnis, beim Gottesdienst, am 29. Juni 1830 in Warnsdorf (Böhmen). In Wien waren 1824 drei Sätze als „Hymnen" gesungen worden, erst 1845 wagte man eine vollständige Aufführung. Über die Warnsdorfer Aufführung berichtete der Enkel des Veranstalters, Hofrat E. Richter in der Z. f. M. 92 (1925) S. 280; aus seinem Besitz stammt das hier wiedergegebene Verzeichnis der Ausführenden (Musikpersonal).

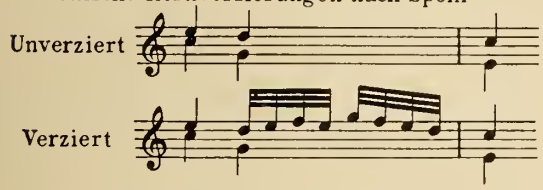
dann in den 30er Jahren sogar Klaviersonaten mit instrumentierten Teilen, so z. B. 1837 die Sonate Op. 27 Nr. 1; diese willkürliche Behandlung der Klaviersonaten bringt Schindler bei seinem Pariser Aufenthalt (1840) sehr in Harnisch.

Noch zu des Meisters Lebzeiten wurden Quadrillen und Tänze nach seiner Musik in Paris verbreitet, ähnlich wie man in Wien gleichfalls die Ausschrotung musikalischer Zeitereignisse zu Tanzzwecken liebte, so erschienen z. B. nach der Euryanthe sogar Walzer aus dieser Oper bei Steiner & Co., A. Hüttenbrenner, ließ 1821 bei Cappi und Diabelli einen „Erlkönig-Walzer nach Schuberts Lied" stechen, später folgte ein

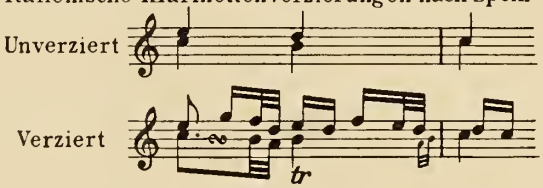
anonymer „Erlkönig-Galopp" in Diabellis Sammlung beliebter Galoppe. An Rossini tobte sich diese üble Mode besonders rückhaltslos aus, in Deutschland wurde sie gleichfalls mit allem Eifer gepflegt.

Von Spohr erfahren wir Einzelheiten der italienischen symphonischen Praxis, aber nicht sehr viel Lobenswertes. In Venedig hatte Spohr bei Beethovens 2. Symphonie 1816 seine liebe Not mit den zumeist wieder aus Liebhabern bestehenden Musikern; man war ganz andere Tempi gewohnt, als er nahm, feinere dynamische Vortragsschattierungen waren nicht zu erreichen, „alles arbeitete, strich und blies ständig aus Leibeskräften", an ein eigentliches Studium der aufgeführten Werke war nicht zu denken, man war „froh, wenn man sie, ohne stecken geblieben zu sein, heruntergerissen" hatte. Die Programme wurden schon zumeist von deutschen Meistern beherrscht. In Rom spielten im Orchester zwar die besten Musiker der Stadt, es war aber „dem ungeachtet das schlechteste von allen", die ihn in Italien begleitet hatten; Abstufungen von piano und forte kannte man nicht, hingegen lebte die alte Zierpraxis noch ungestört fort. „Jeder einzelne macht Verzierungen, wie's ihm einfällt, Doppelschläge fast auf jedem Ton, so daß ihr Ensemble mehr dem Lärm gleicht, wenn ein Orchester präludiert und einstimmt, als einer harmonischen Musik". Spohr verbat sich zwar wiederholt die Zutat von Noten, die nicht in den Stimmen stünden, aber ganz vergeblich; „es ist ihnen das Verzieren so zur anderen Natur geworden, daß sie es gar nicht lassen können. Der 1. Hornist z. B. blies einmal in einem Tutti statt der einfachen Kadenz folgendes (Beisp. 200), die Klarinetten bliesen vielleicht zur selben Zeit (Beisp. 201), und nun denke man sich die Figuren der Geigen, die der Komponist vorgeschrieben hat, so kann man sich einen Begriff von dem verworrenen Lärm machen, den ein solches Orchester für Musik ausgibt".

Beispiel 200
Italienische Hornverzierungen nach Spohr



Beispiel 201
Italienische Klarinettenverzierungen nach Spohr



Das deutsche Orchesterspiel war von solchen willkürlichen Ausschmückungen gleichfalls noch nicht ganz frei; Berlioz wundert sich 1841 in Stuttgart und Hechingen über die Eigenmächtigkeiten der Flötisten (Memoiren II, S. 20,26) und Gaßner kommt noch 1844 auf die Zierpraxis zu sprechen, indem er den Solovortrag und den Kammerstil bei Tonstücken mit einfacher Instrumentenbesetzung vom Ensemblespiel trennt; im ersteren Fall seien eine Menge von Effektmitteln anwendbar, die im Orchester keine oder eine schlechte Wirkung machen würden, nämlich unter anderen „alle nicht vorgeschriebenen Verzierungen und Tempowechsel, bei den Saiteninstrumenten manche im Solospiel sehr empfehlenswerte Stricharten, Applikaturen und Flageolets, der Vortrag gewisser Stellen nur auf einer Saite, das sog. Rutschen, Flageolieren u. a. m." Die spätere Technik des Zusammenspiels hat allerdings die meisten dieser Kunstgriffe des konzertmäßigen Vortrags, die wie Gaßner sagt, Spohr im Orchester nicht duldete, doch aufgegriffen und zu verwerten gewußt. Bei Gaßner heißt es weiter: „Da ein gutes Ensemble hauptsächlich die größte Einheit im Vortrag erheischt, so würde es stören, dürfte sich der Einzelne irgendeine nicht vorgeschriebene, wenn auch noch so geschmackvolle Verzierung erlauben, weil wenn jeder, der dieselbe Stelle zu spielen hat, auch seine Ausschmückung machen wollte, offenbar statt Verzierungen Verzerrungen entstehen würden." Die diesbezüglichen Freiheiten werden also endgültig eingesargt. Gaßner singt bei dieser Gelegenheit wieder einmal das hohe Lob des Ripienisten, der ebenso hoch zu achten sei, wie „der sich blähende Fingerheld"; guter Solist und gleichzeitig tüchtiger Ripienist zu sein, sei sehr schwer, denn der Solospieler schone sich gern im Orchester, wolle auch da Virtuose sein und sei dann eben kein achtbarer Ripienist.

Wesentlich umgestaltet wurde die Orchestergemeinschaft durch die melodische Beweglichkeit, die den Blechinstrumenten infolge der Ventilmechanik zuteil wurde. Die Schaltvorrichtung des Ventils wurde 1813

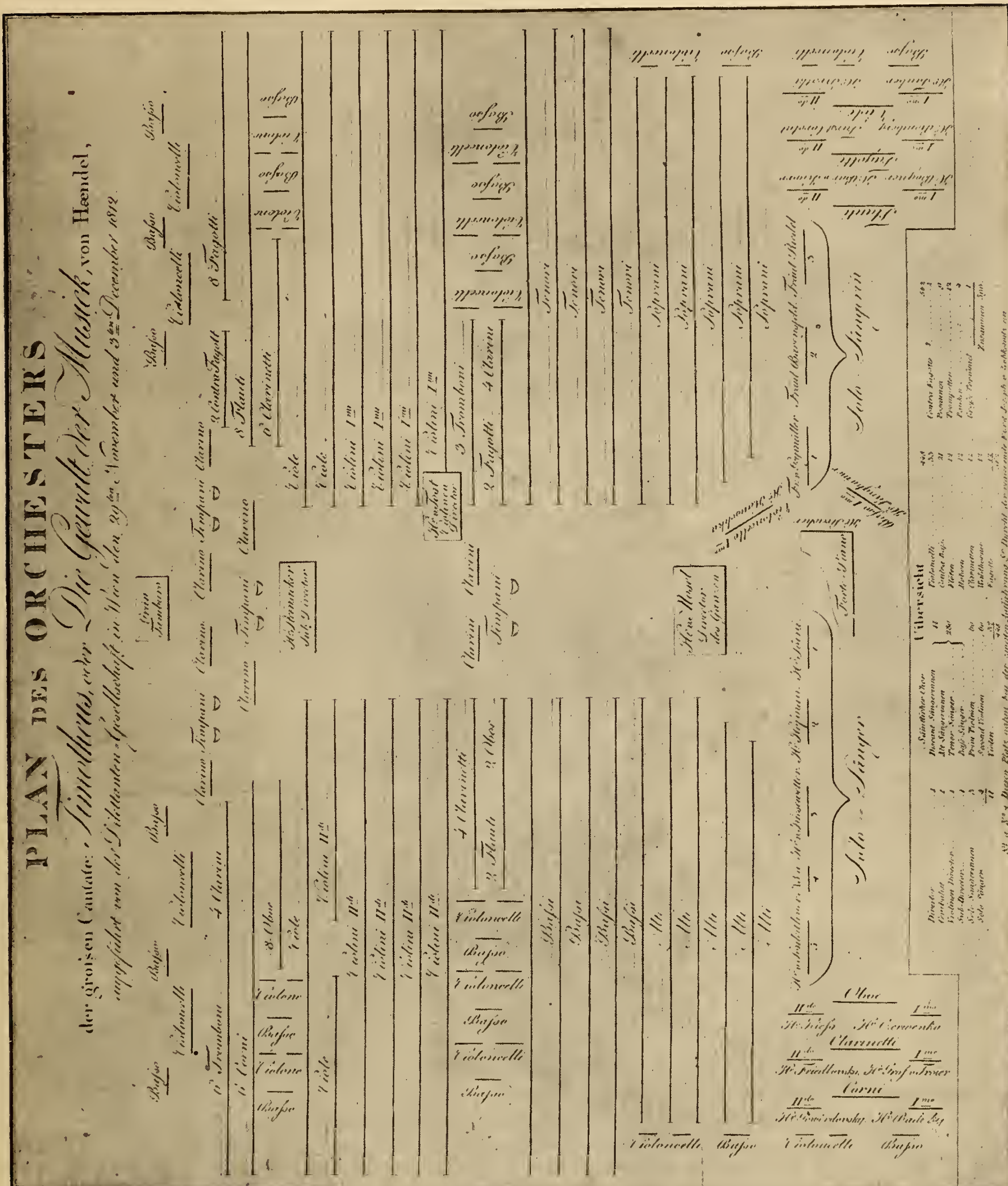
von dem Schlesier Blühmel erfunden, von diesem 1816 an den Berliner Stölzel verkauft und 1818 für Stölzel patentiert. Am Horn wurden zunächst 2, seit 1829 3 Ventile angebracht; der Mechanismus war und blieb linkshändig zu bedienen. Nach Ansätzen bei den Frühromantikern, so bei Schubert, ist bei Berlioz und Liszt die Klangfärbung des Orchesters durch die neue Technik verändert; bei Wagner wird diese dann voll ausgenützt, die Klangfülle durch die Tuben im Ring schließlich abgerundet. Brutale Blechbläsereffekte waren durch S. Mayer, Berlioz, Meyerbeer u. a. sehr in Mode gekommen. Das Ventilhorn hingegen galt lange dem Naturhorn gegenüber als klanglich minderwertig, die Ventiltrompete wurde widerspruchsloser aufgenommen. Wagners Tuben führte Bruckner wieder dem Symphonieorchester zu.

Spohr bildete sich vom Konzertmeister zum freien Dirigenten fort; er leitete schon das erste deutsche Musikfest zu Frankenhausen 1810 mit einer Papierrolle, gab also die „Battuta", wie man in Wien sagte; seither war er anerkannter Festdirigent. In der Kirche zu Frankenhausen, wo Beethovens 1. Symphonie und Haydns Schöpfung erklangen, unterstand ihm ein reiches Orchester von 42 Vl., 12 Br., 11 Vc., 9 Kb., 4 Fl., 4 Ob., 4 Klar., 4 Fg.; und seiner erfolgreichen Oberleitung ist es zuzuschreiben, daß die Musikfeste sich als ständige Einrichtung einlebten. Nach Gaßner ist Spohr ferner ein wichtiger, allgemein übernommener Behelf der symphonischen Aufführungspraxis zu verdanken, nämlich die Einführung der alphabetischen Buchstabenbezeichnung, gleichlautend in Partitur und Stimmen, durch die bei den Proben eine rasche Verständigung ermöglicht wurde. Beim Opernstudium wurde Spohr allerdings als Mangel vorgeworfen, daß er nicht Klavier spielte; er hielt daher die ersten Proben mit dem Streichquartett ab.

Als Begründer der modernen Arbeitspraxis in der Oper hat C. M. v. Weber besondere Verdienste. Sein Organisationstalent zeigte sich bereits in Breslau (1804), wo er eine neue strenge Probenordnung einführte, nämlich Klavierproben mit den Sängern, dann Proben mit dem Streichquartett, schließlich Darstellungs- und mehrere Generalproben. Er betätigte sich gleichzeitig als Kapellmeister und als Regisseur, setzte ferner die Umgruppierung der üblichen Orchesteraufstellung durch, indem er die Bläser von ihren Plätzen vorn beim Publikum an die Theaterwand zurückverwies. In Prag (1813—16) wurde der ganze Theaterbetrieb noch energischer umorganisiert; der Leitgedanke war, „der Deutsche will ein Kunstwerk, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden". Dementsprechend setzte Weber alles daran, die möglichste Einheitlichkeit der Aufführungen zu erzielen; er wählte das Personal mit Rücksicht auf die Zusammenarbeit aus, siebte das Orchester durch und gab ihm wie dem Chor strenge Dienstordnungen (Besetzung: 4+4 Vl., 2 Br., 2 Vc., 2 Kb., 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 2—4 H., 2 Fg., 2 Trp., Pke, Harfe, Guit., 3 Pos.), er schulte den Opernchor gewissenhaft (4 S., 4 A., 6 T., 5 B.), übernahm wieder, wie Spontini, das Amt des Regisseurs, überwachte aber auch die Requisiten, Dekorationen, Kostüme und Tanzeinlagen, er entwarf die Szenarien mit Sorgfalt für die kleinste Einzelheit und suchte selbst das Publikum durch zergliedernde Einführungen in die Werke zu erziehen. Die Probentechnik wurde mit eiserner Disziplin weiter ausgebaut, zu jeder neuen Oper fanden regelmäßig 8—10, ja sogar 14—18 Proben statt, nämlich mindestens drei Vorproben, eine Leseprobe, eine Quartett- und Dialogprobe, eine Korrekturprobe, eine Setzprobe und eine vollständige Generalprobe.

Über alle Vorkommnisse und Erfordernisse des Betriebs gab sich Weber in einem 122 Seiten starken „Notizen-Buch" Rechenschaft, das er am 4. Oktober 1816 ablieferte; darin sind alle Aufführungen mit Besetzungen und Wiederholungen verzeichnet sowie Bemerkungen über den Geschäftsgang, das Personal, die Gesetze, die Orchestereffekten u. a. m. angeschlossen. Weber schaffte auch das „widerlich störende Klopfen des Souffleurs zum Zeichen des Beginns der Musikstücke" ab; der Kapellmeister übernahm die Zeichengebung. In Dresden hielt Weber bei mittelmäßig schweren Werken zwölf Proben ab; im übrigen behielt er seine in Prag erprobte Arbeitsweise bei. Über den inneren Operndienst an der Berliner Oper unter Spontini geben die verschiedenen an den „Generalmusikdirektor" erlassenen „Dienstinstruktionen" guten Einblick (1820, 1823, 1831), die Altmann veröffentlicht hat (SIMG. 4).

Wenn Weber die schauspielerischen Aufgaben der Sänger praktisch zu heben wußte, so gingen seine Bestrebungen in gleicher Richtung wie die Theorie Mosels (1813), die wie in vielen anderen Einzelheiten auch in dieser Beziehung R. Wagners Ansichten voraus verkündete. Der Eindruck der „Totalität", den Mosel



99. Aufstellung der Mitwirkenden bei Händels Timotheus, Wien 1812. S. S. 266. Gesellsch. d. Musikfreunde, Wien.



100. Karl Maria von Weber 1826 in London. Nach einer Zeichnung von J. Hayter von Hullmandel gestochen.

in der dramatischen Musik immer wieder predigt, soll bei dem Verhältnis zwischen Musik und Darstellung gleichfalls voll erreicht werden, zumal im begleiteten Rezitativ, dessen Vortrag vom Orchester Wärme und Kraft erhalte, so daß „alle Mittel der Poesie, der Musik und des Spiels das Herz und die Phantasie des Zuhörers zu gleicher Zeit bestürmen". Der Komponist müsse daher die Orchestersätze mit kluger Rücksicht auf die musikalische Deklamation des Sängers verteilen, deren Wichtigkeit in einem eigenen Abschnitt dargelegt ist.

„Läßt das Orchester dem Sänger nicht die Zeit, seine Lage, das Gefühl, von dem er durchdrungen ist, die Leidenschaft, die ihn bewegt, voll auszusprechen, wird seine Rede unterbrochen, wo sie unaufgehalten fortströmen sollte, kann er nicht ein Wort hervorbringen, an das sich nicht sogleich ein langer Instrumentalsatz hinge, ist jede Phrase von dem Orchester durch einen weitläufigen Komentar — der nicht selten zur Parodie wird — begleitet, so wird aus einem der ergiebigsten Kunstmittel ein unverständliches, lächerliches Chaos. Nur dort also, wo auch der Deklamator eine kleine Pause machen würde, darf das Orchester eintreten, entweder um dem Sänger Gelegenheit zu geben, durch stummes Spiel eine Leidenschaft völlig auszumalen oder um demjenigen, was der Sänger soeben rezitierte, einen kräftigeren Nachdruck zu geben, oder um auf das vorzubereiten, was nun folgen wird, oder endlich um den Übergang aus einem Gefühl in das andere zu schildern". Dadurch, daß die Handlung nirgends durch die Musik aufgehalten, unterbrochen oder kälter gemacht, sondern von ihr im ganzen Werk unterstützt und belebt werde, würden überhaupt „auch dem Sänger als Schauspieler weniger Schwierigkeiten in den Weg gelegt, ja er wird, von der Musik selbst zur Handlung fortgerissen, sich unvermerkt zum Schauspieler bilden." Mosel kann auf bekannte Beispiele hinweisen, „daß Sänger, welche im Fache der Aktion weniger als mittelmäßig waren, in den Gluckschen Opern bloß durch die Gewalt und Führung der Musik zum Erstaunen des Publikums gleichsam mit einem Male als treffliche Schauspieler erschienen sind."

Das schlechte Spiel in der Arie insbesondere sei der schablonenhaften und ungeschickten Anlage der Vertonung zuzuschreiben; die italienischen „Gurgelsonaten", die den ausdrucksvollen Gesang mit ihrem „ewig sich wiederholenden Geklingel" verdrängt hätten, seien ebenso abzudanken wie überhaupt die ganze Anlehnung der Oper ans Konzert; würden die Arien nach dramatischen Ansichten in Musik gesetzt (diese sind genau umrissen), so brauche der Vortragende keine „Routineaktion" und auch sein Partner werde „durch die Länge der Arie und ihren Mangel an Bedeutung mit seinem Spiel nicht in Verlegenheit kommen". Ein ziemlich gewöhnlicher Übelstand im Arienvortrag, der „den Sänger mehr als Schauspieler treffe", sei nämlich der, daß „viele den ganzen Gesang an das Publikum richten, um von diesem Beifall zu erbetteln, statt daß sie die Anwesenheit eines Publikums ganz vergessen und sich ausschließlich mit ihrem Mitschauspieler beschäftigen. Der Verlassene, in der größten Verlegenheit, mit welchem stummen Spiel er die Szene erfüllen solle, entferne sich dann nicht selten von seinem Gefährten, „um indessen im Hintergrund mit verschränkten Armen umherzuwandeln, die neuen Dekorationen zu betrachten, und wenn ihn die Kadenz von dem nahen Ende der Arie benachrichtigt, zum Schluß derselben wieder hervorzukommen". Diese Ermahnung berührt sich bis zum Wortlaut mit Marcellos ähnlichen Glossen etwa 100 Jahre zuvor. Die Illusion werde zerstört, das Interesse an der Handlung vernichtet. Anlaß zum undramatischen Arienvortrag sei eben die Tatsache, daß viele Sänger, „statt vor allem in den Sinn des Textes einzudringen und jeden Ton, jede Biegung

ihrer Stimme einzig auf den Ausdruck, den die Worte verlangen und mit welchem der Tonsetzer sie verschönert hat, anzuwenden, vielmehr Dichter und Tonsetzer ganz auf die Seite setzen, nur darauf bedacht sind, mit ihrer Stimme zu glänzen, und so das Mittel als den Zweck betrachten."

Mosel muß immer noch gegen die willkürlichen Verzierungen Front machen. „Was kann der Mann von Geschmack zu der herrschenden Manier, eine Arie zu singen, sagen, die aus derselben eine immerwährende Roulade macht, oft auch nicht einen einzigen Takt übrig läßt, aus welchem man ihre ursprüngliche Melodie erraten könnte und so allen Arien, die Worte und Charaktere derselben mögen sein welche sie wollen, völlig einerlei Form gibt?" Durch solche Verunstaltungen würden gerade die am meisterhaftesten komponierten und deklamierten Arien am empfindlichsten getroffen, denn sie könnten durch die kleinste Freiheit der Ausführung unbeschreiblichen Schaden nehmen; aber auch sonst könnten unweigerlich Töne in die Koloraturen kommen, die mit dem Gang der ursprünglichen Melodie und mit der Orchesterbegleitung nicht zusammenstimmen; aus all diesen Erwägungen „erscheint diese Gewohnheit, gegen welche die größten musikalischen Gelehrten, die angesehensten Kunstrichter schon seit mehr als einem halben Jahrhundert vergebens geeifert haben, in ihrem ganzen Unverstand, in ihrer vollen Schädlichkeit". Mosel beruft sich unter anderen auf den „verklärten Mozart", den man nicht ärger beleidigen konnte, als durch selbstgeschaffene Verzierungen, Mozart habe in solchen Fällen stets erklärt, wenn er den Vortrag so gewollt hätte, hätte er ihn so gesetzt. Mosel steht in der Reihe der strengsten Verurteiler der Zierpraxis, während diese noch von Rochlitz in einem Beitrag zur Lehre von den Verzierungen (LAMZ. 1814, Sp. 125f.) am rechten Ort gebilligt wird; sie war an Rossini noch einmal aufgeblüht und mit Bedauern muß Mosel feststellen, daß man sie oft durch lärmendes Händeklatschen auszeichnete, daß der einfache, sinn- und ausdrucksvolle Gesang aber kalt aufgenommen werde. Auf jeden geschmackvollen und zurückhaltenden Ziersänger kämen wenigstens zehn, die „bloß geschmacklose Gemeinplätze hundertmal wiederkäuen und alles verderben, was sie zu verzieren glauben"; das Verhalten des großen Publikums sei ganz nebensächlich, denn da treffe Wielands Urteil zu, der Geschmack sei „so verdorben, daß sie das wahre Schöne nicht fühlen und dagegen Grimassen von Bewunderung machen, wo der Mann von richtigem Gefühl die Achseln zuckt". Nach Berlioz (Lit. Werke II, S. 134) hatte die „Abneigung der Sänger, gewisse Partien so wiederzugeben, wie sie geschrieben sind", zur Ursache: „Ein Viertel wirkliche Schwierigkeit, ein Viertel Unwissenheit und eine gute Hälfte Launenhaftigkeit"; er bezieht sich dabei hauptsächlich auf das Transpositionsunwesen und gibt für kleine Schrullen Beispiele in Anekdotenform.

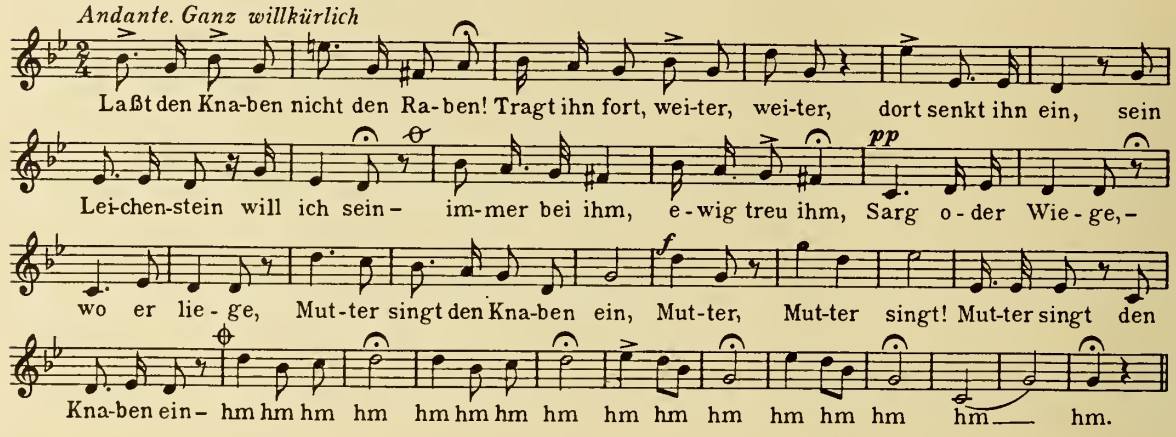
Als „eine der notwendigsten und leider jetzt seltensten Eigenschaften des Opernsängers" ist endlich von Mosel die hörbare und deutliche Aussprache aller Worte und Silben gefordert, „weil in der Oper die Poesie und Musik vereint auf das Gemüt zu wirken haben". Durch Undeutlichkeit des Textes werde der Totalgenuß einer Aufführung vereitelt; Schuld sei einmal das „abscheuliche Dehnen und Zerren der Vokale, welches einige Sänger sehr irrig für Ausdruck halten", und dann die leidige Zierpraxis, die „zahllosen Verzierungen derjenigen, die den schönen Charakter der menschlichen Stimme verkennen, welche uns die Natur zu einem ausdrucksvollen, rührenden Gesang, nicht zu geist- und herzlosen Schnörkeln gegeben hat". Das Verschnörkeln sei eine „unselige, seit einiger Zeit so sehr überhand genommene Gewohnheit" und die schädlichste Feindin der dramatischen Musik, da sie die Illusion gänzlich vernichte. Der Sänger müsse vielmehr umgekehrt seinen größten Ruhm darein setzen, das Publikum vergessen zu machen, daß es einen Sänger oder Schauspieler vor sich habe und nicht die vorgestellte Person selbst. Aber nicht nur die Arie, sogar das Rezitativ werde vom größten Teil der Virtuosen mit Verzierungen überlastet; von seiner wahren Natur und den nicht zu unterschätzenden Schwierigkeiten seines Vortrags hätten diese Leute keine Ahnung. Das Rezitativ solle zugleich gesungen und gesprochen, richtig deklamiert werden, und zwar über den Notentext hinaus, der „wegen Unvollkommenheit der Notenschrift" ungenau sei.

Spohr, schon in seinem 1813 in Wien komponierten Faust, Weber, Wagner und andere haben bekanntlich das streng gemessene Rezitativ im Schriftbild eindeutig durchgeführt. Weber suchte sogar die ganz naturalistische Deklamation des Wahnsinnsausbruchs der Heldin Brunhilde in der Begleitmusik zu Müllners Schauspiel König Yngurd (1817) in Notenzeichen festzulegen (Beisp. 202), der Vortrag erfolgte ohne jede Begleitung „ganz willkürlich"; an dieses Stück knüpfte sich ein Meinungswechsel mit dem Dichter. Wie ein Mozart-Rezitativ um die Mitte des Jahrhunderts gesungen wurde, ersehen wir aus Schmitts Gesangsschule (Beisp. 203).

Beispiel 202

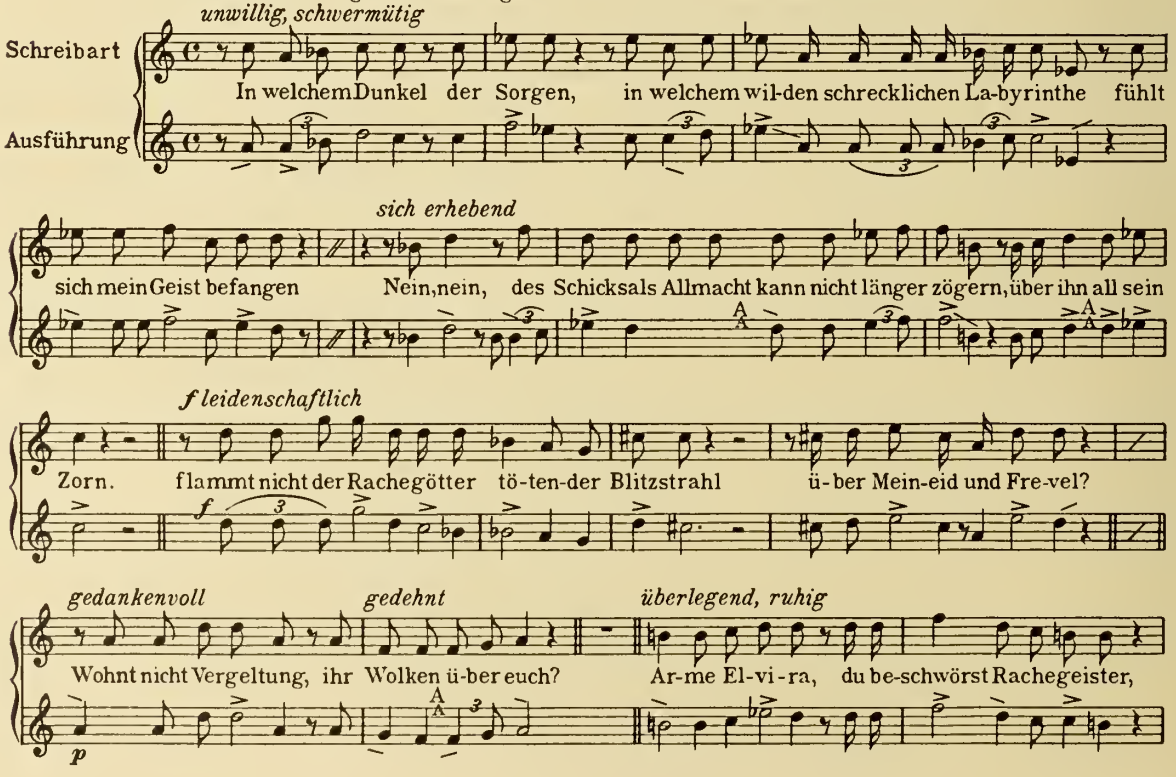
Lied der Brunhilde von C. M. v. Weber

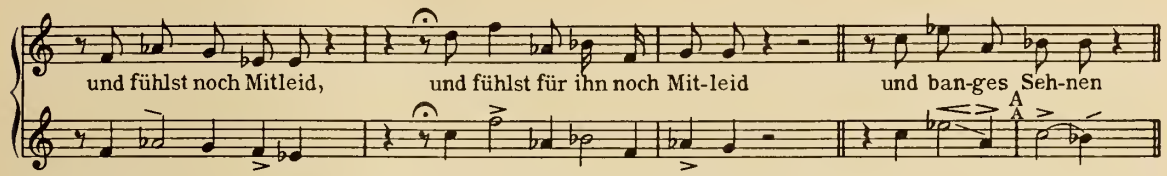
Anmerkung. Die Melodie zu diesem kleinen Liede soll nur eine Andeutung sein, inwiefern eine melodische Form dazu brauchbar sein könnte. Sie will gleichsam nur die musikalischen Umrisse oder Grenzlinien geben, in deren Ton-Deklamation die vortragende Künstlerin sich zu bewegen hat; denn es versteht sich wohl von selbst, daß es nicht im gewöhnlichen Sinne gesungen werden darf. Stets bleibt es eigentlich und hauptsächlich der Künstlerin überlassen, es – durch diese musikalische Andeutung aufgeregt – in sich selbst neuerschaffend vorzutragen. Vielleicht ist es gut, erst bei dem Zeichen ⊖ den Ton vorherrschend werden zu lassen, am bestimmtesten aber bei ⊕



Beispiel 203

Orchesterrezitativ der Donna Elvira aus Mozarts Don Giovanni (II. Nr. 23). Ausführung nach Friedrich Schmitts großer Gesangschule für Deutschland. München 1854. S. 243

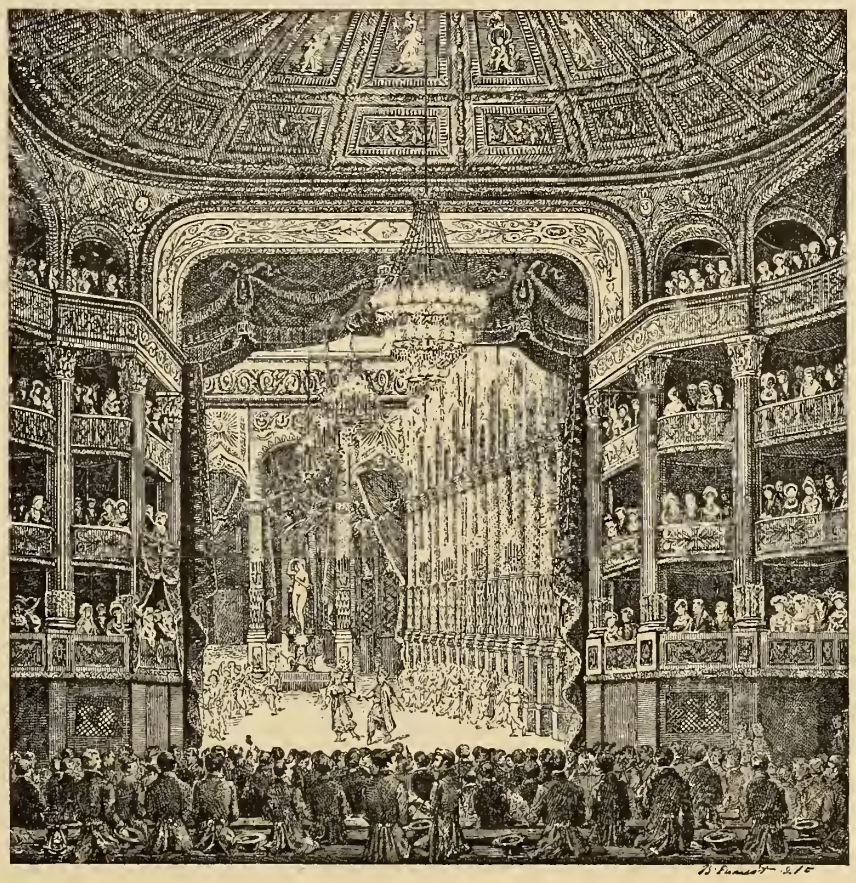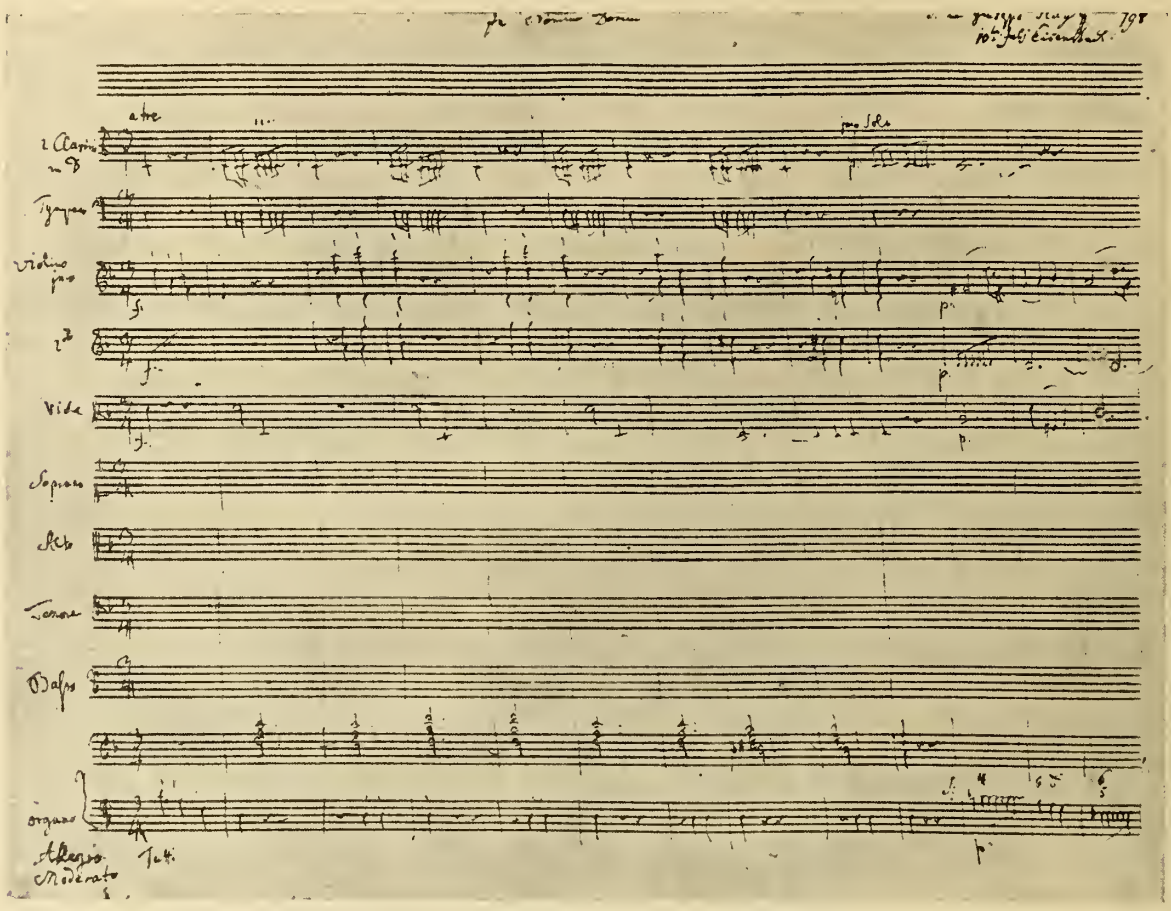




> = Hauptakzent; ⌣ = Akzent; ⌒ = leichtes Hervorheben; $\frac{A}{A}$ = angehaltener Atem

Die deutsche romantische Oper verblieb zum großen Teil bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts beim gesprochenen Dialog, und Mosel, im übrigen einer der frühen Anhänger der durchkomponierten deutschen Oper, befürwortet aus Gründen der Aufführungspraxis diesen „unnatürlichen Übergang von der Deklamation zum Gesang", durch den alle Illusionen gestört würden; ausschlaggebend sei eben, daß „unter vielen, für das komische Singspiel vortrefflichen Sängern nur wenige sein dürften, die imstande wären, ein Rezitativ gehörig vorzutragen". Wie zu Cherubinis Opern Orchesterrezitative hinzukomponiert wurden, so erfuhr später so manche deutsche romantische Oper eine entsprechende Bühnenbearbeitung.

Spohr lieferte eine solche selbst zum Faust 1853 für London, zum Freischütz schrieb Berlioz 1841 für Paris (allerdings unter Protest) Rezitative; er versah ihn auch mit Ballettmusik (Aufforderung zum Tanz u. a.). Das Werk hatte 1825 durch Castil Blaze in Paris bereits eine böse, Aufsehen erregende Verstümmelung („Imitation") erfahren (s. darüber Cäcilia Bd. 4, 1826, S. 170); über die Wiener zu Schanden zensurierte Aufführung 1821 war Weber gleichfalls sehr aufgebracht. Arg mitgenommen wurde Webers Jugendoper Silvana in der Neubearbeitung von E. Pasqué und Ferd. Langer 1885, wobei reichlich aus Webers Klavierwerken zur Ergänzung geschöpft wurde; die Vollendung der drei Pintos sollte Meyerbeer übernehmen, sie wurde 1885 von G. Mahler durchgeführt. Den Oberon wollte Weber selbst für Deutschland umarbeiten; schon 1860 versuchte man eine Bühnenfassung mit Rezitativen von J. Benedikt und Zutaten aus der Euryanthe; die Neubearbeitung von Grandauer und Wüllner ist gleichfalls durchkomponiert, während die Wiesbadener Bearbeitung (Hülsen-Lauff-Schlar 1900) um melodramatische Unterstützung des Dialogs be-



101. Pariser Oper 1825. Tempera-Malerei im Opernarchiv, Paris.

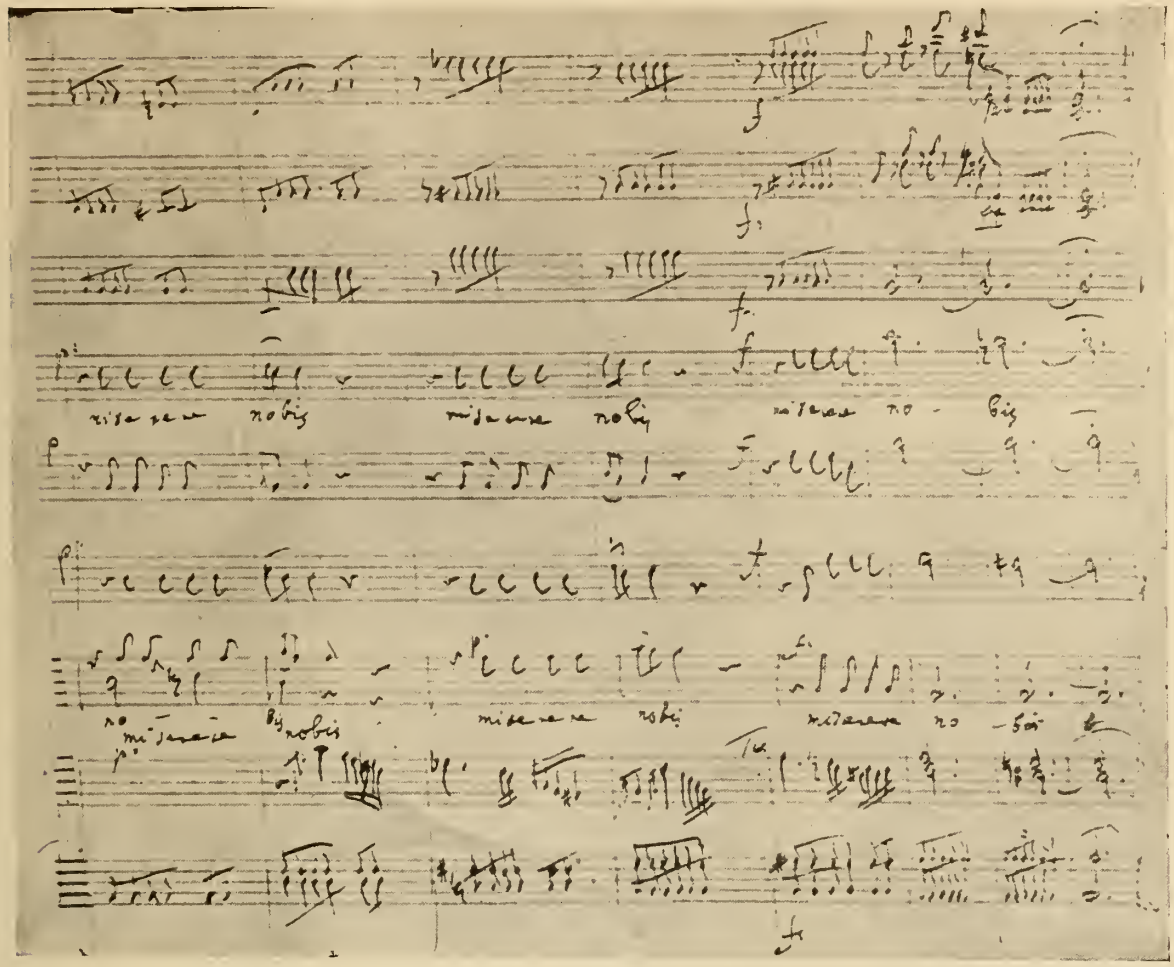


102. Beginn der Originalpartitur zu Haydns Nelsonmesse. Hs 16478 der Nat.-Bibl. Wien Bl. 1b.

müht ist, ebenso die A. Bodanzkys; F. Weingartner fügte ein Terzett und ein Quartett eigener Komposition bei und nahm „Verbesserungen" an Webers Partitur vor; Georg Hartmann schaltete gleichfalls mit aller Freiheit des Bearbeiters. Webers Musik ließ hingegen G. Mahler unangetastet, die melodramatischen Untermalungen sind aus dem Werk selbst geschöpft.

Mit der Euryanthe endlich hat sich die Theaterpraxis immer wieder beschäftigt; nach der Wiener Erstaufführung durch Weber klagt dieser alsbald über „die vortreffliche Beschneidung durch die Einsicht des Kapellmeisters Conradin Kreutzer", durch die sein Werk „zerfetzt" worden sei. Weber dachte daran, zur besseren Verdeutlichung des schwer verständlichen Ringgeheimnisses einen „pantomimischen Prolog" zu geben, indem sich in der Mitte der Ouvertüre die Szene zu einem lebenden Bild öffnen sollte, dem am Schluß der Oper bei Adolars Gesang „Ich ahne Emma" ein entsprechendes Gegenstück hätte entgegentreten sollen. Br. Walters Münchner Einrichtung verwendet dieses pantomimische Bild bei Euryanthes Erzählung. Der musikalische Text blieb in den Bearbeitungen von G. Mahler (Wien 1904), Br. Walter und E. Band (Stuttgart 1923) ganz oder nahezu unangetastet; am Libretto hingegen wurden immer neue künstliche Eingriffe vorgenommen; so verbannt G. Mahler Grabgespenst, Schlange und Scheintod, H. Stephani (Dessau 1911) läßt Euryanthe freiwillig büßen; die Anfangsszene des 3. Aktes wird dabei gänzlich gestrichen; K. Hoesel (Dresden 1926) verlegt die Handlung nach Deutschland, sowohl Text als Musik werden „verbessert"; diese Umfassung blieb unaufgeführt, während in Dresden 1923 R. Lauckner und D. F. Toverj Zutaten im Rezitativ anbrachten. H. J. Moser suchte endlich (Berlin 1915) die Schwächen des Textbuches dadurch zu beseitigen, daß er der Musik eine ganz neue Textdichtung unterlegte („Die sieben Raben").

Der Chor hatte nach Gluck in der Oper stete Beschäftigung. Als die gewöhnlichsten Mängel der Opernchöre zählt Mosel auf, daß sie zu schlecht besetzt seien, daß man wegen der nachlässigen Aussprache den Text
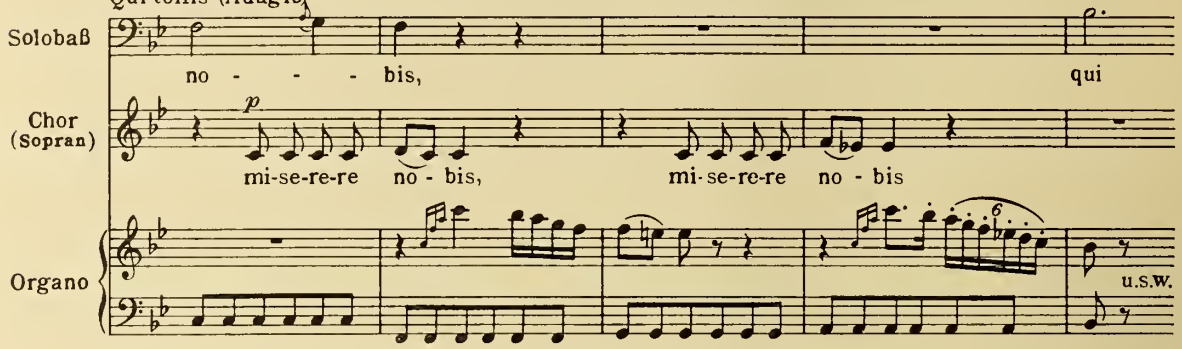


103. Aus dem Autograph der Nelsonmesse von Josef Haydn. Bl. 18b.

nicht verstehe, daß die Intonation unrein sei und das Zeitmaß ungenau eingehalten werde, endlich daß die Chorsänger „sich alles Ausdrucks, alles Lebens, aller Energie im Vortrag überhoben glauben und schon ihre volle Pflicht getan zu haben meinen, wenn sie nur die piano und forte beobachtet haben". Die Teilnahmslosigkeit sei gewöhnlich, sei es, daß die Choristen bei der rührendsten Handlung lächelnd untereinander schwatzen oder daß sie in der unvermeidlichen Halbzirkelaufstellung während des Singens „wie eine Reihe von Rekruten auf dem Exerzierplatz bald den einen und bald den anderen Arm auf eine völlig gleichförmige Art und genau im nämlichen Tempo erheben und wieder sinken lassen, während der Pausen aber wie Steinbilder unbeweglich stehen" oder ganz lächerliche Gebärden machen. Der Chor, der „gegenwärtig seine Existenz fast nur der Gewohnheit dankt", begreife aber eine der wichtigsten Quellen des theatralischen Effekts in sich.

Im Kirchenchor hielt sich der Generalbaß am längsten, nachdem er, wie erwähnt, zuerst in der Violinsonate, seit 1780 aber auch im Lied verschwunden und durch auskomponierten Klaviersatz ersetzt worden war. Das Autograph von J. Haydns Nelsonmesse zeigt Ansätze, eine solche Ausarbeitung auch für die Orgel festzulegen, allerdings betreffen sie nur Einzelteile, während für den größten Teil der Partitur der bezifferte Baß in Kraft belassen wurde (Abb. 102). An mehreren Stellen zeigt es sich da ferner, daß bei der Ausführung des Orgelkontinuos in der Kirchenmusik konzertierende Figurierungen und bewegte Ausdruckskontrapunkte der rechten Hand nicht verpönt, sondern vorgesehen waren (Beisp. 204 und Abb. 103).

Beispiel 204

Orgelkontinuo zur Nelsonmesse Josef Haydns nach dem Autograph der Partitur (1798) Aus dem Qui tollis (Adagio)



Solche Freiheiten haben noch bis zu Bruckner hin Geltung (vgl. meine Kontinuoaussetzung zu Bd. 10 der Gesamtausgabe), das übliche Verfahren der heutigen süddeutschen Praxis hingegen, möglichst viel Tasto-Solo-Spiel einzuschmuggeln, wo dies nicht verlangt ist, ist als Mißbrauch abzuweisen.

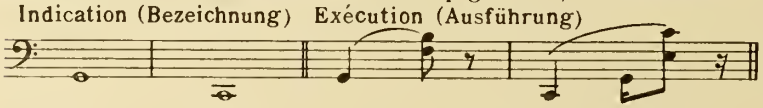
Für das Sekkorezitativ tritt Mosel in der Theorie noch warm ein, obwohl es damals selbst in Italien gelegentlich den Boden verlor, wie z. B. in Rossinis Tancred. Über die Ausführung des bezifferten Grundbasses sagt Gaßner, daß in der Oper die einfache Begleitung von Violon und Cello die vorzüglichste sei; der Cellospieler müsse aber die vollständigen Harmonien anschlagen und einen bezifferten Baß spielen können; dazu gehöre in jeder Hinsicht eine große Gewandtheit, die in früherer Zeit von jedem tüchtigen „Celloisten" verlangt worden sei. Der Kontrabaß habe die Grundnote, das Cello aber die zur Harmonie gehörigen Intervalle zu bringen. Daneben sei die Begleitung auf dem Pianoforte üblich, im Oratorium könnten die Harmonien auch in das Streichquartett eingezogen werden; endlich begnüge man sich sogar, „freilich mit minderer Wirkung", mit den Grundnoten in den Bässen, „wo sich der Zuhörer die mangelnden Intervalle, die zu den Harmonien gehören, denken muß".

Zur Rezitativbegleitung auf dem Violoncello gibt schon die Celloschule des Pariser Konservatoriums (hg. von Baillot, Levasseur, Catel und Baudiot 1804, S. 137 f.) genauere Vorschriften, sie solle den Gesang unterstützen und verschönern, aber ihn nicht verderben und bedecken. Es müsse daher 1. die Stärke des Tons dem Haupteffekt angemessen sein und sich nach dem Charakter der Rolle, nach der vorgestellten Situation und nach der Stimme des Sängers richten, 2. der Akkord dürfe nicht wiederholt werden, außer wenn die Harmonie wechsle, 3. die Begleitung müsse ganz einfach sein, ohne Verbrämung, ohne Läufe, 4. man solle den Akkord ohne Harpeggio und im allgemeinen auf folgende Art angeben: (Beisp. 205). Eine Terz, Sext, ja selbst ein Unisono seien besser als alle die Menge Noten, die man zuweilen an deren Stelle setze, denn die Aufmerksamkeit werde geschwächt, wenn sie sich teile. Beim einfachen Rezitativ sei nichts zu tun, als eine betonte Deklamation zu unterstützen, die zwischen Gesang und Rede in der Mitte steht (Beisp. 206). Für die Begleitung der instrumentalen Kammermusik wird weiter als erste Sorge die genannt, den Takt zu behaupten und anzugeben, als zweite, die Noten, die nichts als Begleitung sind, wie der Baß einer Solosonate oder eines Sologesangs, von denen zu unterscheiden, die an der Unterredung teilnehmen. Bei der Begleitung sollen die Töne gestoßen werden (détachées); kurz, lebhaft, von einander getrennt, nicht geschleppt, nicht weichlich vorgetragen, damit sie mit der Melodie der Oberstimme kontrastieren, die immer gebunden und gehalten gespielt werden müsse (Beisp. 207). Die singenden Noten hingegen müßten gebunden, mit den besonderen Nüancen und in dem Ausdruck der Oberstimme vorgetragen werden.

Beispiel 205

Méthode de Violoncelle et de Basse d'Accompagnement, Paris 1804 S. 138

Indication (Bezeichnung) Exécution (Ausführung)
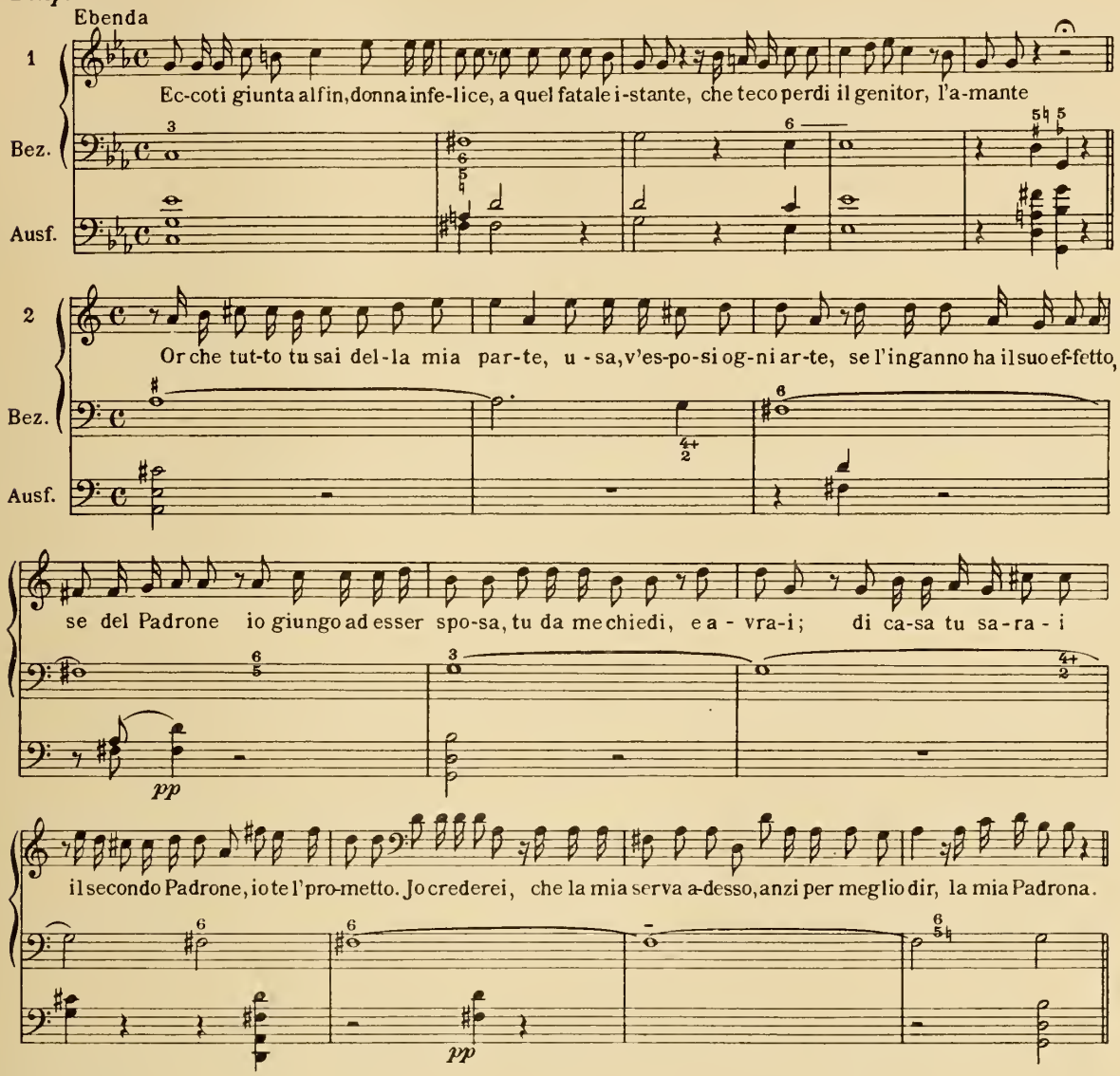


Die Anforderungen an einen Dirigenten und seine Wirksamkeit sind bei Gaßner eingehend erörtert; ehe mit den Proben begonnen werde, sei die Partitur des aufzuführenden Werks genau zu studieren und zu
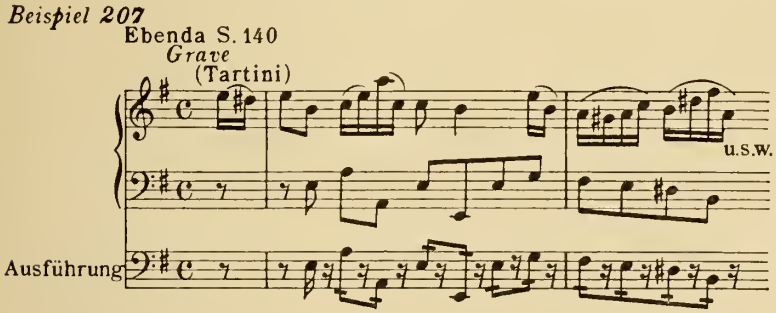


Deckelaquarell (Miniatur) der Josef Haydn von der Fürstin Esterhazy gespendeten Kassette. Gemalt von Balthasar Wigand, zur Erinnerung an die italienische Aufführung der Schöpfung im Festsaal der Wiener Universität am 27. März 1808. Historisches Museum der Stadt Wien.

Huldigung vor Haydn, der im Vordergrund sitzt, um ihn: Fürstin Maria Esterhazy, Fürst Franz Joseph Ferdinand. Max Lobkowitz, der Kapellmeister der Aufführung Anton Salieri. Haydns Schülerinnen Magdalena v. Kurzböck und Baronesse Spielmann, Beethoven, Collin, Carpani u a. Solisten: Therese Fischer, Carl Weinmüller, Julius Radicchi, am Klavier Conradin Kreutzer.

Beispiel 206



Beispiel 207



korrigieren, auch die Stricharten und Vortragsbezeichnungen müßten gleichförmig eingetragen, die Abschreibarbeit streng überwacht werden. Die Proben sind eingeteilt in solche am Fortepiano mit den Solosängern, bzw. Gesangssoloproben nur mit der Violine, in solche am Pianoforte mit dem Chor, vorbereitet durch stimmenweise geübtes Vorstudium nur mit der Violine, in Quartettproben mit einfach oder doppelt besetztem Streichquartett, allenfalls samt Kontrabaß, um das Studium der Sänger zu fördern, bzw. mit allen Streichern zur Vorbereitung der Ensembleproben, in

Blasinstrumentalproben zur Schulung der Blasharmonie, in Korrektur-, Haupt- und Generalproben. Bei allen Probegattungen wird pünktliches Erscheinen als notwendige Voraussetzung angemerkt, wobei der Dirigent mit gutem Beispiel voranzugehen habe. Richtige Besetzung der Stimmen und zweckmäßige Aufstellung der Mitwirkenden sind ferner als wichtige Obliegenheiten des Kapellmeisters behandelt; maßgebend sei dabei der Raum, wo musiziert werde, die Beschaffenheit des Personals und der Zweck der Aufführung bzw. die vorhandenen Geldmittel. Als schwächste Orchesterbesetzung in einem kleinen Raum werden 8 Geigen (4 + 4), 2 Bratschen, 2 Celli und 2 Violoni gegenüber doppelt vertretenen Holz- und Blechbläsern genannt. Die auffallendsten Mißverhältnisse bezüglich der Vereinigung von Vokal- und Instrumentalstimmen finde man bei den großen Dilettantenkonzerten, den sog. Musikfesten, wo eine möglichst große Armee ohne zweckmäßige Verteilung der Kräfte versammelt werde. Die Verstärkung der Blasinstrumente erheische insbesondere große Umsicht; sie sei nur bei den Tutti- und den höchsten Kraftstellen notwendig. Bei ganz großen Massen bezeichne man mit Ripienisten auch in den Streichern diejenigen, die nicht alles mitzuspielen, sondern bloß im Tutti einzufallen haben. Als Musterbeispiel einer Massenbesetzung, die im Zahlenverhältnis und in der Aufstellung Ergebnis langjähriger Erfahrungen sei, wird die Aufführung von Haydns Schöpfung in der Winterreitschule zu Wien vom 5. und 9. November 1843 tafelmäßig vorgewiesen. Das Orchester bestand aus 320 Personen (59 + 59 Vl., 40 Br., 41 Vc., 25 Kb., 13 Fl., 12 Ob., 12 Klar., 12 Fg., 4 Kfg., 1 Ophikleïde, 12 H., 8 Trp., 9 Pos., 4 Pk., 6 Tamburinen, 2 Triangeln, 1 Gran Tamburo), der Chor aus 660 Mitgliedern (200 S., 150 A., 150 T., 160 B.); die musikalische Leitung oblag 5 Männern, einem 1., einem 2. Direktor, einem Chordirektor am Klavier und 2 Violindirektoren. Über die gewöhnlichen Verhältnisse (1844) geben die anderen Orchestertafeln Gaßners guten Aufschluß (Dr. = Dresden, Oper; Be. = Berlin, Oper; W. = Wien, Oper; W. Hk. = Wien, Hofkapelle; W. C. = Wien, Concert spirituel; M. = München, Oper; M. Hk. = Münchner Hofkapelle; M. K. = München, Odeon-Konzertsaal; Da. = Darmstadt, Oper; K. = Kassel, Oper).

Dr.	8 + 8 Vl.,	4 Br.,	4 Vc.,	4 Kb.,	2 Fl.,	2 Ob.,	2 Kl.,	2 Fg.,	4 H.,	4 Trp.,	3 Pos.,	Baßtuba, Harfe, Pk., Schlagz.
			(10)	(5)			(4)	(4)		(4)		
Be.	8 + 8 ,,	6 ,,	8 ,,	4 ,,	3 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	4 ,,	2 ,,	3 ,,	(Tuba), Harfe, Janitsch.-M.
W.	8 + 8 ,,	4 ,,	4 ,,	4 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	4 ,,	3 ,,	3 ,,	Schlagz.
W. Hk.	6 + 6 ,,	2 ,,	3 ,,	3 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	1 ,,	2 ,,	2 ,,	Org., Pk.
W. C.	10 + 10 ,,	10 ,,	6 ,,	4 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	4 ,,	2 ,,	3 ,,	Org., Pk.
M.	10 + 10 ,,	8 ,,	6 ,,	6 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	4 ,,	6 ,,	3 ,,	Pk., Tr.
M. Hk.	6 + 6 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	4 ,,		Org., Pk.
M. K.	20 + 20 ,,	10 ,,	10 ,,	10 ,,	4 ,,	4 ,,	4 ,,	4 ,,	4 ,,	4 ,,	3 ,,	Pk., Tr.
Da.	8 + 8 ,,	6 ,,	4 ,,	4 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	3 ,,	Ophikl., Schlagz.
K.	8 + 8 ,,	4 ,,	5 ,,	3 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	2 ,,	4 ,,	2 ,,	3 ,,	Harfe, Pk., Türk. M.

Der Chor in W. Hk. ist mit 20 Personen angegeben (5 S., 5 A., 6 T., 4 B.), Frauenstimmen waren da, wie schon früher erwähnt, bis zum Weltkrieg verpönt, der in W. C. mit 80 Personen (je 20); Haydn verfügte in Eisenstadt nach einem handschriftlichen Schematismus 1801 über einen Chor von 8 Stimmen (4 × 2) und ein Orchester von 19 Mann (Konzertmeister, 5 Vl., 1 Vc., 1 Vlone. 2 Ob., 2 Fg., 1 Klar., 3 H., 3 Trp.), 1803 bis 1809 über einen größeren Chor von 33 Stimmen (9 Knaben, 7 S., 5 A., 4 T., 8 B.) und über 21 Mann Orchester (5 Vl., 1 Vc., 1 Vlone, 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 2 Fg., 2 H., 4 Trp.). Bei der ersten öffentlichen Aufführung der Schöpfung im Kärntnertortheater 1798 war das Orchester nach der LAMZ. 180 Mann stark; Wigands Aquarell zur Aufführung von 1808 (Tafel XVI) zeigt am Podium (das andere sind Zuschauer) eine auffallend kleine Besetzung, im Chor keine Frauen; der Chor besteht aus 25 Stimmen (9 Sängerknaben und 16 Männer), in der Mitte stehen 3 Solisten und der Cembalist, der Sessel für den Dirigenten ist leer, rechts steht bei den Geigern der Konzertmeister, daneben sitzen noch 5 Vl., links 7 Vl. und Vlen, rechts 1 Kb. (zum Cembalo), links noch 2 Kb. (Vc.). 4 Trp. und die Pke spielen in der Mitte rückwärts einen Tusch, die Holzbläser und Hörner haben die Instrumente versteckt, da sie nicht spielen; es sind 7 Köpfe links für die Holzbläser und 2 Köpfe rechts für die Hörner anzusetzen, so daß das Orchester ungefähr 31 Mann stark ist; insgesamt wirken ungefähr 60 Personen mit. Bei Händels Timotheus (1812, Abb. 99) waren endlich nach Dietrichsteins Bericht in den vaterländischen Blättern für den österreichischen Kaiserstaat im Chor 280 Damen und Herren, im Orchester 299 Mann vereinigt, darunter im Orchester 82 bezahlte

Künstler, dazu kamen 7 Solisten, 1 Anführer, 1 Violindirektor, 1 Cembalist, 1 Anführergehilfe, so daß insgesamt 590 Leute nachgezählt wurden. Das Orchester umfaßte 120 Vl., 37 Br., 33 Vc., 21 Kb. (darunter 9 Dilettanten), 12 Fl. (8 Dil.), 12 Ob. (2 Dil.), 12 Klar. (3 Dil.), 12 Fg. (2 Dil.), 2 Kfg., 12 H. (2 Dil.), 12 Trp., 9 Pos., 4 Pk. (1 Dil.) und 1 gr. Tr.

Berlioz setzt dann in seiner Instrumentationslehre für die Konzertaufführungen von Symphonien Haydns und Mozarts kleinere (B. 1), für Beethoven, Weber u. a. größere (B. 2) Besetzungszahlen an, während er endlich in seinem großen Idealorchester, dessen Zusammensetzung er entwirft, 465 Mitglieder einem Chor von 360 Sängern gegenüberstellt (B. 3). Anschließend sei die Streicherverteilung Wagners für Bayreuth (W.) und die bei R. Strauß übliche (Str.) beigefügt.

B. 1	9 + 8	Vl.,	6 Br.,	7 Vc.,	6 Kb.		
B. 2	15 + 14	Vl.,	10 Br.,	12 Vc.,	8 Kb.		
B. 3	21 + 20	,,	18 ,,	15 ,,	10 ,,		
Str.	16 + 16	,,	12 ,,	10 ,,	8 ,,		
W.	16 + 16	,,	12 ,,	12 ,,	8 ,,		

Als Berlioz 1844 einen Gesamtkörper von über 1000 Ausführenden zu einem Monsterkonzert für das Industrie-Musikfest zusammenbrachte, hielt er wiederum alle Einzelgruppen durch eine entsprechende Anzahl von Unterdirigenten zusammen (7, und zwar 5 beim Chor, 1 beim Blech, 1 beim Schlagwerk), die soeben für Wien skizzierte Praxis überbietend; wir erinnern uns dabei an die Leitung mehrchöriger Werke im Frühbarock (s. oben S. 160) und an die Londoner Arbeitsweise (s. S. 194). In seinem geschmacklosen Programm machte Berlioz unbedenklich die Zeitmode mit, einzelne Sätze eines selbständigen Werkes aus dem Zusammenhang herauszureißen, so Scherzo und Finale aus Beethovens 5. Symphonie, aber auch mit seinen eigenen Kompositionen verfuhr er ebenso. Die Pariser Oper verfügte schließlich noch 1830 über 12 + 11 Vl., 8 Br., 10 Vc., 8 Kb., 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 4 Fg., 4 H., 2 Trp., 2 Pistons, 1 Ophikl., 2 Pk. u. a., die Société des Concerts über 15 + 14 Vl., 10 Br., 15 Vc., 10 Kb. usf. (Deldevez).

Als die in Deutschland üblichste Aufstellungsform der Orchester nennt Berlioz die räumliche Trennung der Streicher und Bläser, rechts bzw. links vom Kapellmeister oder umgekehrt. Gaßners Orchesterpläne, die Schünemann neu gedruckt hat, bestätigen diese Regel für die Kirchen- und Konzertmusik in Dresden und Wien, während in München eine gemischte Aufstellung vorgesehen war. Die Theaterorchester von Dresden, München und Kassel folgen gleichfalls der grundsätzlichen Teilung in zwei Hälften, die Wagner in den Erinnerungen an Spontini als Roheit und Gefühlslosigkeit gegenüber dem guten Orchesterklang verurteilt. Der Dirigent wirkte zumeist an der Bühnenwand; auch Weber verlegte in Dresden seinen Platz bis nahe an den Souffleurkasten. In München stand der Dirigent hingegen etwas weiter gegen das Publikum zu, ebenso in Wien. Spontini verteilte die Streicher über den ganzen Raum, die Blech- und Schlaginstrumente wurden gesondert auf beide Seiten postiert und Wagner übernahm in Dresden diese gemischte Aufstellung, die in Berlin schon unter Reichardt ähnlich eingeführt war. In der Wiener Hofoper galt in den 40er Jahren gleichfalls die Massierung der Streicher um den Kapellmeister; auf der einen Seite saßen dahinter die Holzbläser und Hörner, auf der anderen Seite Trompeten, Posaunen und Schlagzeug. Der Chor wurde bei Chorkonzerten entweder in den Vordergrund gestellt, hinter ihn das Orchester, zuweilen rahmte der Chor das Orchester ein (Darmstädter Musikfest 1844), bei besonderen Raumverhältnissen wurde die seitliche Zusammenfassung des Chors notwendig (z. B. in der Wiener Hofkapelle).

Gaßner erklärt die Unsichtbarkeit des Orchesters und aller Ausführenden in der Kirche für sehr „erbaulich"; auch im Theater würde die Unsichtbarkeit des Orchesters seiner Meinung nach „unbezweifelt zur Erhöhung des Eindrucks beitragen". Schinkel verlangte schon 1817 für Berlin das versenkte Orchester (Abb. 109), das dann Wagner in Bayreuth (Abb. 108) verwirklichte und dadurch später zur allgemeinen Einführung machte. Was das Einstimmen betrifft, so empfiehlt Gaßner wieder, wie früher andere (vgl. S. 219), es nicht vor dem Publikum vorzunehmen, sondern in einem unmittelbar am Orchester befindlichen Nebenraum; er gibt dazu in einem eigenen Kapitel verschiedene praktische Winke. Die Unterschiede in den örtlichen Stimmungen wurden erst 1885 durch eine internationale Konferenz in Wien einheitlich geregelt (a = 870 einfache Schwingungen), die Verbindlichkeit dieser Norm hat aber seither wieder vielfach Einbuße erlitten. Bei den Wiener Philharmonikern und in der Wiener Staatsoper z. B.

beträgt heute die Schwingungszahl des Stimmtons 876, in Amerika sogar 880. Eine neuerliche Einheit zu vereinbaren, ist daher notwendig, wurde doch festgestellt, daß die im gleichen Konzertsaal befindlichen Instrumente (Orgel, Klavier u. a.) in der Stimmung voneinander abweichen.

Das Konzertwesen hatte im Vormärz andere Aufführungsverhältnisse als später und heute. Die reisenden Virtuosen nahmen im 18. Jahrhundert an Zahl zu; unter ihnen befanden sich viele Wunderkinder. Gespielt wurde in der Kirche, bei Fürstlichkeiten zur „Aufwartung", in Choraufführungen als Einlagen, in gemischten Akademien, zwischen den Teilen eines Oratoriums, in den Liebhaber-Konzerten, im Theater als Ausfüllung der Zwischenakte u. a. m. Bei Gastreisen mußten die Konzertierenden anfänglich häufig dem Publikum Erfrischungen verabreichen lassen, in London ist diese Bewirtungspflicht bis in die 20er Jahre des 19. Jahrhunderts zu verfolgen. Die Orchesterbegleitung oblag meist einem Dilettantenorchester, nur ausnahmsweise kam es vor, daß ein Theaterorchester begleitete, wie z. B. bei Mozarts Konzerten in der Mehlgrube 1785 oder bei den Akademien im Theater an der Wien, in denen unter anderen Beethoven auftrat oder im Programm erschien (Violinkonzert 1806). Auch unter den Konzertspielern waren vielfach Dilettanten. Konzertiert wurde auf allen gebräuchlichen und auf seltenen Instrumenten; erst später errangen das Pianoforte und die Violine die Vor- und endlich sogar die Alleinherrschaft. Hauptzeit war die Mittagsstunde, erst nach 1848 wurde der Abend vorgezogen.

Konzerte ohne Orchester gab man erst nach 1830. Unbegleitetes Klavierspiel brachten Thalberg und Liszt im Konzert zu Ansehen, vor Klara Wieck und Liszt war auch die Klaviersonate nicht konzertfähig; erst diese beiden führten den konzertmäßigen Vortrag von Beethovens Klaviersonaten ein. Ebenso blieb das Klavierlied lange vom Konzertbetrieb ausgeschlossen, das erste Lied Schuberts, das in Wien öffentlich gesungen wurde, war 1819 Schäfers Klagelied, seit 1821 setzte sich dann M. Vogl in bescheidenem Maße für das Schubertlied im Konzertsaal ein. Man spielte lange nur von Noten; in Wien erregte J. Böhm 1816 Aufsehen, als er auswendig konzertierte, was Paganini bald darauf zur allgemeinen Gewohnheit machte. Wir hörten, daß die Symphonien gern nur satzweise dargeboten wurden, z. B. in Wien noch von Schuberts großer in C bei der Erstaufführung 1839 nur der 1. und 2. Satz, getrennt durch eine Arie Donizettis (vollständig wurde sie erst 1850 gespielt); ebenso wählte man von Konzerten gleichfalls gern nur einen einzigen Satz und nicht besser erging es den Kammermusikwerken. Am beliebtesten waren um 1820 in Konzerten Variationen, Potpourris und Polonaisen; über die Vorliebe für Polonaisen in der Oper machte sich R. Wagner lustig, im Konzertsaal schoß diese Zeitmode aber weit üppiger und hemmungsloser ins Kraut.

Das öffentliche Quartettspiel beginnt in Wien mit I. Schuppanzigh seit 1804, in Paris mit Baillot 1814, in Prag mit Pixis 1808. Die häusliche Kammermusik konnte noch erfolgreich gegenüber dem immer mehr um sich greifenden Klavierspiel bestehen; das zeigt sich insbesondere aus den zahlreichen Bearbeitungen von Opern, Symphonien, Ouvertüren u. a. für Streich- oder Flötenquartett bzw. für Quintett, die den Klavierauszügen gleichberechtigt zur Seite traten. Die Harmoniemusik erfreute sich gleichfalls bis in die 20er Jahre treuer Pflege. Als Dilettanteninstrument erwarb sich endlich die Gitarre eifrigen Anhang, in der Kammermusik mischte man sie gelegentlich mit Streichern.

Gegen die übertriebene Anwendung des Portaments in der Sing- und Spielmusik wandte sich Salieri mit allem Nachdruck. Sein 1814 italienisch und deutsch veröffentlichter offener Brief besagt, es sei „die seit einiger Zeit unter mehreren Tonkünstlern sowohl im Singen als im Spielen der Bogeninstrumente eingeschlichene falsche Methode mit aller möglichen Mühe zu verbannen, welche unter der Benennung der maniera languida, smorfiosa bekannt ist und man füglich die kraftlose und grimassierende Manier nennen könnte". Geiger, Bratscher und Cellisten verfielen in diese Unart, „wenn sie mit einem Finger zwischen einem und dem andern Ton auf einer der Saiten hinauf oder hinunter gleiten", die Sänger, „wenn sie bei den Sprüngen oder Intervallen die Stimme zerren und schleifen, wie ein Kind, das weint, oder eine Katze, die miaut". Die Gesangskonzerte traten damals neben denen der Instrumentisten ziemlich zurück; helle Begeisterung erregte nur die italienische Gesangskunst der „Stagionen" und der Konzerte, insbesondere die der Catalani, die mit einem Repertoire von etwa einem Dutzend Arien in ganz Europa eine Sensation machte, wie sie der durch Paganini und dann durch Liszt hervorgerufenen nicht nachstand (Beisp. 208, 209).
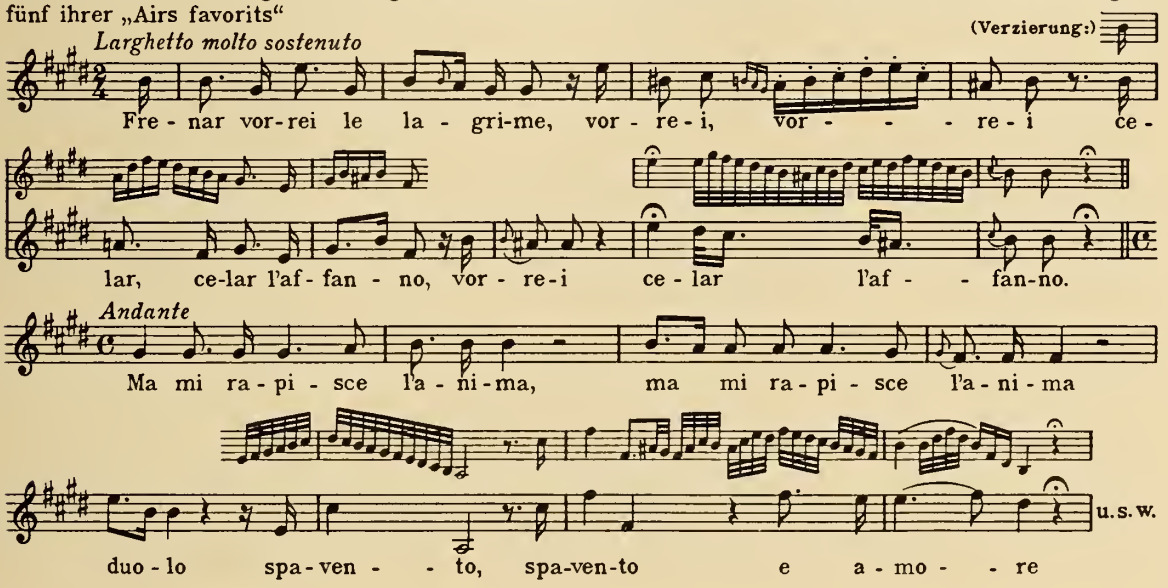
Paganini glänzte durch eine technische Bravour, die dämonisch und atemberaubend wirkte, seine Künste des Flageolettspiels, der Doppelgriffe und Doppeltriller, der Pizzicatobegleitungen, der Umstimmungseffekte, der Behandlung der g-Saite, der Nachahmung von Tierstimmen u. a. m. erschien unerhört und voll geheimnisvoller Anziehungskraft, zumal er das, was er spielte, vor der Mitwelt streng verborgen zu halten wußte. Die Wiener Kritik rühmt 1828 seine „höchste Großartigkeit, gepaart mit makellosester Reinheit: Oktaven- und Dezimenpassagen in pfeilschneller Geschwindigkeit, Läufe in sechzehnteiligen Noten, wovon immer eine pizzicato, die nächste coll' arco vorgetragen wird, alles so deutlich und präzis, daß auch nicht die leiseste Nuance dem Gehör entgeht; rasches Herab- und Hinaufstimmen der Saiten ohne Unterbrechung in den schwierigsten Bravourstücken"; hingegen schien der Künstler „mit einem Zauberschlag umgewandelt im Adagio, keine Spur mehr von den früheren tours de force, ein seelenvoller Sänger". Das Spiel auf einzelnen Saiten allein war gleichfalls eine vielbewunderte Besonderheit, gern zu komischen Zwecken ausgenützt; so bei einem Programmstück „Die Liebesszene", in dem Mann und Weib durch die g- und hohe e-Saite vertreten



104. Ein Konzert Paganinis 1804. Gemälde von Giacomo Gatti.

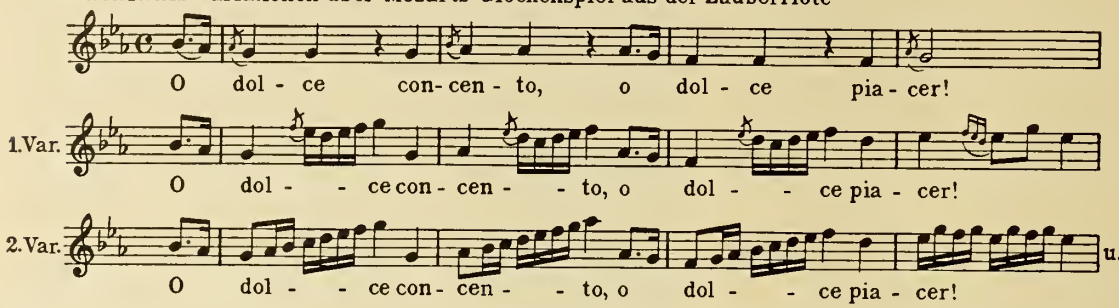
Beispiel 208

Arie mit den Verzierungen von Angelica Catalani, nach dem bei Artaria erschienenen Klavierauszug von fünf ihrer „Airs favorits"



Beispiel 209

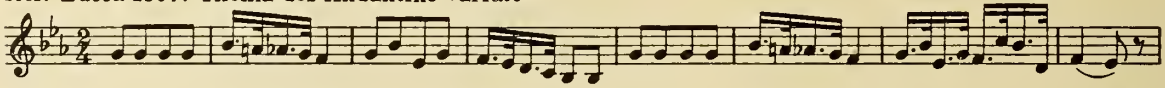
Catalanis Variationen über Mozarts Glockenspiel aus der Zauberflöte



wurden (vgl. auch Beisp. 210). Die meisten Kompositionen des „Hexenmeisters" blieben bis zu seinem Lebensabend unveröffentlicht; einiges erschien nach seinem Tode, ein Teil des Nachlasses wurde erst kürzlich erschlossen. In gewissen bizarren Kunstgriffen hatte Paganini an J. Scheller, Boucher und Clement Vorgänger, Scheller war Flageolettvirtuose, Clement spielte schon im Konzert ganz unbegleitet; er benützte für eine ganze Sonate nur eine einzige Saite, liebte das Akrobatenkunststück mit der verkehrten Violine u. a. m. Boucher, der als Doppelgänger Napoleons auftrat, spickte seine Vorträge mit ausgesuchten Spielereien, er kehrte den Bogen um, hielt die Geige hinter dem Rücken, spielte unter dem Steg u. ä. m.

Beispiel 210

Paganini „Napoléon. Corda sola"; Sonate (Konzertstück mit Variationen) für Violine (*g*-Saite) und Orchester. Lucca 1807. Thema des Andantino variato



Die *g*-Saite wurde in den Variationen eine kl. Terz höher gestimmt, also nach b, sodaß der Solist in C dur spielte

Für die Technik war von großer Bedeutung die Vervollkommnung des Bogens durch François Tourte le jeune in Paris, der die Arbeiten seines Vaters und seines älteren Bruders abschloß. Schon Corelli hatte einen Bogen mit Knopf und Schraube benutzt, G. B. Bassani um 1680 am Frosch einen gezähnten Bügel verwendet. Die Bogen Tourtes waren spieltechnisch und kunstgewerblich vollendet. Über den Haarbezug und andere Einzelheiten gibt Spohrs Violinschule Auskunft.
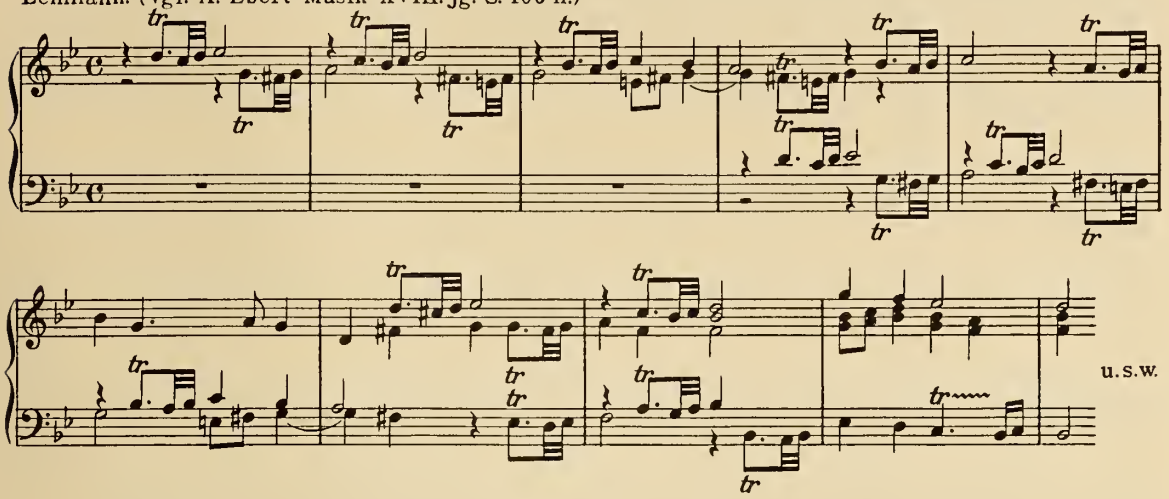
Clements Stärke war das freie Phantasieren, und zwar sowohl auf der Geige als auch auf dem Klavier; das Konzert, in dem er Beethovens Violinkonzert zur ersten Aufführung brachte (1806), enthielt noch eine ausgedehnte Geigenphantasie, als er 1815 Beethovens Violinkonzert in Dresden spielte, phantasierte er im gleichen Konzert über eine halbe Stunde lang allein auf der Violine und gab auch noch Klavierimprovisationen zum besten; 1819 äußerte sich Beethoven in einem Konversationsheft abfällig über seine Art, ein Thema zu variieren. Mit dem Violinkonzert Op. 61 hatte der beliebte Künstler keinen Erfolg, Beethoven arbeitete es daraufhin für Klavier um; 1807 wurde von Clement eine Wiederholung gespielt, 1816 wagte sich ein Dilettant an den ersten Satz und mißglückte böse, hierauf blieb das Konzert lange als undankbar und unausführbar verrufen. In Paris versuchte sich Baillot am 11. Mai 1828 daran.

Die freie Phantasie war vor allem Vorrecht der Klavierspieler; Mozart erntete schon als Knabe mit fugiertem Stegreifspiel auf dem Cembalo Beifall, so mit 14 Jahren in Mantua, sein Phantasieren auf Klosterorgeln wurde allgemein bewundert; dabei ließ er sich Themen geben und „führte sie spazieren", wir wissen aus seinen Briefen, daß er mit Fugenthemen „bombardiert" wurde.

Als Beilage zu einem Brief des Chorherrn Norbert Lehmann aus Strahov vom 1. Mai 1818 an F. Niemetschek hat sich eine solche freie Phantasie in einer Aufzeichnung erhalten, die Lehmann im Herbst 1787 als Ohrenzeuge bei einem Besuch Mozarts im genannten Stift niedergeschrieben hat; der Satz beginnt auffallend „scherzhaft" (Beisp. 211), er bricht nach 54 Takten ab, denn just bei einer kühnen Modulation von g-Moll nach h-Moll wurde der Schreiber gestört und konnte nicht weiter folgen. Er beschreibt nur, daß der Pedalbaß dann auf B liegen blieb, während dazu in den obersten Oktaven H-Dur gegriffen wurde. Mozart, Clementi u. a. zeigten ihre Geschicklichkeit im Improvisieren auch bei Konzerten, am beliebtesten waren da freie Varia-

Beispiel 211

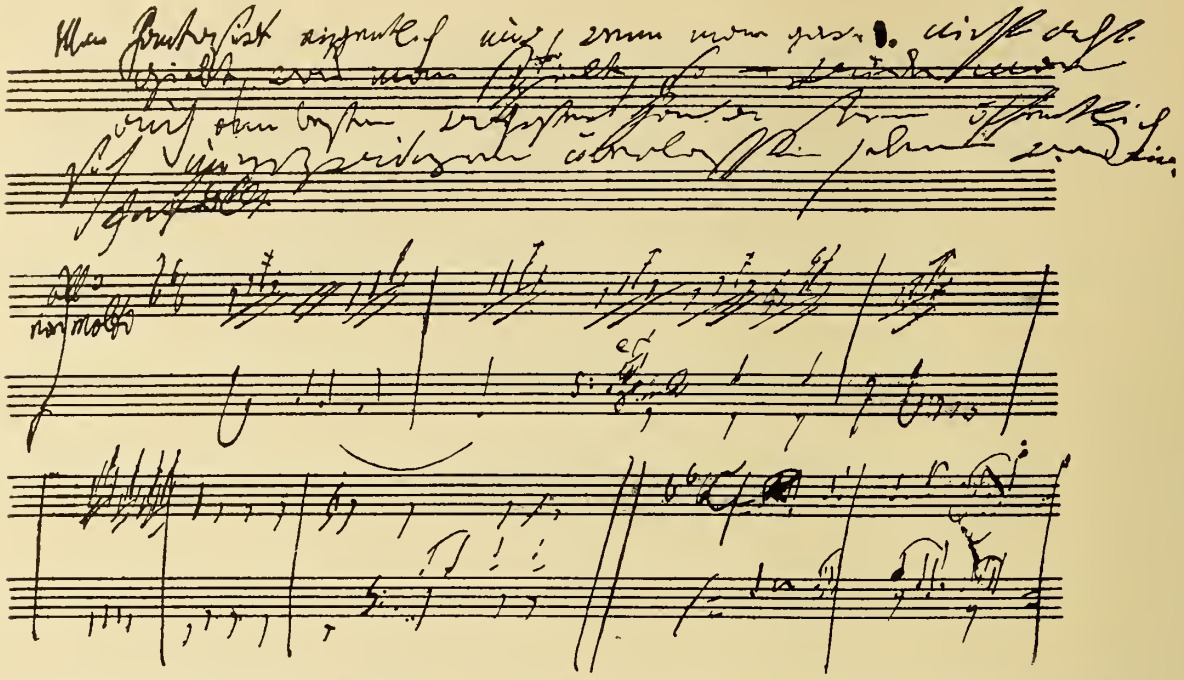
Freie Phantasie Mozarts auf der Orgel, Strahow b. Prag 1787, aufgezeichnet vom Chorherrn Norbert Lehmann. (Vgl. A. Ebert Musik XVIII. Jg. S. 106 ff.)



tionen über bekannte Opernmelodien. Der Abt Vogler soll 1783 in Paris mit dieser Phantasierpraxis, die dort angeblich unbekannt war, Aufsehen erregt haben; auf der Orgel entwarf Vogler beim Extemporieren allerlei groteske Programme.

Mit Beethoven erreicht das freie Phantasieren eine neue Vollendung von wunderbarer innerlicher Kraft, ihm war es der notwendige Ausgleich steter innerer musikalischer Spannungen und eine ernste. persönliche Seelenaussprache; Beethoven zählt zu den größten Meistern der Stegreifkunst, mit der er schon als Jüngling das Staunen Mozarts erregt hatte. 1798 wird ihm dann von der Kritik (LAMZ.) bescheinigt, daß er im Klavierimprovisieren Mozart würdig nachfolge, denn es sei „ganz außerordentlich, mit welcher Leichtigkeit und zugleich Festigkeit in der Ideenfolge er auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema nicht etwa in den Figuren variiert (womit mancher Virtuose Glück und — Wind macht), sondern wirklich ausführt". Später ist diese Sonderbegabung des Meisters wiederholt geschildert und angeschwärmt worden, unter anderen eingehend von Schenk.

„Nach einigen Anklängen und gleichsam hingeworfenen Figuren, die er unbedeutsam so dahingleiten ließ, entschleierte der selbstschaffende Genius nach und nach sein tiefempfundenes Seelengemälde. Von den Schönheiten der mannigfaltigen Motive, die er klar und mit überreicher Anmut so lieblich zu verweben wußte, war mein Ohr zur beständigen Aufmerksamkeit gereizt . . . Während er sich ganz seiner Einbildungskraft dahingegeben, verließ er allgemach den Zauber seiner Klänge, und mit dem Feuer seiner Jugend trat er kühn (um heftige Leidenschaften auszudrücken) in weit entfernte Tonleitern. In diesen erschütternden Aufregungen wurde mein Empfindungsvermögen sehr getroffen. Nun begann er unter mancherlei Wendungen, mittels gefälligen Modulierens bis zu himmlischen Melodien hinzugleiten, jenen hohen Ideen, die man oft in seinen Werken vorfindet. Nachdem der Künstler seine Virtuosität so meisterhaft beurkundet, verändert er die süßen Klänge in traurig wehmütige, sodann in zärtlich rührende Effekte, dieselben wieder in freudige, bis zur scherzenden Tändelei. Jeder dieser Figuren gab er seinen bestimmten Charakter, und sie trugen das Gepräge leidenschaftlicher Empfindung, in denen er das eigene Selbstempfundene rein aussprach. Weder matte Wiederholungen, noch gehaltlose Zusammenraffung vielerlei Gedanken, welche gar nicht zusammenpassen, noch viel weniger kraftlose Zergliederung durch fortwährendes Arpeggieren (worüber das Gefühl des Hörers ein Schlummer überschleicht) konnte man gewahren. In der Ausführung dieser Phantasie herrschte die größte Richtigkeit. Es war ein heller Tag, ein volles Licht. Mehr als eine halbe Stunde war verstrichen, als der Beherrscher der Töne die Klaviatur verließ" (Selbstbiographie, vgl. St. z. Mw. 11, S. 81) Schenk bezieht sich auf das Jahr 1792 (1793 nach Thayer), er streift zugleich die sonst übliche Art des

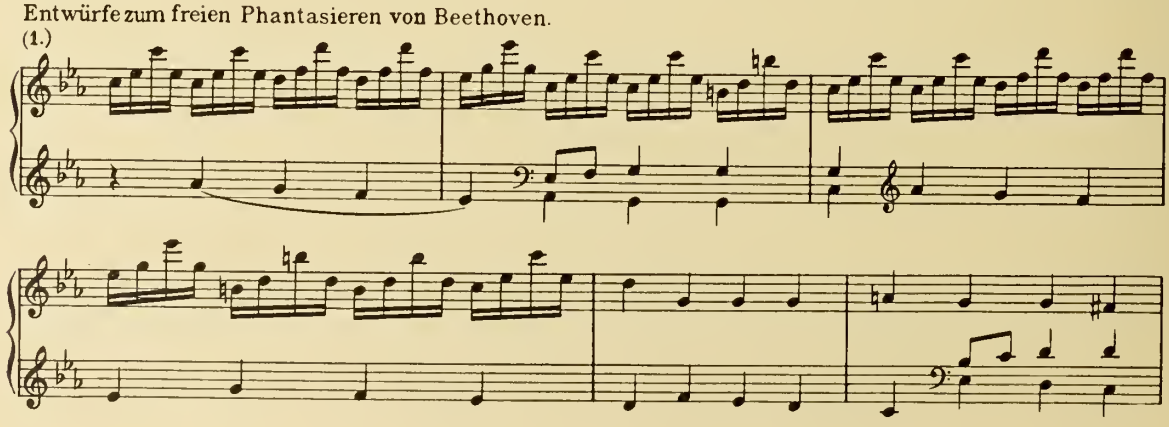


105. Eines der Skizzenblätter Beethovens über das freie Phantasieren, die das Heyer-Museum in Köln besaß.
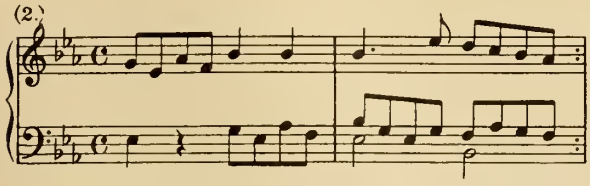
Phantasierens; mit Abt Vogler maß sich Beethoven 1803 im Improvisieren. Auch beim Kammermusikspiel ließ er sich zuweilen zu Stegreifeinschüben hinreißen, so nach Ries 1797 beim Bläserquintett, Op. 16, wo er im letzten Satz eine lange Kadenz einlegte; schon 1785 hatte er bei den Lamentationen der Charwoche den Sänger durch seine kühne improvisierende Begleitung vollständig zu verwirren gewußt. In Wien, wo Beethoven ,,der Riese unter den Klavierspielern" wurde (Tomaschek), pflegte er in seinen Konzerten das Phantasieren mit Vorliebe, später beschränkte er sich sogar selbst darauf, da er hier seiner Wirkung sicher war. An seinem Klavierspiel wurde sonst gern genörgelt; er spielte vielen zu frei, zu ,,rauh", man warf ihm den überreichen Pedalgebrauch vor u. a. m., an seine Stegreifkunst wagte sich kein Kritler heran. Aus Skizzenblättern ist zu entnehmen, daß Beethoven sich vor dem öffentlichen Auftreten zu Hause auf das Improvisieren vorzubereiten pflegte, während er vor Freunden schrankenlos aus der augenblicklichen Eingebung schöpfte. Er sagt denn auch, ,,man phantasiert eigentlich nur, wenn man gar nicht Acht gibt, was man spielt, so — würde man auch am besten, wahrsten öffentlich phantasieren — sich ungezwungen überlassen, eben was einem gefällt" (s. Abb. 105, Beisp. 212). Doch macht er darauf die Bemerkung ,,Lied variiert,

Beispiel 212

Entwürfe zum freien Phantasieren von Beethoven.



(2.)



am Ende Fuge und mit pp aufgehört, auf diese Art jede Phantasie entworfen und hernach im Theater ausgeführt", das bezieht sich wohl auf das Dezemberkonzert 1808 im Theater an der Wien; endlich heißt es noch: „Bei anderen Gelegenheiten sich das Thema geben lassen, geschrieben und gleich variiert."

Neben Beethoven zeigten sich die meisten Klaviervirtuosen der Zeit in ihren Konzerten als Phantasierkünstler, bzw. zumeist als „Zuckerwasserfabrikanten". Abt Vogler, der es versuchte, sich mit Beethoven zu messen, verwendete zu seinen großen Programmphantasien gern die Orgel oder auch das Kunzsche Orchestrion. Hummel, Moscheles, Bocklet u. a. wurden bei Improvisationen am Klavier gefeiert, C. M. v. Weber berichtet vom gemeinsamen Konzertphantasieren Hummels und Clements auf Klavier und Geige (Schriften S. 91); er selbst betrieb diese Praxis, mit der schon der 11jährige Liszt und der junge Chopin glänzten. Später hat Liszt nur mehr als Zugabe improvisiert; als Programmnummer im Konzert schied die freie Phantasie aus; d'Albert, Busoni u. a. pflegten sie aber noch.

Für einen intimen Kreis bestimmt waren die Improvisationen auf 2 Klavieren durch Chopin und Liszt bei George Sand in Nohant, wo beim Marionetten- und Stegreiftheaterspiel unsichtbar von ihnen die Bühnenmusik besorgt wurde. Auf der Orgel war A. Bruckners Improvisationskunst bewundert; er zeigte sie sowohl bei Prüfungen als auch in St. Florian am Augustinertag und bei seinen Konzertreisen (Nancy und Paris 1869, London 1871) öffentlich; sowohl die harmonische Kühnheit als auch die sichere Architektonik seiner Gedankenfülle wurden bewundert.

In Czernys Anleitung zum Klavierphantasieren (1836 bei Diabelli) ist das Hauptgewicht auf praktische Beispiele gelegt; das Wesen dieser Kunstübung bestehe darin, „ohne besondere unmittelbare Vorbereitung jede eigene oder auch fremde Idee während des Spielens selbst zu einer Art von musikalischer Komposition auszuspinnen, welche, obschon in viel freieren Formen als eine geschriebene, doch insoweit ein geordnetes Ganzes bilden muß, als nötig ist, um verständlich und interessant zu bleiben". Die Ausbildung darin sei für den Klaviervirtuosen eine besondere Pflicht und Zierde, sie habe große Ähnlichkeit mit dem Unterricht in der Beredsamkeit, deren Regeln im Grunde die gleichen seien; allerdings bestehe das Phantasieren „oft in einem beinahe bewußtlosen und träumenden Fortspielen der Finger". Der Stoff geht aus von Präludien (Vorspielen) vor Anfang eines Stückes, kurzen und länger ausgeführten, ferner von den Kadenzen und Fermaten in der Mitte eines Stücks als „Maßstab des guten Geschmacks". Von diesen Ausläufern der Zierpraxis heißt es, daß nur der feinere Sinn des Spielers und große Übung über ihre Anwendung entscheiden könne". In Werken von tiefem Gehalt und ernstem Charakter, z. B. Beethovens Sonate Op. 29, wäre jede Art von Zugabe sehr übel angewendet. Dagegen in Kompositionen, die vorzugsweise für ein glänzendes, delikates oder sentimentales Spiel berechnet sind, in Variationen, Potpourris, arrangierten Gesangsstücken oder sonstigen Produkten des herrschenden Geschmacks, gibt es häufige Gelegenheiten, wo dergleichen kleine Impromptus angemessen, ja oft Bedürfnis sind, um eine vielleicht sonst kahle und schleppende Stelle auszuschmücken". Zu beachten sei, daß die Kadenz sich dem Inhalt und Sinn des Stücks und der näheren Umgebung völlig anpasse, daß sie nie zu lang und zu rhapsodisch sei, daß nicht in andere Tonarten oder in fremde Akkorde ausgewichen werde und daß man auf gesangsrichtige, angenehme und passende Art in das nachfolgende Motiv einfalle. Die Schlußfermaten bei Konzerten (Konzertfermaten) hingegen könnten bedeutend lang sein und alle möglichen Modulationen enthalten; es müßten „alle interessanten Motive des Konzerts und auch dessen brillanteste Passagen darin vorkommen, obschon man sie nach Gefallen nüancieren und verstärken kann", als Musterbeispiel ist eine Kadenz zu Beethovens Op. 15 entworfen.

Das selbständige Phantasieren gliedert Czerny in sechs Arten, die natürlich miteinander verbunden werden können. 1. Die Durchführung eines einzigen Themas in allen in der Komposition üblichen Formen. 2. Die Durchführung und Verbindung mehrerer Themen zu einem Ganzen. 3. Das Potpourri oder die Aneinanderreihung beliebter Motive ohne besondere Durchführung eines einzelnen. 4. Variationen in allen üblichen Formen. 5. Das Phantasieren im gebundenen und fugierten Stil. 6. Capriccios der freiesten, ungebundensten Art. Die erste Gattung wird als die schwerste bezeichnet; nur die Vereinigung eines ausgezeichneten Talents mit großem Studium könne die Schwierigkeiten vollkommen lösen; Beethoven sei in dieser Manier zu phantasieren unübertrefflich gewesen, aber „den Reichtum der Ideen und Harmonien sowie die Größe und Konsequenz der kunstreichsten Durchführung würde er selbst schwerlich haben schriftlich wiedergeben können". Denkmale dieser Art finde man in der Chorphantasie Op. 80 und im Finale der



106. Der Generalbaß wird durch Liszt in seinen festen Linien überrumpelt und überwunden. Karikatur von 1848.

9. Symphonie. Czerny erinnert auch an Bachs Kunst der Fuge. Die zweite Gattung könne sehr lang ausgebreitet werden, wenn immer bedeutendere Ideen und immer glänzenderes Spiel entwickelt würden. Vor einem großen Publikum, z. B. im Theater, sei die dritte Gattung, das Potpourri, am Platz, dabei wird geraten, vorher einen gewissen Plan zu entwerfen; durch die Aufeinanderfolge von Weisen mit bekannten Texten ließe sich ein witziger Zusammenhang erzielen; das unerwartete Einfallen in ein neues Thema wecke die Aufmerksamkeit sehr wirksam, die gleichzeitige Verbindung zweier Themen, die Arbeit mit Kontrathemen und kanonischen Führungen werden als überraschende Effekte empfohlen. In dem beigegebenen Beispiel treten wie in einem Maskenzug S. Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Cherubini und Beethoven hintereinander auf. Bei der Variation (vierte Gattung) wird auf die Mittel der Figurationsbereicherung in beiden Händen, auf Triller und Verzierungen, auf die Beibehaltung des Basses und der Harmonie, auf kontrapunktische Cantus-firmus-Technik, Kanons, Fugierungen, Wechsel von Tempo, Takt- oder Tonart, auf freiere Durchführung als Polonaise, Rondo usw. hingewiesen. Die fünfte Gattung betrifft Nachahmungen und Fugierungen, die sechste „ein willkürliches Aneinanderreihen eigener Ideen ohne besondere Durchführung, ein launiges, schnelles Abspringen von einem Motiv zum andern", wobei das Humoristische vorherrschen solle.

Das Virtuosentum wurde durch Liszt gesellschaftlich auf die volle Höhe der Anerkennung gebracht, nach einem jahrelangen Triumphzug durch Europa entsagte der unvergleichlich gefeierte Künstler aber seit 1848 ganz dem öffentlichen Auftreten als Klavierspieler. Seine Virtuosität war ihm „kein Parade-, sondern ein Ausdrucksmittel der Empfindung, welches ihr die ganze Fülle, den ganzen Reichtum der Sprache gewährt"; seine Spielart wird von Zeitgenossen gern als vollendete „künstlerische Improvisation" gekennzeichnet. Die Programme bildeten aber ein „wirres Durcheinander", in erster Linie standen Opernphantasien, Transkriptionen und Paraphrasen, daneben ausgesprochene Bravourreißer; es war „Großes und Kleines, Gutes und Schlechtes wahllos durcheinandergemengt". Sie entsprachen dem reinen Virtuosenstandpunkt, der sich bei Paganini etwa darin äußerte, daß er eine Symphonie von Beethoven als Rahmen seines Auftretens auserkor und zwischen den einzelnen Sätzen seine Künste wie ein Feuerwerk zeigte.

Wir haben gesehen, daß das Klavier in der Musikübung des 19. Jahrhunderts immer mehr und mehr zum Hauptinstrument wurde. Wagner sagt mit Recht (Schr. 8, S. 188): „Auf keinem einzelnen Instrument kann der Gedanke der modernen Musik klarer verdeutlicht werden, als durch den sinnreich kombinierten Mechanismus des Klaviers." Mit dem gewaltigen Aufschwung des Klavierspiels laufen stete Fortschritte im Klavierbau gleich. Den Hammermechanismus hat Streicher in Wien wesentlich verbessert, in Paris

erfand S. Erard 1823 den Repetitionsmechanismus (double échappement), wodurch die Stakkato- und Oktaventechnik erleichtert wurde. Die geläufige Spielart des Wiener Mechanismus haben dann die Anhänger des sog. englischen als „Krabbelmanier" verspottet (Kalkbrenner). Die Pedalwirkungen, die Chopin, Liszt u. a. den neuen Instrumenten entlockten, wurden dann auch für den Orchestersatz anregend und mustergebend. Chopin legt seine virtuose Ornamentik in der Niederschrift nun ganz eindeutig und sorgsam fest.

Die Rokoko-Vorliebe für Spieluhren und Spielorgeln (in Wien sind z. B. noch drei vorzüglich erhaltene Walzenwerke im Privatbesitz erhalten, die Spielstücke von J. Haydn hören lassen, Mozart und Beethoven schrieben für Spielwerke des Müllerschen Kunstkabinetts des Grafen Josef Deym, über ein Walzenwerk im Heyerschen Museum berichtete Kinsky im Alman. d. dt. Musikbücherei 1927, Schubert wurde auf der Walze gespielt u. a. m.) ging alsbald in die für musikalische Automaten über, wie solche die romantische Phantasie stark anzuregen wußten (E. T. A. Hoffmann), der Wiener Hofmaschinist Mälzel und sein Bruder, sowie die Dresdner Mechaniker Kaufmann, Vater und Sohn, waren die Hauptvertreter des Automatenbaues; Mälzels mechanischer Trompeter durfte sogar 1813 in der Schlachtmusik-Akademie Beethovens auftreten. Das von J. N. Mälzel 1812 unter Benützung von Gedanken des Amsterdamers Winkel gebaute Metronom wurde von Beethoven warm begrüßt, als es 1815 in den Handel gebracht wurde. Beethoven benützte den Taktmesser zur Bezeichnung der Tempi seither wiederholt, wie das z. B. auch Weber tat; er änderte aber manchmal die Ziffern wieder ab.

LITERATUR.

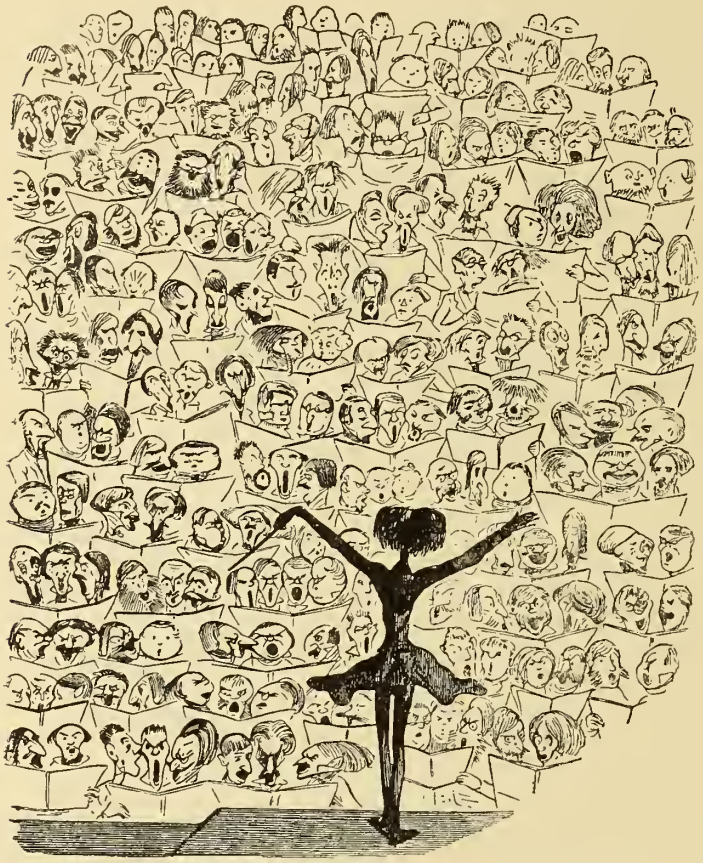
A. W. Ambros, Musikal. Übermalungen u. Retouchen. Bunte Blätter, Leipzig 1874, 1. Bd. S. 105. — C. Czerny, Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte, 200. Werk, Wien (1836). — E. Deldevez, L'art du Chef d'Orchestre, Paris 1878. — A. Ebert, Eine freie Phantasie Mozarts, Musik. Jg. 10, S. 106. — A. Elwart, Histoire de la Société des Concerts, Paris 1860. — F. S. Gassner, Dirigent u. Ripienist, Karlsruhe 1844. — R. Haas, Ein Gedenkblatt f. Franz Clement. Sängerschaftskal. Wien 1927, S. 324; Ein Notizbuch C. M. v. Webers aus Prag, Merker, 7. Jg. S. 201; Die Pflege der musik. Meisterhandschriften, Beethovenkongr. Wien 1927, S. 290; Th. A. Kunz u. d. Orchestrion, Auftakt XI (1931) S. 43. — E. Hanslick, Gesch. des Konzertwesens in Wien, Wien 1869. — K. Huschke, Beethoven als Pianist u. Dirigent, Berlin 1919. — E. Istel, Bizet u. Carmen, Stuttgart 1927; Paganini, Leipzig 1919. — J. Kapp, Paganini, Stuttgart 1928; Liszt, Stuttgart 1916. — F. Luib, Bemerkungen zum richtigen Vortrage Beethovenscher Symphonien, Neue Wiener Musikztg. 1853, S. 59. — J. F. v. Mosel, Versuch einer Ästhetik des dramat. Tonsatzes, Wien 1813, neu hrsg. von E. Schmitz, München 1910. — H. Pfitzner, Werk u. Wiedergabe, Augsburg 1929 (Ges. Schriften, Bd. 3). — J. S. Prodhomme, Les debuts de Beethoven en France, Beethovenkongr. Wien 1927, S. 116. — H. Schenker, Der Tonwille, Wien 1921ff.; Das Meisterwerk in der Musik, Jb. München 1925ff.; Ausgabe d. letzten Klaviersonaten Beethovens u. a. — A. Schindler, Beethoven in Paris, Münster 1842. — G. Schünemann, Gesch. des Dirigierens, Leipzig 1913. — L. Spohr, Selbstbiographie, Cassel 1860/61. — C. M. v. Weber, Sämtl. Schriften, Krit. Ausg. v. G. Kaiser, Berlin 1908. — F. Weingartner, Ratschläge f. Aufführungen der Symphonien Beethovens, 2. Aufl. Leipzig 1916. — K. v. Wolfurt, Das Problem Mussorgskij-Rimskij Korsakoff, Musik, 17. Jg. (1925), Aprilheft.

II.

Die neuromantische Musik bedeutet endlich mit ihrer gewaltigen Steigerung der Mittel die Festlegung jener Aufführungsverhältnisse, die bis heute wirksam sind, während in der jüngsten Zeit daneben neue technische und geistige Formen der Praxis aufgetaucht sind, die abschließend gestreift werden müssen.

Maßgebend für die Entwicklung waren insbesondere die Ansichten, die Berlioz, Liszt und Wagner vertreten. Berlioz läßt den Ausübenden nur mehr als notengetreuen Mittler des Komponisten gelten; er sieht in ihm ein unselbständiges Glied im großen Gesamtorganismus, dem Dirigenten bis zur Selbstentäußerung unterworfen.

Am meisten Widerspruch gegen diese Auffassung erregen die Sänger, über die Berlioz daher immer wieder und wieder ein gestrichenes Maß von Hohn und Spott auszugießen weiß. Bei den in Prag angestellten Organisationserwägungen im Unterrichtswesen der Konservatorien (Lit. Werke II, S. 207) wird verlangt, daß der Gesangslehrer komponieren können müsse; aber nicht etwa im Sinn der geschichtlichen Anschauungsweise, wie man denken könnte, nein, die Zierpraxis ist für Berlioz versunken und begraben, vielmehr mit der



107. Ein Konzert unter Hektor Berlioz in der philharmonischen Gesellschaft. Karikatur von Gustave Doré.

Begründung des entgegengesetzten Standpunkts, daß der Gesangslehrer dann die Rechte des Komponisten wahren und dadurch nicht in die Fehler verfallen werde, „die heute in drei Vierteln des musikalischen Europas die Gesangskunst gänzlich zu zerstören drohen". Er werde nämlich dann die Schüler nicht mehr lehren, „Rhythmus und Takt zu verachten", er werde ihnen nicht mehr erlauben, „mit frecher Anmaßung Melodien nach allen Richtungen zu ändern, deren genaue Wiedergabe von dem Ausdruck des Satzes, dem Charakter der Rolle und dem Stil des Komponisten unbedingt verlangt wird".

Noch weniger persönliche Freiheit als den Solisten ist natürlich den Orchestermusikern zugebilligt. In dem der Theorie des Dirigierens gewidmeten Anhang der Instrumentationslehre (X, S. 279) sagt Berlioz ganz eindeutig, er wisse wohl, „daß sich einige Künstler in ihrer Eigenliebe gekränkt fühlen, wenn sie so (wie die Kinder, sagen sie) am festen Gängelbande gehalten werden". Es handle sich aber in einer Symphonie nur um die Auffassung des Dirigenten, „von der Fähigkeit der Orchestermitglieder, diese in sich aufzunehmen und im Zusammenspiel wiederzugeben, hängt die Güte der Aufführung ab. Irgendwelche Bestrebungen individueller Auffassung, die sich übrigens untereinander nie ausgleichen würde, sollen nicht zugelassen werden".

Als vollkommenen Dirigenten preist Berlioz Otto Nicolai in Wien, der die philharmonischen Konzerte seit 1842 mit dem Berufsorchester der Hofoper mustergültig organisiert hatte, denn Nicolai besitze die drei unentbehrlichen Eigenschaften: „Er ist gelehrter, geübter, begeisterungsfähiger Komponist; er hat Gefühl für alle Anforderungen der Rhythmik und eine vollständig klare, deutliche Technik der Bewegungen; endlich ist er ein erfinderischer und unermüdlicher Veranstalter, der in den Proben weder mit seiner Mühe noch seiner Zeit kargt, der weiß, was er tut, weil er nur das tut, was er weiß" (II, S. 167).

Am Unterricht im Pariser Konservatorium werden ferner (II, S. 209) folgende für die Praxis bezeichnende Mängel aufgeführt: 1. Der Violinunterricht sei unvollständig, man lehre weder Pizzicato noch Flageolett; in fünzig Jahren werde man sich über diesen Zustand lustig machen. 2. Es sei keine Einzelklasse für die Bratsche vorhanden, denn „ein bedauerliches, veraltetes und lächerliches Vorurteil hat bis jetzt mit der Ausführung der Bratschenpartien Violinisten zweiten oder dritten Ranges betraut". Ebenso trat dann R. Wagner für die Bratsche ein (Ges. Schr. VIII, S. 329), deren Vernachlässigung er hauptsächlich „der unwürdigen Instrumentierungsweise der italienischen Opernkomponisten" zuschreibt. 3.—7. Man pflege weder das Bassetthorn (die Baßklarinette), das der reife Mozart liebte, noch das Saxophon, die Ophikleïde, Baßtuba, das Saxhorn und Piston nach Gebühr. Die große Zeit des Saxophons kam allerdings erst nach dem Weltkrieg, aber in der leichten Musik. 8. Der Unterricht für die ganze Familie der Schlaginstrumente fehle; man brauche insbesondere für die Pauke gut ausgebildete Musiker, die mitten während der Aufführung ihre Instrumente umstimmen könnten. 10. Es gebe keine Klasse für den Rhythmus, in der Sänger und Instrumentalisten beisammen sitzen müßten. 9. Zur Bewahrung der Überlieferungen der Vergangenheit sei ein Lehrstuhl der Musikgeschichte notwendig.

Liszt wußte in Weimar seit 1848 rasch Konzert und Theater zu einer führenden Stellung zu heben; hier wurde die neudeutsche Musikpraxis zuerst erprobt. Als Dirigent stellte er sich in bewußten Gegensatz zu Mendelssohn und seiner Schule, während von dieser die Tempi überhetzt wurden, trug er Beethoven langsamer und rhapsodischer vor, sein Bestreben war überhaupt, dem Geist der Tondichtungen in freier Deklamation gerecht zu werden, so insbesondere beim letzten Beethoven, bei Berlioz, Wagner und bei seinen eigenen symphonischen Dichtungen.

Im Vorwort zur Partiturausgabe dieser spricht er sich darüber folgendermaßen aus: „Gleichzeitig sei mir gestattet zu bemerken, daß ich das mechanische, taktmäßige, zerschnittene Auf- und Abspielen, wie es an manchen Orten noch üblich ist, möglichst beseitigt wünsche und nur den periodischen Vortrag, mit dem Hervortreten der besonderen Akzente und der Abrundung der melodischen und rhythmischen Nuancierung, als sachgemäß anerkennen kann. In der geistigen Auffassung des Dirigenten liegt der Lebensnerv einer symphonischen Produktion." Dabei wird festgestellt, daß die mittelbare Aufzeichnung bei aller Sorgfalt doch nie ganz ausreichen könne: „Obschon ich bemüht war, durch genaue Anzeichnungen meine Intentionen zu verdeutlichen, so verhehle ich doch nicht, daß manches, ja sogar das Wesentlichste, sich nicht zu Papier bringen läßt und nur durch das künstlerische Vermögen, durch sympathisch schwungvolles Reproduzieren, sowohl des Dirigenten als der Aufführenden, zur durchgreifenden Wirkung gelangen kann."

Die Direktionsführung Liszts hob sich schon äußerlich von der sonst üblichen ab, indem er nicht mit den gewohnten Figuren als „Taktprofos" wirkte, sondern musikalische Phrasen und Perioden andeutete. Beim Musikfest in Karlsruhe (1853) wurde diese Manier öffentlich angegriffen, worauf sich Liszt in einem offenen Brief über das Dirigieren zur Wehr setzte (Ges. Schr. 5): Die Werke der letzten Periode Beethovens erforderten einen Fortschritt im Stil der Ausführung; dieser knüpfe zwischen dem dirigierten und dirigierenden Musiker ein Band anderer Art als das, das durch einen unverwüstlichen Taktschläger geknotet werde. Die wirkliche Aufgabe eines Kapellmeisters bestehe darin, sich augenscheinlich überflüssig zu machen, nicht aber die Funktion einer Windmühle auszuüben.

Wagner urteilt sehr absprechend über die deutsche Aufführungspraxis seiner Zeit; die Schuld gibt er in der Schrift über das Dirigieren (Ges. Schr. 8) dem „Dirigenten-Gremium", nämlich weniger den Zunftangehörigen vom alten Schrot, die im Orchester aufgewachsen waren, als den neueren Kunstgrößen, die von der Schulbank der Konservatorien herkamen und deren Konzertpraxis im Streichen und im Hinzukomponieren von Schlüssen gipfle. Das Tempo werde fast stets vergriffen; man kenne nur das Mozartsche „naive" Allegro, während das „sentimentale" Beethovens nicht erfaßt werde, von den notwendigen Veränderungen der Zeitmaße wüßten die Dirigenten so gut wie nichts. Wagner beneidet die Praxis Mozarts, wo ganz allgemeine Tempoangaben genügten, während S. Bach selbst diese vermeiden konnte, „was im echt musikalischen Sinne das Allerrichtigste ist". Aus seiner eigenen Erfahrung führt er an, daß weder die „recht beredten" Tempoangaben seiner früheren Opern, noch die Metronomisierung diese vor der schlimmsten Entstellung habe schützen können: „Woher ich nun von einem albernen Tempo in einer Aufführung, z. B. meines Tannhäuser, hörte, verteidigte man sich gegen meine Rekriminationen jedesmal damit, auf das Gewissenhafteste meiner Metronom-Angabe gefolgt zu sein. Ich ersah hieraus, wie unsicher es mit der Mathematik in der Musik stehen müsse, und ließ fortan nicht nur den Metronomen aus, sondern begnügte mich auch für Angebung der Hauptzeitmaße mit sehr allgemeinen Bezeichnungen, meine Sorgfalt einzig den Modifikationen dieser Zeitmaße zuwendend".

In der Oper seien überhaupt die Verhältnisse weit unerquicklicher als in der Konzertmusik, denn die Oper werde von den neueren Dirigenten nicht voll genommen. „Sie geben lächelnd zu, hier nicht sonderlich zu Hause zu sein, und von den Dingen, von denen sie nicht viel hielten, auch nicht viel zu verstehen. Daher

von vornherein eine galante Gefälligkeit gegen Sänger und Sängerinnen, denen sie mit Vergnügen es recht zu machen sich erbieten: sie nehmen das Tempo, führen Fermaten, Ritardandos, Accelerandos, Transpositionen und vor allem gern Striche ein, ganz wie und wo jene es wünschen." Man sehe sich nur einmal eine in Gebrauch stehende Orchesterstimme an, z. B. eine zur „Norma", und man werde sich wundern, „was aus einem so harmlos beschriebenen Notenpapierheft für ein seltsamer musikalischer Wechselbalg werden kann", die Folge der Transpositionen biete gewöhnlich „ein wahrhaft entsetzliches Bild". Erst in einem Vorstadttheater von Turin habe Wagner es einmal erlebt, den „Barbier von Sevilla" korrekt und anständig zu hören, denn selbst einer solch unschuldigen Partitur gerecht zu werden, verdrieße unsere Kapellmeister die Mühe, „weil sie keine Ahnung davon haben, daß selbst die unbedeutendste Oper durch vollkommen korrekte Vorführung, eben schon der durch diese Korrektheit und gewährten Befriedigung wegen, eine relativ recht wohltuende Wirkung auf den gebildeten Sinn ausüben kann". In Deutschland könne man diese Befriedigung höchstens bei einer Ballettaufführung in Wien und Berlin genießen, wo alles in einer Hand liege, in der des Ballettmeisters, der seine Sache wirklich verstehe. Der Grundsatz, ein Werk so auszuführen, wie es niedergeschrieben vorliegt, gelte besonders für die symphonische Musik; Wagner verficht ihn anläßlich des Pariser Vortrags der 9. von Beethoven; er lobt die dynamische Monotonie der Streicher in einer Stelle des 1. Satzes genau nach Vorschrift (8, S. 339), „daß die Pariser diese Stelle genau so ausführen konnten, wie sie vorgeschrieben steht, darin bestand ihre Meisterschaft", im Instrumentalsatz hielt er sich selbst aber keineswegs an diesen Grundsatz (9, S. 282ff.).

Für die Oper bemängelt Wagner ferner den Mangel an Zusammenhang zwischen Bühne und Orchester, die Tätigkeit der Regisseure, das Spiel der Sänger und ihren gesprochenen Dialog. Den Dirigenten wird (9, S. 338) der Webersche Rat erteilt, sie sollen in der Oper einzig das auf der Szene Vorgehende beachten; „daß dieser durch die Teilnahme der Musik so unendlich gesteigerte und vergeistigte Vorgang die größte Deutlichkeit erhalte, sei Euer wesentlichstes Bemühen". Um dem Sänger die richtige Anleitung „zu einer natürlichen dramatischen Vortragsweise" zu geben, hat Wagner die musikalischen Zeichen seiner Partituren in einer „bis hierher ungewohnten Ausführlichkeit" gehalten (9, S. 253), die „Kompliziertheit des für die Vorzeichnung jenes Bildes verwendeten technischen Apparates" solle der Nachbildung der Darsteller die notwendige Vorzeichnung vorlegen. Jede zu weitgehende Freiheit ist damit, wie im Gesang selbst, vermieden; im Operngesang nimmt Wagner nochmals gegen die Applausfermate der Sänger Stellung, die er als Geschenk Meyerbeers bezeichnet (9, S. 323) — auf ein anderes Vermächtnis Meyerbeers an das Opernwesen, die Reklame und das Claquewesen, geht er nicht ein. Das Triumphieren des Virtuosen über den dramatischen Gesamteindruck ist Wagner ein Greuel; er sagt, „hier hinein wird alles gepackt, was von Gesangsunsinn und frecher Herausforderung irgend je an guten oder schlechten Sängern wahrgenommen worden ist." Dieses Effektmittel sei nun auch in den „ehrlichen Musikstücken unserer älteren Komponisten" eingeschmuggelt worden. Das „Bild der Verwahrlosung", das Wagner an Auber entwirft, entspricht etwa der Schilderung Webers über eine Münchner Cherubini-Aufführung (Wasserträger 1811). Gegen das Operndeutsch der Übersetzungen wurde man erst nach Wagner empfindlicher, allerdings, wie Brechers Studie zeigt, nur selten im Sinne von musikalischen Grunderfordernissen.

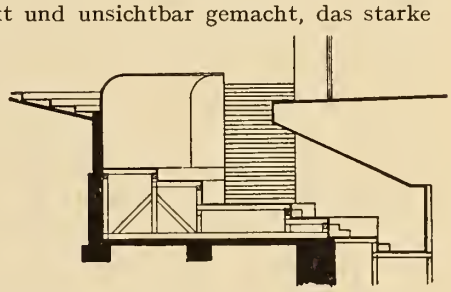
Die Unübertrefflichkeit der Aufzeichnungen Wagners wurde kürzlich wieder von Hans Pfitzner eindringlich in Erinnerung gebracht, dabei der sog. „schöpferischen Interpretation" schonungslos ihr Sündenregister vorgehalten. Die Genauigkeit der Angaben hat ihre gröbste Entstellung nicht verhindern können, wobei die „mittelbaren Ausführenden", Dirigent und Spielleiter, neuerdings eine virtuose Willkürlichkeit ihrer Obliegenheiten zur Zeitmode erhoben haben, wie sie jene der alten Zierpraxis noch erheblich übertrifft. Insbesondere der Spielleiter, angeregt durch entsprechende Auswüchse am gesprochenen Theater, feiert Orgien gegen das Werk, seitdem ihm in Auswirkung der Wagnerschen Überlieferung eine gehobene Stellung eingeräumt worden ist. Pfitzner spricht im Sinne Wagners von einem durch die Musik „angewachsenen Vortrag" oder Stimmungsausdruck, er nennt die Musik eines echten Dramatikers immer den besten Opernspielleiter. Die in vielen Beispielen belegte Verzerrung der Kunstwerke nach dem Grundsatz: Anders um

jeden Preis! veranlaßt ihn sogar, einen Angstruf nach gesetzlichen Schutzmaßnahmen auszustoßen, nach einem „Reichsgesetz zum Schutz von Kunstwerken gegen willkürliche Entstellung an Instituten, die dem Dienst der Kunst geweiht sind". Damit treten im Verhältnis zwischen Werk und Wiedergabe klaffendere Mißstände zu Tage, als je zuvor, es haben sich heute nur die Glieder der Kette verschoben.

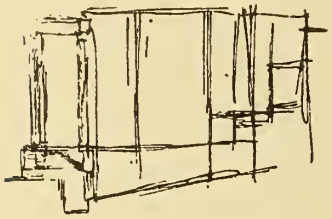
Kehren wir zu Wagner zurück und erinnern wir uns, daß er sich in München energisch bemüht hat, eine Anstalt zu schaffen, die der Pflege eines klassischen Vortrags der deutschen Musik zu dienen hätte, ein „Konservatorium" in dem für Frankreich und Italien maßgebenden Sinne (8, S. 161ff.). Er geht von der Tatsache aus, „daß wir klassische Werke besitzen, für sie aber noch keinen klassischen Vortrag uns angeeignet haben". Die Organisation, die Wagner vorschlug, bestand in unausgesetzter Prüfung des Privatunterrichts, verbunden mit zweckmäßig geleiteter gemeinschaftlicher Übung. „In unmittelbare Berührung mit dem Publikum träte die Schule durch Vorführung der Übungserfolge, als Konzert- und Theateraufführungen", der Einfluß sollte sich lediglich auf den Geist der Leistungen zu äußern haben, „was durch das Orchester und das Theater bisher unorganisch, unzusammenhängend, unreif, unrichtig und deshalb von unentschiedener, ja fehlerhafter Wirkung dem Publikum vorgeführt worden ist, soll nun, einzig richtig, schön und allgemein verständlich ausgeführt, der Öffentlichkeit geboten werden". Das Ziel sei, „die klassischen Werke der Vergangenheit durch Feststellung und Ausübung ihrer richtigen Vortragsweise in dem Sinne zu fördern und zu erhalten, daß hierdurch nicht nur der Sinn für richtigen und schönen Vortrag als edler Kunstgeschmack den Künstlern selbst zugeeignet, sondern auch der allgemeine Kunstsinn zu der höchsten, auf dieser Grundlage einzig dem deutschen Geist bestimmten Ausbildung und Fähigkeit gelangen würde". Mit dieser „original-deutschen Nationalinstitution" sollte eine eigene Schauspiel- und eine Ballettschule innig verbunden sein und zur Ermöglichung von Musteraufführungen war an eine „monumentale Grundlage" in Gestalt eines Mustertheaters gedacht, eines Festspielhauses für edle deutsche Originalwerke". In diesem Theater würden mit alljährlicher Wiederkehr der deutschen Nation die besten und edelsten Werke ihrer Meister in mustergültiger Weise vorgeführt werden, welche von da an, wo ihre Aufführungsweise genügend begründet, zur häufigeren Wiederholung nach diesem Muster nun den übrigen Theaterinstituten Deutschlands übergeben werden können".

Dieser großzügige Plan wurde nie verwirklicht, hingegen schuf Wagner das Festspielhaus in Bayreuth für seine eigenen Werke. Schon im Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Rings (Wien 1862, Ges. Schr. 6, S. 385ff.) sind die Veranstaltungen umrissen, die einer befriedigenden Aufführung dieser Musikdramen entsprechend bezeichnet werden; 1872 wurde dann der Grundstein zum Festspielhaus gelegt und 1876 fanden die ersten Aufführungen statt. Der Zuschauerraum hatte die Logen verbannt und das Orchester war überdeckt, gemäß Wagners Überzeugung:

„Hat man je erfahren, welchen verklärten, reinen, jeder Beimischung des, zur Hervorbringung des Tones den Instrumentisten unerläßlichen, außermusikalischen Geräuschs befreiten Klang ein Orchester bietet, welches man durch eine akustische Schallwand hindurch hört, und vergegenwärtigt man sich nun, in welche vorteilhafte Stellung der Sänger zum Zuhörer tritt, wenn er diesem gleichsam unmittelbar gegenübersteht, so hätten wir hieraus nur noch auf das leichtere Verständnis seiner Aussprache zu schließen, um zu der vorteilhaftesten Ansicht über den Erfolg der von mir gemeinten akustisch-architektonischen Anordnung zu gelangen". Das Orchester war tatsächlich versenkt und unsichtbar gemacht, das starke Blech, das ganz rückwärts gesetzt war, unter die Bühne, klang dadurch besonders gedämpft. Die Tieferlegung des Orchesters wurde später in allen großen Theatern eingeführt; Verdi trat schon im Brief über die Aida vom 10. Juli 1871 an Ricordi dafür ein. Das Bayreuther Orchester ist, wie Abb. 108 zeigt, bis weit unter den Bühnenboden verlegt und noch durch übereinandergreifende Schalldeckel verdeckt. Die oberste Stufe ist für den Dirigenten und die 1. Violinen bestimmt, die zweitoberste Stufe für die 2. Violinen und Bratschen, die dritte für Harfen, Celli und Bässe, die vierte für die Holzbläser, die fünfte für Hörner und Trompeten und die unterste für die Posaunen, Tuben und Pauken. Abb. 109 zeigt eine Skizze Schinkels von 1817, wobei dieser in einem Memorandum die Tieferlegung des Orchesters warm befürwortet: „Die



108. Durchschnitt durch den Orchesterraum des Bayreuther Festspielhauses. Architekt O. Bruckwald, Leipzig. (Nach Handbuch der Architektur IV, 6. 5., 1904.)

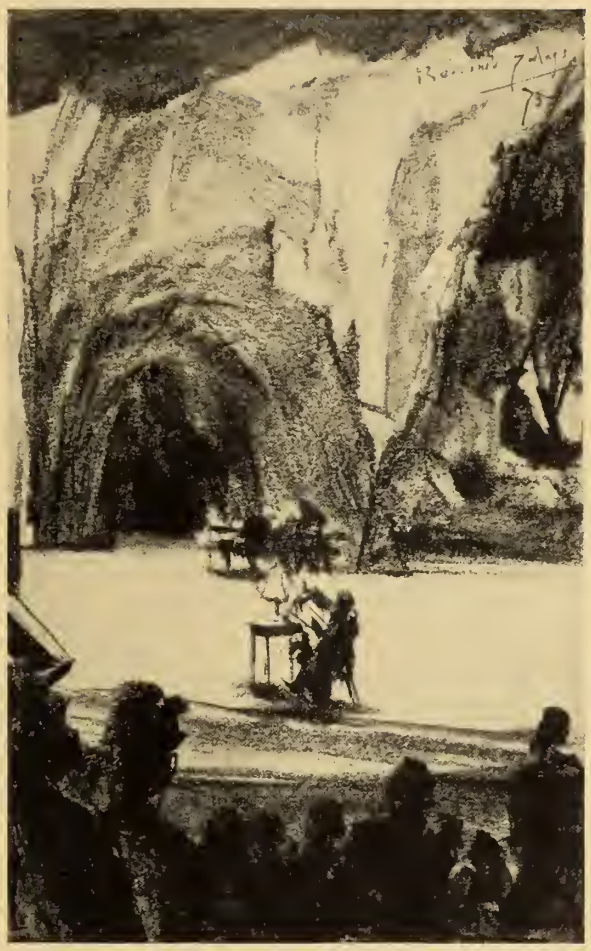


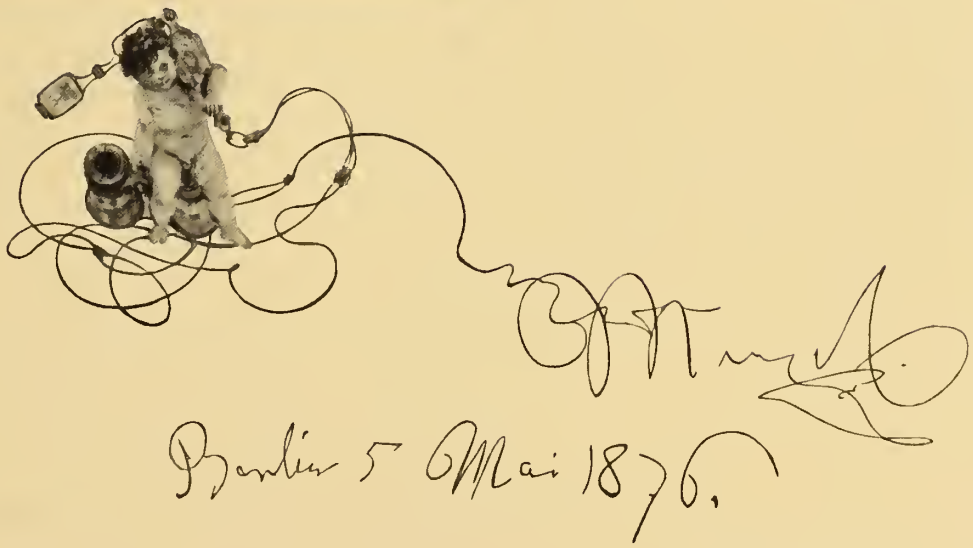
109. Durchschnitt durch den Zuschauer- und Orchesterraum Für den geplanten Umbau des Berliner Nationaltheaters auf dem Gensdarmenmarkt nach dem Brande von 1817. Federskizze von Karl Friedrich Schinkel, Berlin, Schinkel-Museum.

Senkung des Orchesters um zwei Fuß tiefer ist für die Wirkung der Musik von größtem Nutzen, die einzelnen Instrumente schmelzen durch den eingeschlossenen Raum, in dem sie sich zusammenfinden, mehr zusammen . . . Vorzüglich wird der Gesang auf der Szene mehr dominieren, der jetzt sehr durch das Übertönen des näherliegenden Orchesters ganz verdeckt wird. Auch wirken die vor der Szene arbeitenden Musiker nicht so störend". Vor Schinkel hat bereits L. Catel in Vorschlägen zur Verbesserung der Schauspielhäuser, Berlin 1802, verlangt, daß der Boden des Orchesters tiefer als der des Parketts angelegt werden solle, und in de Marettes Mémoire sur une nouvelle orchestre de salle de spectacle, Paris 1775, ist das Orchester vor der Bühne belassen, aber sein ganzer Raum versenkt und den Blicken der Zuschauer dadurch entzogen. Auch bei Marette führen absteigende Stufen abwärts, bis weit unter den vorderen Bühnenboden. Vom Publikum ist das Orchester durch eine hohe Rampe und von der Untermaschinerie der Bühne durch eine in besonders schallstärkender Wölbung ausgeführte Wand getrennt. Nach Schinkel legte 1841 in Turin Conte C. di Benevello einen Plan vor, nach dem das Orchester ganz unter den Bühnenboden versenkt werden soll.

Die Hauptsorge Wagners galt der Heranbildung der Gesangskünstler in seinem Sinn, eine Aufgabe, der sich nach seinem Tod Frau Cosima mit gleichem Erfolg widmete. Die goldene Regel lautete: ,,Seid deutlich, sprecht und singt klar, die kleinen Noten sind die wichtigsten, die großen kommen von selbst." Wagner sang alle Partien ,,mit wunderbarer Phrasierung" vor, er mußte aber auch viel Mühe umsonst vergeuden. DieNot, die er bei den Vorbereitungen für den Tristan in Wien gehabt hatte, wurden jüngst von Kapp nach dem Klavierauszug im einzelnen beleuchtet (Musik, Jg. 37, 1). Wagner selbst gestand wiederholt, daß die Vortragskunst der Wilhelmine Schröder-Devrient der Ausgangspunkt und das Vorbild seiner Entwicklung gewesen sei. Er selbst stand in München mit Fr. Schmitt in Verbindung, dessen Schüler J. Hey dann vollendete theoretisch den Gesangsunterricht für den Wagnerstil. Vor den Gegenproben in München und Bayreuth galten die neueren Werke Wagners bekanntlich als unaufführbar (als ,,Zukunftsmusik"); in München gab es dann die aufführungspraktische Besonderheit der ,,Privatauditionen" vor dem König. Als in den 70er Jahren die Aufführungen am Theater in Deutschland häufiger wurden, erfuhren sie das Schicksal des Zusammenstreichens, gegen das sich Wagner immer wieder vergeblich zur Wehr setzte: ,,Streichen! Streichen! — das ist die ultima ratio unserer Herren Kapellmeister". Diese Streichpraxis erhielt sich jahrzehntelang, bis sie von den Wagnerianern niedergekämpft wurde; außer bei Wagner blüht sie aber in der Oper und selbst im Konzertsaal (Bruckner) bis heute fort. Den Taktstock legte Wagner in München (Bülow) und Bayreuth (H. Richter u. a.) in berufene Hände; er selbst dirigierte nicht mehr und leitete nur das Studium im Großen. Seine Eigenart als Dirigent schildert Anton Seidl, Wagner zeigte sich als Mann von eiserner Energie: ,,ohne Bewegung stand der Körper da, aber die Augen flimmerten, glühten, stachen, die Finger arbeiteten nervös umher, es fieberte durch die Luft bis zu jedem einzelnen Musiker"; in den Proben ging es zwar anfangs ,,drunter und drüber, die befremdlichen, illustrierenden Bewegungen mit dem langen Taktstock machten die Leute stutzig und irre, bis sie endlich begriffen, daß hier nicht der Taktstrich herrsche, sondern die Phrase", also wie bei Liszt. ,,Alles spiegelte sich im Gesicht Wagners ab", so daß ein bekannter Schauspieler Seidl erklärte, Wagners Gesicht sage mehr, ,,als die größten Schauspieler der Welt zusammen mit allen Hilfsmitteln ausdrücken können". Wagner verwandte als Überwacher der Bühnenvorgänge, der szenischen Dramaturgie, ausgebildete Musiker, z. B. beim Studium der Rheintöchterszene als Wagenlenker Fischer, Seidl und Mottl, seine ,,Rheintöchter", die Kreuz- und Querfahrten dauerten in den Proben unter Wagners Oberaufsicht stundenlang; denn als das Geheimnis einer einzig richtigen Aufführung wurde das vollständige Verschmelzen von Bühne, Orchester, Maschinerie, Beleuchtung, Sängern, Dirigenten, Arbeitern, Chor, also von der ganzen Bühnentechnik mit der Musik verstanden. Durch die ,,Gesellen" wurde Wagners Wille in das weitere Theaterleben hinausgetragen; zugleich erscheint dadurch die Aufführungspraxis der getrennten musikalischen Lager überbrückt, indem sowohl Bülow als auch H. Richter sich im Konzertsaale für Brahms einsetzten.
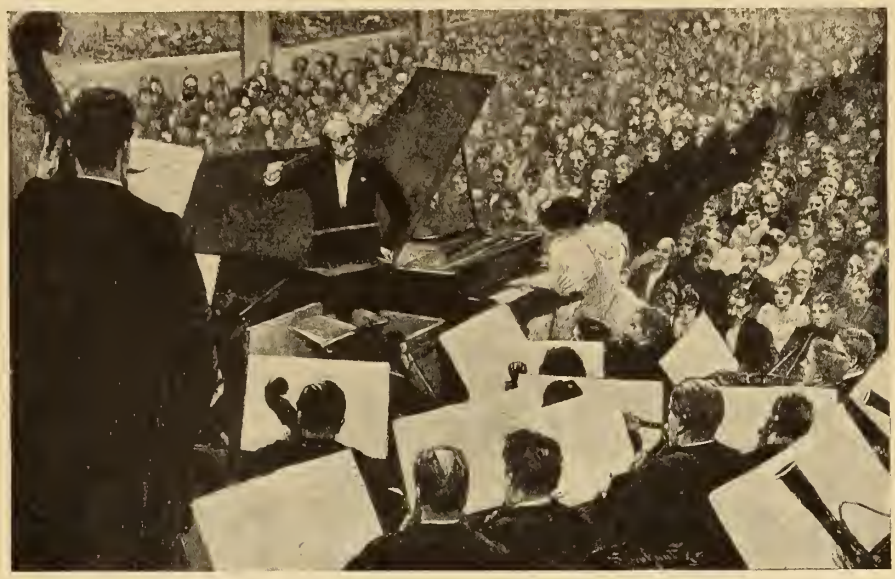
Hans v. Bülow, der in München den ersten Tristan und die ersten Meistersinger dirigierte, dann aber sich von Wagner trennte, war seit 1880 der gefürchtete und unerbittliche Vorkämpfer einer bis ins Letzte ausgefeilten Musikübung; sein Wirken als Konzertdirigent in Meiningen ist für die Arbeitsmethode des modernen Konzertdirigenten mustergültig geworden, seine Reisen





Theaterprobe Richard Wagners in Bayreuth, 7. August 1875

Mit Genehmigung der F. Bruckmann A.-G. in München



110. Bülowkonzert 1890. Gemälde von L. Dehrmann.

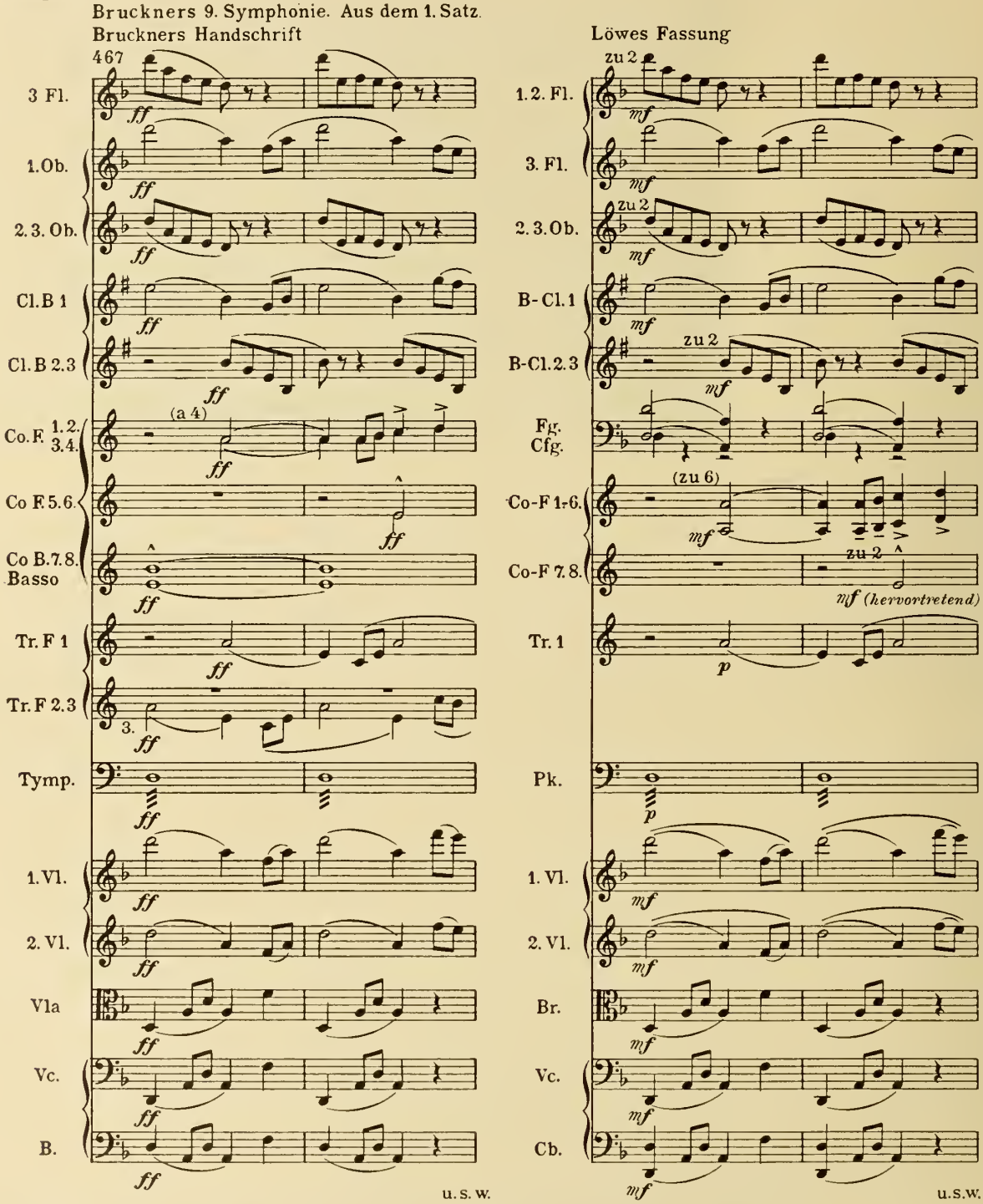
mit der bloß 40 Mann starken Kapelle erregten die hellste Bewunderung. Bülow verfügte über seine Musiker unumschränkt, seine Probenordnung war von einer beispiellosen Methodik; in Gruppenteilung wurde jede Einzelheit gedrillt. Die „Meininger Prinzipien" waren: „Separatproben von Bläsern und Streichern, letztere wieder subdividiert in 1. und 2. Geigen, Violen, Celli und Bässe. Jede dynamische Nuance wird studiert, jeder Bogenstrich, jedes Stakkato genau gleichmäßig vorgezeichnet, musikalische Phrasierung und Interpunktion in jedem Detail probiert." Der fanatische Lehrmeister wußte den Orchestervortrag in ganz Deutschland auf eine stolze Höhe zu bringen und überall zur Nachahmung anzueifern. In Berlin (Abb. 110) reinigte er das philharmonische Orchester (1887—92) und wußte in seine erzieherischen Maßnahmen auch das Publikum einzubeziehen; besondere Sensationen brachten Bülows Konzertreisen. Das Beispiel des reisenden Virtuosendirigenten machte rasch Schule, und unter den Meistern des Taktstockes errangen die Deutschen die Vorherrschaft, in die insbesondere auch Amerika einbezogen werden konnte.

Hier kann nur ein kurzer Überblick geboten werden, zunächst über die zugleich selbstschaffenden Dirigenten, wie Richard Strauß, den Schüler Bülows, Gustav Mahler, Max Schillings, Hans Pfitzner, Felix Weingartner, Sigmund Hausegger, dann über die Dirigentenvirtuosen in Oper und Konzert wie Ernst Schuch, Artur Nikisch, Felix Mottl, Karl Muck, Franz Schalk, Wilhelm Furtwängler u. a. m.; von Nichtdeutschen seien als moderne Dirigentenphänomene nur Artur Toscanini und Wilhelm Mengelberg genannt. Fast alle diese Persönlichkeiten hat die Auslegung der Werke Wagners zu ihrem ungeheuer gesteigerten Einflußbereich geführt, einschließlich des Parsifal, der seit 1913 aus dem Bayreuther Gehege trotz starker Gegenbewegung in das allgemeine Theaterrepertoire übergegangen ist. Das Bühnenschaffen von R. Strauß wurde durch Schuch in Dresden vor die Welt gebracht, wobei Strauß wie früher Wagner als Dirigent zurücktrat; seine Konzertwerke hob er selbst aus der Taufe, die Sinfonia domestica im Sinne der Zeit in einem amerikanischen Warenhaus. Der Konzertspielplan ist durch Strauß, Mahler, Reger, insbesondere aber durch Bruckner dauernd bereichert worden. Reger, der in Meiningen selbst ans Pult trat, hat seine Aufführungspraxis in sorgfältig durchgearbeiteten Partituren von Brahms, Bruckner u. a. hinterlassen, wobei er mit eigenmächtigen Zutaten nicht zurückhielt. Um die Wiedergabe Bruckners, der selbst der Stabführung ganz fern stand, haben sich Ferdinand Löwe und Franz Schalk die größten Verdienste erworben, die zu seiner Zeit für unüberwindbar erklärten technischen Schwierigkeiten werden bei der Hochpflege des Orchesterspiels gleichfalls längst anders beurteilt; hingegen gilt es nun erst den Text der Partituren unversehrt zugänglich zu machen (Beisp. 213, 214).

In Italien hat Toscanini im Skalatheater den Stagionebetrieb zugunsten des deutschen Spielplanwesens zu beseitigen gewußt; allerdings mit kürzerer Spielzeit. Wagner gilt auch da neben Verdi als Grundfeste des mit Bülowscher Gedächtniskunst und Probenwut geführten Dirigententums. Verdi selbst gehörte zu den Probiertyrannen, wie uns z. B. die Memoiren der Sängerin Nini-Barbieri überliefern. Beim Einstudieren

Beispiel 213
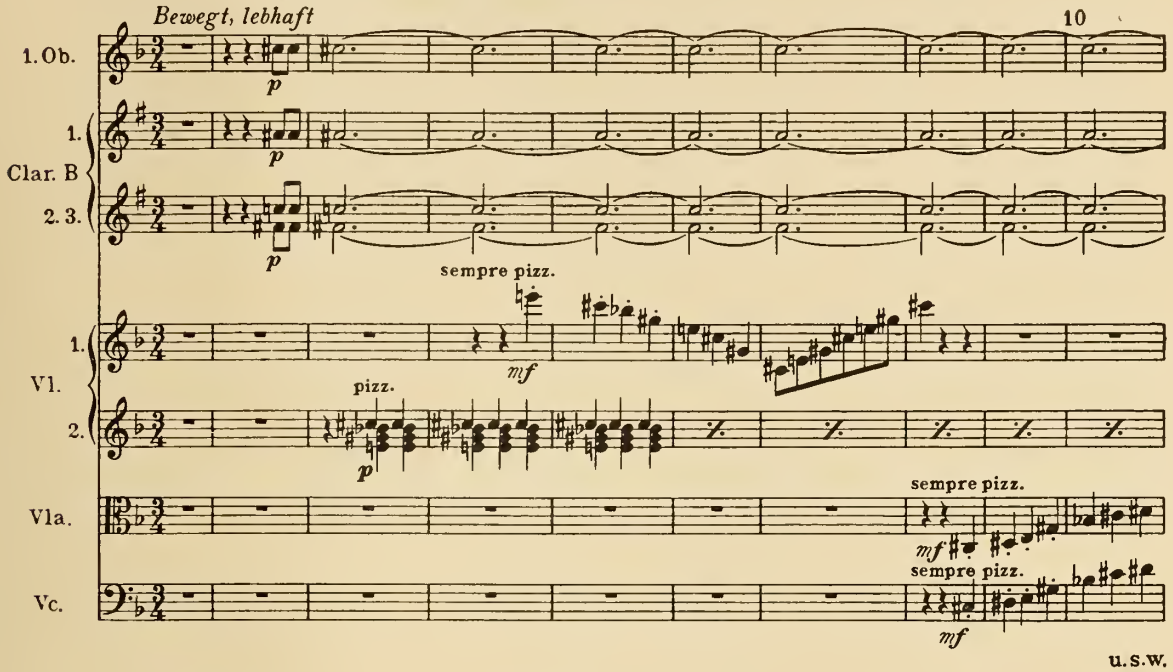
Bruckners 9. Symphonie. Aus dem 1. Satz.
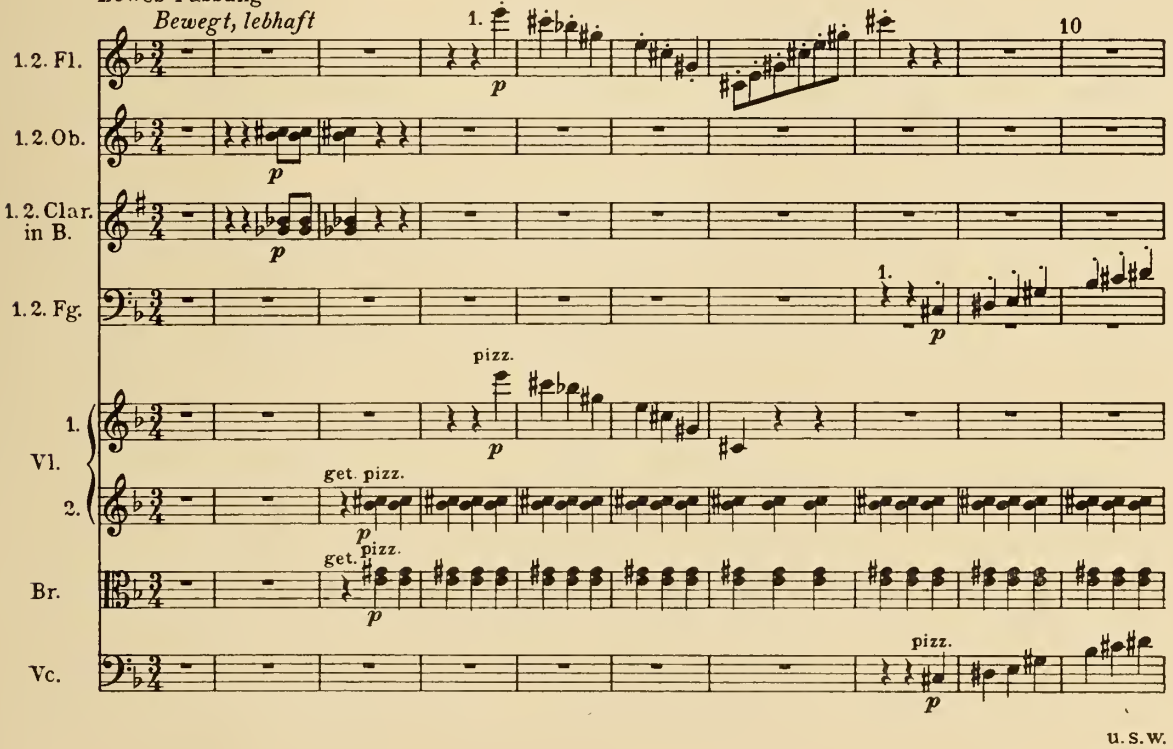


Löwe hat den Kanon in den Trompeten beseitigt, ebenso die Haltetöne in den tiefen Hörnern, sonst die Instrumentation umgelegt und Fagotte, sowie tiefe Cb. Töne zugesetzt

Beispiel 214

Bruckners 9. Symphonie. Anfang des Scherzo
Bruckners Handschrift



Löwes Fassung



des Macbeth wurden 1846 bereits „mehr als 100 Klavier- und Orchesterproben abgehalten, da Verdi sich niemals zufrieden zeigte und von den Sängern eine immer intensivere Wiedergabe ihrer Partien verlangte"; die Nachtwandelszene wurde länger als drei Monate mit einer schon an die heutigen Tonfilmaufnahmen gemahnenden Geduld immer wieder „bis zum Verrücktwerden" durchgenommen. Die Sängerin bekennt freimütig: „Man mußte diesem Tyrannen unweigerlich gehorchen." Die persönliche Entfaltung wollte Verdi bei den ausübenden Künstlern stets in bestimmten Grenzen gehalten wissen; im Unterrichtsreglement von 1871 sagt er ausdrücklich, er „gestehe weder Sängern noch Dirigenten zu, daß sie kreieren, schöpferisch arbeiten", das sei eine Auffassung, die zum Abgrund führe, nur ein einziger solle Schöpfer sein, sein Werk einfach und genau so aufgeführt werden, wie er es geschrieben habe, aber: „das Unglück ist, daß man das, was er geschrieben hat, eben nie aufführt", sondern nur eine Entstellung davon darbiete. Wir erinnern uns an Pfitzners leidenschaftliche Stellungnahme (s. S. 251). Noch ausfallender wird Verdi 1872 in einem ungestümen Brief an Ricordi über Striche in der Aida, wobei er den Unfug rügt, daß der Dirigent nun beklatscht werde; er bricht in die Klage aus: „Einst mußte man die Tyrannei der Primadonnen ertragen, jetzt auch noch die der Orchesterdirigenten!", die bittere Erklärung geht voran, „daß es nie, nie, nie jemand gelungen ist, auch nur alle die von mir beabsichtigten Wirkungen (aus den Partituren) herauszuholen" — weder Sängern noch Dirigenten. Ähnlich haben sich Berlioz, Wagner u. a. ausgesprochen!

So gewaltig der Dirigentenkult angewachsen ist, so macht sich andererseits seit dem letzten Jahrzehnt eine unverkennbare Opern- und Konzertmüdigkeit geltend, wogegen die mechanische Musik an Anhang gewinnt. Als Experiment sei verzeichnet, daß in Moskau beim großen Orchester der Dirigent entthront wurde, um im Künstlerischen ein Gegenstück zur Politik zu bieten; gelegentlich verzichten Dirigenten wie der Russe Lassende oder in Deutschland Scherchen wieder ganz auf den Taktstock. Andere Versuche haben der Verdunkelung des Konzertsaales gegolten, nachdem mit dem Vordringen der Wagnerbewegung der Zuschauerraum im Theater verdunkelt worden war; man hat das Farbenklavier verwendet, das Schlagwort von der „Aktivierung des Publikums" aufgebracht u. ä. m. Das Auswendig-Dirigieren, gegen das Ferd. Hiller in einem eigenen Aufsatz Stellung genommen hat, wurde durch die ungeheuren Gedächtnisleistungen von Herbeck, Bülow, Toscanini u. a. zu seiner wahren Bedeutung gebracht. Bülows Erziehungsmaßregel, Beethovens 9. Symphonie zweimal unmittelbar nacheinander aufzuführen, fand nur selten bei schwer verständlichen Werken Nachahmung.

Die Gesangspraxis im Opernbetrieb wurde durch die Vorherrschaft Wagners schon in der Rollenfachteilung entscheidend geändert, der ganze gesangliche Berufsapparat mußte sich umstellen. Die Vorliebe für die tiefen Stimmen, insbesondere den Bariton, ist schon der romantischen Oper eigen, im Gegensatz zur barokken Pflege der hohen Stimmlagen, die im Rokoko nur mehr teilweise anhält.

Heldentenor und Heldenbariton haben durch Wagner ebenso wie die hochdramatische Sängerin erste Aufgaben erhalten, Riesenpartien, deren Bewältigung ihre Vertreter sogar bis ins Körperliche beeinflußte (Körperfülle). Die Jugendlich-Dramatische, die Altistin, der lyrische Tenor, der tiefe Baß wurden gleichfalls in Wagnerrollen verankert, und um dieses Kernrepertoire hat sich neuerdings der ältere (und neuere) Spielplan gruppiert, mit der Koloratursängerin, dem lyrischen Bariton, dem Tenor- und Baßbuffo. Wagner war gegen das Überwuchern des Opernwesens mit Koloratursopran und lyrischen Tenören aufgetreten; der Tenorkult hat aber seither nicht ab-, sondern zugenommen, während die Bravoursängerin abgesondert und gern dem geistigen Leerlauf überantwortet worden ist. Die Rollenfächer gehen aber ineinander über; insbesondere gibt es immer wieder Universalsängerinnen, die über alle Stimmlagen verfügen. So war z. B. Lilli Lehmann durch kein Rollenfach gebunden; sie ging vom Koloraturgesang aus und wurde dramatische Sängerin, auch Pauline Lucca gefiel sich in der Darstellung widersprechender Charaktere, wobei sie sich aber von Wagnerpartien fernhielt, da diese der Stimme schädlich seien. Auf die ideale Vielseitigkeit einer einzigen weiblichen Stimme waren die Frauengestalten in Offenbachs Hoffmanns Erzählungen angelegt; die Praxis hat indes die wechselnden Figuren stets nach Rollenfächern zerlegt. Zu den unbeschränkten Stimmen gehörte ferner die Altistin Pauline Viardot-Garcia, die Violinkonzerte und Bravourstücke der Violinliteratur in den höchsten Lagen abzusingen liebte, aber auch in hochdramatischen Partien (Alceste u. a.) zu glänzen wußte. Bei Männern ist eine ähnliche Weite selten, wir hören aber z. B. von E. Gura, daß er drei verschiedene Stimmen besessen habe: Baß, Bariton und Tenor. Der Übergang vom Bariton zum Heldentenor, der neuerdings so gern gewagt wird, gehört weniger hierher als zur geschäftlichen Kalkulation des Sängerberufs, denn hohe und schöne Tenorstimmen sind gesucht und höchst bezahlt. Von berühmten Tenor-

stimmen werde nur erinnert an den Wagnersänger A. Niemann, der mit seiner eigenen Barttracht auftrat, aus Italien an den vielgefeierten Caruso, aus Frankreich an Nourrit, der seit 1830 auch für das Schubertlied wirkte. Von Koloraturstars seien nur erwähnt Jenny Lind, gegen deren leere Kehlfertigkeit zur Zeit ihrer Überreife Bülow in einem ,,Minoritätsgutachten" Stellung nahm (Schr. 3, 2. Aufl., S. 36), Adeline Patti und Marcella Sembrich. Im größeren deutschen Opernbetrieb ist es heute üblich, statt der unerläßlichen 16 bis 18 Kräfte ganze ,,Stimmsammlungen" bereitzuhalten, wie sie Pollini in Hamburg eingeführt hat, bis zu 35 und mehr Künstlern. Die italienische Stagione kommt mit viel weniger Personal aus, dabei ist der einzelne bloß mit einigen wenigen Partien belastet. Daß Operngesang und Liedervortrag mit gleicher Sorgfalt gepflegt werden, kommt nur in Ausnahmefällen vor; das Kunstlied hatte und hat seine eigenen Hüter, z. B. J. Stockhausen, J. Messchaert, L. Wüllner, auch das Oratorium, obgleich da wieder viel häufiger Opernkräfte beigezogen werden.



111. Das Joachim-Quartett (Jos. Joachim, Karl Halir, Emanuel Wirt, Robert Hausmann). Radierung von Ferdinand Schmutzer.

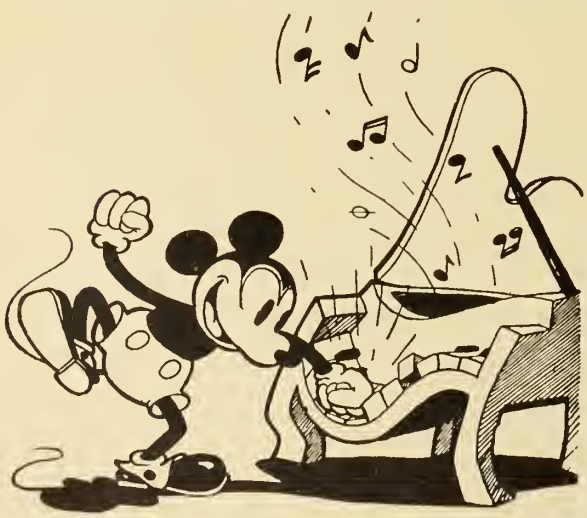
Auf gewisse Schwierigkeiten der gesanglichen Aufführungspraxis der Oper nach Wagner, die sich infolge der Überflutung des Dialogs durch das symphonische Orchester ergaben, kommt R. Strauß mit allem wünschenswerten Freimut in der Vorrede zu seinem Intermezzo (1924) zu sprechen. Er gibt zu, daß die Orchesterfülle ,,nun einmal der Tod des auf der Bühne gesprochenen Worts" sei, und bekundet seine vielfachen Versuche in der Richtung eines Ausgleichs zwischen Sänger und Orchester, die in der Ariadne zur Verwendung eines Kammerorchesters führten und in dem Konversationsstück Intermezzo mit seinem ,,dem Alltagsleben abgelauschten und nachgebildeten Sprechton" neue Wege einschlügen. Als Haupterfordernis für den Orchestervortrag seiner Bühnenwerke bezeichnet er die genaue Innehaltung der Stärkegrade in einzelnen Instrumentalgruppen und Einzelinstrumenten, deren peinlich genaue Vorzeichnung dem Orchester die nötige Duchsichtigkeit gewährleiste, um die Sänger nicht zu bloßen Mundöffnern herabzuziehen. Den Sängern wieder wird der Rat erteilt, der auch für Wagner gilt, ,,mit halber Stimme singen und deutlich aussprechen", insbesondere die Konsonanten als wirksame Stoßwaffe gegen das Orchester zu verwenden; ,,nur der regelrecht gebildete Konsonant durchdringt auch das brutalste Orchester".

Es erübrigt nun nur noch ein Blick auf die instrumentale Konzertsaalpraxis, wo Geige und Klavier herrschen, und zwar das Klavier unter weitaus stärkerem Einsatz von Kräften. Aus der Wiener Geigenschule Böhms ist der Burgenländer Josef Joachim hervorgegangen, der 1869—1907 als Direktor der Berliner Musikhochschule wirkte und mit seinem Bach- und Beethovenkult die moderne Interpretationskunst dahin beeinflußt hat, daß das Aufgehen des Ausübenden im Kunstwerk seither grundlegend anerkannt wird. Insbesondere im Quartettspiel, das Joachim auch auf Reisen ausübte (Abb. 111), hat sich sein Stilgefühl an Mozart, Beethoven, Brahms u. a. bewährt und zur Nacheiferung angeregt. Joachim vertritt zugleich den von der musikgeschichtlichen Welle innerlich berührten ausübenden Künstler, der sich nun an der Literatur früherer Zeiten ebenso zu erproben hatte wie an der zeitgenössischen; bei der romantischen Komposition wieder war es von wesentlicher praktischer Bedeutung, daß der Geiger sich vielfach mit Werken auseinanderzusetzen

hatte, die nicht aus voller eigener Beherrschung der Spieltechnik entstanden waren, sondern aus selbstherrlicher schöpferischer Phantasie; Hellmesberger prägte dafür das Wortspiel vom „Konzert nicht für, sondern gegen die Violine". Zum Violinkonzert von Brahms machte Joachim bei der Durchsicht der Urfassung zahlreiche Einrichtungsvorschläge, die aber nicht alle angenommen wurden. Daß die Orchesterpraxis bei Wagner, Strauß u. a. die Bewältigung von Violinpassagen verlangte, die nicht notengetreu, sondern nur beiläufig wiedergegeben wurden (al fresco), hatte ferner zur Folge, daß auch im Solospiel gern eine von den engeren Fachleuten beklagte „barbarische Vereinfachung der Technik" um sich griff. Das streng virtuose Programm hat immerhin gegenüber der Biedermaierzeit eine höhere geistige Sammlung zu verzeichnen, der naiven Freude des Publikums an brillanten Spieleffekten, die immer noch vorhanden ist, wird nicht mehr so schrankenlos Rechnung getragen wie damals; dafür kehren gewisse Hauptstücke, wie auch sonst im Konzertleben, immer und immer wieder. Neue Nuancen der Spieltechnik sind, abgesehen von Versuchen mit Vierteltönen (an Cellostücken von Rich. Stein 1906), seit Paganini nicht erfolgt, Ole Bulls († 1890) ganz flacher Steg ist der letzte Zeuge einer solchen rein spielerischen Kunstübung, die sich seither ins Varieté und zu den Musikclowns zurückgezogen hat.

Die Hochflut der Konzertpianisten wurde nach Liszt entfesselt, insbesondere dank der Lehrtätigkeit von Liszt selber, von dessen Schüler Anton Rubinstein, von Bülow, Leschetizky (1878—1915 Privatlehrer in Wien), Busoni, E. Sauer u. v. a. Gar mancher Künstler legte sich auf einen Meister fest, so auf Beethoven (d'Albert, Lamond u. a.), Chopin, Liszt oder Reger; auch das pianistische Repertoire wurde nun auf die nähere und weitere Vergangenheit ausgedehnt, die Wiederbelebung des Cembalos brachte eigene Vertreter und Vertreterinnen dieses Instruments mit sich. Ferner blühte die Kunst der Begleitung auf, zumal die Liedbegleitung und die in der Kammermusik, und eigene Pflege fand im Konzertsaal das Spiel auf zwei Klavieren, das von Wien aus verbreitet wurde; zu Unterrichtszwecken hatte da schon Czerny bis zu 32 Hände zusammengefaßt. Das vierhändige Klavierspiel (an einem Instrument) blieb vom öffentlichen Konzertvortrag dauernd ausgeschlossen, seine Heimstätte war und ist die Hausmusik, für die das Klavier längst die Hauptstütze geworden ist; auch die Ausbildung der Dilettanten auf dem Flügel hat bis zum Umsturz nach dem Weltkrieg immer breitere Massen in Bewegung gesetzt. Durch die Veränderung der wirtschaftlichen Lage und durch das Vordringen der mechanischen Musik ist der Zudrang zum Klavier seither aber stark eingedämmt worden; gegen das Klavierkonzert haben schon früher verschiedene Gegenbewegungen eingesetzt. Nur beschränkte örtliche Bedeutung für die Musikübung ist der Janko-Klaviatur (1882) mit ihrer chromatischen Skala in sechs Tastenreihen zuzuschreiben; ebenso haben die Versuche mit Vierteltonklavieren, die am ausdauerndsten A. Hába in Prag betreibt, trotz fleißiger Propaganda nicht über den ursprünglichen Kreis von Anhängern hinauskommen können.

Grundlegende Änderungen in den Aufführungsverhältnissen haben sich für das Publikum durch die verschiedenen Formen der sog. mechanischen Musik in den letzten Jahren ergeben. Ausgangspunkt ist wohl auch da der lebendige Musikvortrag; dieser wird aber entweder dauernd festgelegt und so an große Massen übermittelt (elektrisches Klavier, Grammophon, Tonfilm), oder er wird unmittelbar an einen riesigen Hörerkreis abgegeben (Radio); was dabei jedenfalls anders wird als früher, das ist die Musik im Haus, denn das persönliche Musizieren verliert der Maschine gegenüber an Boden, an Stelle des Menschen tritt die Apparatur. Für die Komposition auf ein maschinelles Musikwerk (Automat), wobei jede Spur einer Willkürlichkeit der Wiedergabe ausgeschaltet ist, haben 1926 in Donaueschingen P. Hindemith und E. Toch ein offenes Bekenntnis abgelegt. Der Tonfilm ist seit 1928 in raschem Siegeszug aufgetreten, 1931 beherrscht er bereits unumschränkt das Kino, der Rundfunk wurde seit 1920/21, in Deutschland seit 1924/25 populär, die unmittelbare Verbindung zwischen Ausübenden und Publikum ist damit unterbunden, so daß z. B. die beliebten



112. Zeichnung zu einem Micki-Maus-Film nach Ub Iwerk. (Nach der Berliner Illustrierten Zeitung, 1931.)

Opernübertragungen nur einen Teil für das Ganze bieten; die Allgemeinheit wird so mit Musik jeder (vorwiegend leichter) Gattung in Massen überschwemmt wie noch nie zuvor, eine Aufführungspraxis, die große kulturelle Gefahren mit sich bringt, ähnlich denen des Grammophons, geschäftliche Belange sind bestimmend; der Massendienst würfelt Programme zusammen, wie sie so bunt zuvor niemals möglich waren, und diktiert das ganze Niveau der Darbietungen, abgesehen von der Apotheose des Lärms und Geräuschs, die ja auch sonst in Jazz, Tonfilm und anderwärts eifrig gefeiert werden. So kommt es nun nicht selten vor, daß ernste Musik sich mit dem Straßengischt der Großstadt vermischen muß, z. B. sogar etwa eine Übertragung aus Bayreuth. Eine lustige Besonderheit im Tonfilm ist die verblüffende Übereinstimmung von Trickzeichnung und Musik in den echten Micky-Maus-Filmen (Abb. 112), die als gezeichnete Musik entstanden sind. Beim Radio sind drei Viertel aller Sendungen musikalischer Art dabei verlangen aber neun Zehntel der Hörer gebieterisch Unterhaltungsmusik niedriger Stufe. In eine vollkommen neue Richtung weisen schließlich die Versuche mit der „elektrischen Musik" von Mager, Theremin, Martenot, Spielmann, Trautwein, Vierling u. a., ihre tastenden Ansätze bezwecken auch eine Änderung der Grundlagen für die Aufführungspraxis.

LITERATUR.

H. Berlioz, Literarische Werke. Ges. Ausg., Leipzig 1903ff., 10 Bde. — Ders., Der Orchesterdirigent, Anhang zur Instrumentationslehre, geschr. 1855, Lit. W. Bd. 10. — H. Biehle, Die Stimmkunst, Leipzig 1931. — G. Brecher, Opernübersetzungen, Leipzig 1911. — F. B. Biermann, Die Pläne für Reform des Theaterbaus bei Schinkel und Semper, Berlin 1928 (Schr. d. Ges. f. Theatergesch., Bd. 38) — H. v. Bülow, Briefe und Schriften, hrsg. von Marie v. Bülow, Leipzig 1895ff., 8 Bde. — H. Holle, M. Regers Einzeichnungen in den Symphonien von J. Brahms, Alman. d. dt. Musikbücherei, Regensburg 1924/25. — K. Krebs, Meister des Taktstocks, Berlin 1919. — Fr. Liszt, Gesammelte Schriften, hrsg. von L. Ramann, Leipzig 1880ff., 6 Bde. — A. Moser, Geschichte des Violinspiels, Berlin 1923. — P. Nettl, Reproduzierende Kunst, Handb. d. MG., hrsg. von G. Adler, 2. Aufl., Berlin 1930. — W. Niemann, Meister des Klaviers, Berlin 1919. — Ant. Seidl, Über das Dirigieren. Bayr. Blätter, 23 (1900). — M. Steinitzer, Meister des Gesangs, Berlin 1920. — P. Szendrei, Rundfunk und Musikpflege, Leipzig 1931. — G. Verdi, Briefe, hrsg. von F. Werfel, Leipzig-Wien 1926. — R. Wagner, Gesammelte Schriften u. Dichtungen, Leipzig 1871ff., 12 Bde. — A. Weissmann, Der Dirigent im 20. Jh., Berlin 1925. — Der Virtuose, Berlin 1918. — Die Primadonna, Berlin 1920. — H. v. Wolzogen, Schinkel u. d. Theaterbau, Bayreuther Blätter 10 (1887).

NAMEN- UND SACHREGISTER.

(Kursivziffern beziehen sich auf Abbildungen, halbfette Ziffern auf Notenbeispiele; die Ziffern verweisen stets auf die Seiten.)

Aachen 34.
Abaco, Felice, dall' (12. VII. 1675 bis 12. VII. 1742) *Violinsonaten op. 1 (um 1705)* 241.
Abel, Karl Friedrich (1725 bis 20. VI. 1787) 218, 244.
Abert, Hermann (25. III. 1871 bis 13. VIII. 1927) 235.
Abraham, Otto 10.
Absetzen 108, 121, 123, 126, 132, 149.
abusus histrionum 50, 138.
Abzug 133, 205.
a-cappella-Gesang 108, 135, 137, 141, 156ff., 198.
Acciaccatura 201f.
Ad te levavi (Introitus) **37**.
Adam von Fulda (2. Hälfte 15. Jahrh.) 138.
Adam de la Hâle, le Bossu d'Arras (* um 1240, † 1287) 76f. — *Jeu Adam 76.* — *Motetten* 77. — *Robin et Marion* 76f., 86.
Adami da Bolsena, Andrea (X. 1663—22. VII. 1742) 157.
Addison, Josef (1. V. 1672 bis 17. VI. 1719) 179.
Adimari, Lodovico (3. IX. 1644 bis 22. VI. 1708) 180.
Adlung, Jakob (14. I. 1699 bis 5. VII. 1762) 224, 248.
Ägidius, s. Johannes.
Ägypten 3, *5*, *9*, 11, 15f., 18, 31f., 34.
Aelred, Abt (12. Jahrh.) 49, 51.
Äoden 20.
Äqualisten 37f.
Aeterne rerum conditor 55.
affetto 142, 146, 166.
Agades 15.
Agazzari, Agostino (2. XII. 1578 bis 10. IV. 1640) 150f., **150**.
Agonen 25.
Agricola, Johann Friedrich (4. I. 1720—1. XII. 1774) 156, 178, 187f., 188f., 191.
Agricola, Martin (* um 1500, † 16. VI. 1556) 125f., 133, *Taf. IX.*
Ahle, Johann Rudolf (24. XII. 1625—9. VII. 1673) 172.
Aimeric de Péguilhan (Anf. 13. Jahrh.) 78.
Aischylos (525—456) 27.
Aktion s. Schauspielkunst.
Akzent 13f., 29, 42, 55.
Alamoth 4.
Alben 77.
Albert, Eugen d' (* 10. IV. 1864) 286.
Albert, Heinrich (8. VII. 1604 bis 6. X. 1651) 161, 172.
Alberti, Domenico (* um 1717—um 1740) 201.
Albinoni, Tommaso (1674—1745) *Sonate für Kl. und B. c.* **199**.
Aldhelm, Bischof († 709) 51.
Alexander der Wilde, Meister (um 1250) **81**, **81**, **82**.
Alexandrien 51.
Alfieri, Pietro Abbate, O. Cam. (29. VI. 1801—12. VI. 1863) 158, 158.
Algarotti, Francesco (11. XII. 1712—3. V. 1764) 234.
Alkuin, Abt (753—19. V. 804) 41.
Allegri, Gregorio (1582—17. II. 1652) *Miserere* 157f., 158.
Alleluja 30ff., 34, **38**, 53, 56, **57**, 69, 71, 91. — Allelujarien 31f. — Allelujakoloraturen 30, **31**.
Almosensingen 3.
Alsfeld, Passionsspiel (1501) 64f.
Alt = Tenor 109.
Amalekiter 4.
Ambo *30*, 31, 42.
Ambros, August Wilhelm (17. XI. 1826—28. VI. 1876) 80, 84, 93.
Ambrosius der Heilige, Bischof von Mailand (333—4. IV. 397) 32f., 55, 55.
Amerbach, Elias Nikolaus (* um 1530, † 27. I. 1597) 131, 139.
Amerika 268, 281.
Amiens 76.
Amiot, Joseph Maria, S. J. (* 1718) 7, 13, *13*.
Amsterdam 203, 275.
Anerio, Felice (1560—26./27. IX. 1614) 46.
Anerio, Giov. Franc. (* um 1567, † um 1621) 162.
Angers 138.
Angiers 64, 76.
Angiolini, Gasparo (1723—1796) 235.
Anglebert, Jean Henri d', *Pièces de clavecin (1689)* 211, *211*.
Anonymi Couss. II. 89. — IV. 52, 80, 107. — XI. 91. — Bellermanns Anonymus 23.
Anselm von Flandern (Ende 16. Jahrh.) 156.
Antegnati, Costanzo (* 1557) *L'arte organica, op. 16 (1608)* 174.
Antiochien 32.
Antiphonarium Romanum *51*.
Antiphonie 22, 29, 32f., 37, 58, 103, 174.
Anton von Burgund *74*.
Aphrodite 27.
Apolline, Mystère de Ste. *Taf. IV.*
Appunnscher Tonmesser 7.
Apulelus, Lucius (* 125 n. Chr.) 20.
Arabien 4, 7f., 16ff., **92**.
Aragonien 76.
Arbeit 3, 12, 19.
Arcadelt, Jakob (* um 1514, † nach 1557) 121.
Archichorus 34.
Archicymbal 139.
Archikantor 34.
Archilei, Antonio **119**.
Archiles, Vittoria **119**, **119**, 144.
Archilochos (7. Jahrh. v. Chr.) 22.
Arciliuto s. Chitarrone.
Arciorgano 139.
Aribo scholasticus von Freising († 1078) 41f., 80.
Arien (Airs) 161, 163, 177—82, 185, 188—91, 194, 197f., 221f., 232ff., 237, 240. — Aria Romanesca **72**. — Aria di Ruggiero 72. — Aria tubicinum 205.
Arion von Methymne (6. Jahrh. v. Chr.) 22.
Aristides Quintillanus (um 100 n. Chr.) 20, 22.
Aristophanes (* um 450 v. Chr.) *Die Vögel* 88.
Aristoxenos (* um 354) 1, 21.
Armarius 34.
Arnould, Madeleine Sophie (14. II. 1744—18. X. 1802) 235.
Arnulph de S. Gilleno (15. Jahrh). 50.
Aron, Pietro (* um 1490, † 1545) 45, 123.
Arpeggio 201ff., 224.
Arras 76.
Ars nova 93f., 99, 101, 107.
Arteaga, Stefano, S. J. († 30. X. 1799) 178, 237.
Artusi, Giov. Maria (* um 1545, † 18. VIII. 1613) 133, 166.
Ashurakhbal 15.
Asianer (2. Jahrh. v. Chr.) 22.
Asperges **39**.
Assyrer 15.
Atemtechnik 82f., 85, 145, 178, 191.
Athanasius, Kirchenvater († 2. V. 373) 51.
Athen 27.
Athenaios (um 200 n. Chr.) 22.
Attaignant, Pierre (1. H. 16. Jh.) 138.
Atterbom, Per Daniel Amadeus (19. I. 1790—21. VII. 1855) 252.
Attika *21*, 27.
Auber, Daniel François Esprit (* 29. I. 1782—12./13. V. 1871) 278.
Aubry, Pierre (14. II. 1874 bis 31. VIII. 1910) 39, 78, 93.
Aucassin und Nicolete (um 1200) 71, **71**.
Aufklärung 1, 215, 224, 232.
Augsburg *137*. — *Konzil (1567)* 50.
Augustinus, Aurelius, Kirchenvater (13. XI. 354—28. VIII. 430) 32, 56.
Aulos *21*, *22*, 22f., *23*, 25—29.
Aurelianus Reomensis (Réomé, Mitte 9. Jahrh.) 36.
Auswendig musizieren 30, 70, 86, 107, 268.
Autoritätsglaube 4f., 235, 249.
Avignon 46.
Ayrer, Jakob (* um 1543, † 26. III. 1625) 67.
Azpilcueta Navarrus, Martin (1491—1586) 50.

Babell, William (* um 1690, † 23. IX. 1723) 191, **192**, 212, **213**.
Babylon 3, 14.
Baccusi, Hippollto (* um 1545, † 1609) 113.
Bach, Johann Christian (* 5. IX. 1735—1. I. 1782) 218, 244.
Bach, Johann Sebastian (21. III. 1685—28. VII. 1750) 166, 176, 197—200, 202, 204, 211—15, 274, 277, 285. — *Kantate Nr. 118; Klavierbüchlein der Anna Magdalena* 199. — *Klavierbüchlein für Friedemann (1720)* 214, 214. — *Kunst der Fuge (1752)* 214, 274. — *Matthäus-Passion (1729)* 197f. — *Sarabanda, Partita VI* **202**. — *Sonaten* 206. — *Sonate h-Moll für Flöte und oblig. Cembalo* 199, 200. — *Suiten* 206. — *Gründl. Unterricht des Generalbasses* 199, **199**.
Bach, Karl Phllipp Emanuel (8. III. 1714—14. XII. 1788) 196, 214, 218—24, 231, 238, 244—47. — *Hamburger Klavierkonzerte* 238. — *6 Sonaten für Klavier mit veränderten Reprisen (1760)* 243. — *Triosonaten* 241. — *2 Trio (1751, Wq. 161)* 241, *241*. — *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen II (1762)* 222, 223, 224. — *Von der freyen Phantasie 247*, 248f., **249**.
Bachgesellschaft, Neue (1903) 200.
Bacon, Roger O. Fr. (1214 bis 11. VI. 1294) 107.
Bähr, Johann (* um 1652 bis VIII. 1700) 165.
Bänkelsang 17, 20.
Balles 18f.
Baillot, François de Sales (1. X. 1771—15. IX. 1842) 264, 268, 270—73.

Bailly, Henry de († 25. IX. 1639) **147.**
Baini, Giuseppe (21. X. 1775 bis 21. V. 1844) **48**, 54, 54.
Ballade 76, 93, 96, 99, 104.
Ballett 18f., 75, 207, 278. — *Ballettkomödie in Mexiko* 19. — *Ballet de cour; Ballet comique de la Royne (1581)* 130.
Baltzar, Thomas (um 1630 bis VII. 1663) 205f.
Bamberg 92.
Banchieri, Adriano (* um 1565, † 1634) *111*, 113, 130, 143, 145, **145**, 150, 156, 160, 165, 173. — *L'organo suonarino (1605)* **175.**
Band, Erich 262.
Bardi, Giov. dei Conti Vernio (1534—1612) 142, 144, 146.
Bariton 284.
Baroni, Adriana (Anf. 17. Jahrh.) 178.
Baroni, Leonora 178.
Bartholomeus de Padua 103.
Bartolomeo de Selma e Salaverde Spagnolo, P. F., Fagottist **168.**
Basilius 32.
Baß, Kontrabaß 167, 172, 177, 194, 196, 198, 209, 217f., *219*, 220f., 240, 253, 256, 264—67, *Taf. XIII.* — Halbbaß *Taf. VIII—XIII.*—Konzertbaß 209.
Bassani, Giov. (um 1600) 114, **115**, 116, **117.**
Bassani, Giov. Batt. (* um 1657, † 1. X. 1716) 270.
Basse-dance 134, 141.
Basso continuo **141**, 152, 154f. s. Generalbaß.
Basson s. Fagott.
Bates, Joah (19. III. 1741—8. VI. 1799) 196.
Bathyllus (1. Jh. n. Chr.) 28.
Baudiot, Charles-Nicolas (29. III. 1773—26. IX. 1849) 214.
Baumgart, Expedit Felix (13. I. 1817—15. IX. 1871) 244.
Bayreuth 267. — *Festspielhaus* 279ff., *279*, 287.
Bearbeitungspraxis 94—98, 195ff., 204, 214, 235f., 250, 253f., 261f., 278, 283f.
Beauvais, Benediktinerabtei 67, **67.**
Beck, Joh. Bapt. (* 19. VIII. 1881) 74, 77ff., **79**, 84.
Becking, Gustav 97.
Beckmann, Gustav 206.
Beduinenmusik 25.
Beethoven, Ludw. van (*16. XII. 1770—26. III. 1827) 238, 246, 249, 252ff., 266ff., 270ff., *272*, 274f., 277, *Taf. XVI.* — *Konzerte* 245. — *Klavierkonzert* C-Dur *op. 15 (1795)* 273. — *Klavierkonzert G-Dur op. 58 (1805)* 252. — *Violinkonzert D-Dur op. 61 (1806)* 268, 270. — *Messe* C-Dur *op. 86 (1807)* 252. — *Missa solemnis D-Dur op. 123 (1824)* 254. — *Chorphantasie op. 80* (1808) 252, 273. — *Quartette* 253. — *Bläserquintett Es-Dur op. 16 (1797)* 272. — *Schlacht bei Vittoria op. 91 (1813)* 253. — *Septett op. 20 (1800)* 253. — *Klaviersonaten* 254, 268. — *Sonate Es-Dur op. 27, 1 (1802)* 254. — *Symphonien* 250, 253, 274. — *1. Symph.* C-Dur *op. 21 (1800)* 253, 256. — *2. Symph. D-Dur op. 36 (1802)* 253, 255. — *3. Symph., Eroica, Es-Dur op. 55 (1804)* 250, 253. — *5. Symph. c-Moll op. 67 (1808)* 252, 267. — *6. Symph., Pastorale, F-Dur op. 68 (1808)* 252. — *7. Symph. A-Dur (1812)* 253. — *9. Symph. d-Moll op. 125 (1823)* 253, 274, 278, 284. — *Tänze* 254. — *Quadrillen* 254. — *Trio f. 2 Oboen u. Engl. Horn op. 87 (1794?)* 273.
Bel canto, Orientalischer 5ff., 19. — Europäischer 176.
Bellakula-Indianer 7.
Bellermann, Heinrich (10. III. 1832—10. IV. 1903) 23, 130.
Benati, Carlo Antonio, Sänger (um 1718) 185.
Benatzki, Ralph 250.
Benda, Franz (25. XI. 1709 bis 7. III. 1786) 209. — *Violinsonaten* 242, 242.
Benedict, Julius (27. XI. 1804 bis 5. VI. 1885) 261.
Benediktiner: von Solesmes 39ff., 42, 55; von Beauvais 67.
Benevello, Conte C. di 280.
Benevoli, Orazio (19. IV. 1605 bis 17. VI. 1672) 161.
Bérard, Jean Bapt. (* um 1710 bis 1. XII. 1772) *L'art du chant (1755)* 189, **189**, s. Blanchet.
Beringer, Maternus, Kantor zu Weißenburg (um 1610) 165.
Berlin 196, 215, 217, 219, 221, 231, 235f., 242, 252, 262, 267, 278. — *Singakademie* 198. — *Oper* 256, 266. — *Nationaltheater* 267f., *268.* — *Philharmon. Orchester* 280, *281.* — *Musikhochschule* 285.
Berliner Papyros 25.
Berliner Schule 243.
Berlioz, Hektor (11. XII. 1803 bis 8. III. 1869) 8, 217, 235, 253, 255f., 259, 261, 267, 275ff., *276*, 284.
Bermudo, Juan, O. Min. (um 1550) 123, 125f., 138f.
Bernacchi, Antonio (1685—1756) 185, 193, 236.
Bernasconi, Antonia (Wagele, * 18. 1. 1741—1803) 235.
Bertè, Heinr. *Dreimäderlhaus (1916)* 250.
Bertran de Born, Vicomte d'Hauteford († vor 1215) 77.
Berufsmusiker 3, 215, 268.
Besetzung: Griech. Chor 22, Gregor. Choral 29f., 34, 53, Sequenz 58, Osterspiel 66, Minnesang 80, Mittelalterl. Musik 94, Renaissancechöre 108f., Barocke Chormusik 128f., Großgeigenquartett 133f., Renaissanceorchester 139, Oper 154, 177, Frühbarocke Bläser u. Streicher 167f., Paris 1754 190, Messias 194, *Taf. XI*, *196*, Massenbesetzungen 196ff., S. Bach 197ff., Streicher 209, Orchester 18. Jahrh. 217f., 249, 266f., Bratsche 216, 239, 276, Kammermusik 241f., Beethovens Symphonien 253, bei Haydn 266, *Taf. XVI*, Wien 1812 *257*, 266f., Berlioz 267. — s. Wahlpraxis.
Besozzo, Leonardo da (um 1430) *97.*
Besseler, Heinr. 95, 107.
Beyschlag, Adolf 193.
Bianciardi, Franc. (1572—1607) 150, **150.**
Bibel (Altes Testament) 14, 29.
Biber, Heinrich Ignaz Franz (12. VIII. 1644—3. V. 1704) 171, 205f.
Bichits 17.
Bilder, gemalte oder lebende 68, 130.
Binchois, Gilles (Anf. 15. Jahrh.) 96, 107.
Bizet, Georges (25. X. 1838 bis 3. VI. 1875) *Carmen (1875)* 250
Bizinien 72, 131, 133, 176.
Blanchet, Abbé Joseph (* 10. IX. 1724—um 1778) *L'art du chant (1755)* 189, 189.
Blasinstrumente 133f., 138, 140ff., 167, 231, 266.
Blechbläser 161, 255f., 265.
Blühmel (Blümel), Berghoboist 256.
Blume, Klemens 56.
Boccaccio, Giov. (1313—1375) *Decamerone (1348—1353)* 104.
Bocklet, Karl Maria von (1801 bis 15. VII. 1881) 273.
Bodanzky, Arthur 262.
Böhm, Josef (4. III. 1795—28. III. 1876) 268, 285.
Böhmen 209.
Boemus, Johannes (um 1515) 136.
Boesset, Antoine (* um 1585, † 1643) 145, **147.**
Bohn, Peter (22. XI. 1833 bis 11. VI. 1925) 43, 127.
Bologna 124, 152, 185, 207, 245. — *Kapelle von S. Petronio* 206.
Bolte, Joh. 130.
Bombarde (Bomhart) 138.
Bonaventura de Brixia, O. Fr. (Ende 15. Jahrh.) *45*, *46.*
Bonini, Severo, O. B. (um 1600) 150.
Bonizzi, Vincento (um 1625) 169.
Bonno, Josef (29. I. 1710—15. IV. 1788) 218.
Bononcini, Giov. Batt. (* 1672) — *Duetti da camera op. 8 (1691)* 185.
Bontempi, Giov. Andrea (Angelini, 1624—1. VI. 1705) 48, 178.
Bonvin, Ludwig, S. J. 38.
Bordun 6, 25. — Bordonizare 53.
Borgondio, Mme Gentile (* 1780) 235.
Borren, van den s. Van den Borren.
Bossé, Abraham (1602—14. II. 1676) *157.*
Boticelli, Sandro (1444—17. V. 1510) 106.
Bottrigari, Ercole (1531—30. IX. 1612) 113, 130, 133, 139.
Boucher, Alexandre-Jean (11. IV. 1778—29. XII. 1861) 270.
Bourges, *Kapelle* 50. — *Apostelakte (1536)* 65.
Bouzignac, G. (1. H. 17. Jh.) 163.
Bovicelli, Giov. Batt. (um 1600) 45, 113f., 118, 128.
Brahms, Johannes (7. V. 1833 bis 3. IV. 1897) 260, 280f., 285. — *Violinkonzert D-Dur op. 77 (1879)* 286.
Brant, Sebastian (1457—10. V. 1521) *122.*
Bratsche 95ff., 133f., 168, 172, 194, 196, 198, 209, 217ff., *219*, 253, 256, 265—68, 276, *Taf. VIII.*
Bravourgesang 6, 25, 53, 117 bis 121, 128, 178, 185, 193.
Brescia 170.
Breslau 127, 152, 161, 196, 256.
Brétel, Johan, Troubadour (Mitte 13. Jahrh.) 76.
Brixi, Franz X. (1732—14. X. 1771) **209.**
Broschi, Carlo s. Farinelli.
Brosses, Charles de (17. II. 1709 bis 17. V. 1777) 216.
Bruckner, Anton (4. IX. 1824 bis 11. X. 1896) 250, 256, 264, 273, 280f. — *9. Symphonie d-Moll* 282, 283.
Bruckwald, O., Architekt *279.*
Brügge 103.
Brüssel 67, 106, 134.
Bruhns, Nikolaus (1665—1697) 206.
Buchner, Hans (26. X. 1483 bis gegen 1540) 122, 122, **123**, 126, 138f.
Buchstabenbezeichnung 256.
Buddha 18.
Bücher, Karl 12.
Bücken, Ernst 244.
Bülow, Hans von (8. I. 1830 bis 12. II. 1894) 244, 250, 252, 280f., *281*, 284ff.
Buffonistenstreit 165.
Buini, Guiseppe Maria (um 1695 bis 13. V. 1739) *op. 1* 241.
Bulgarien 16.
Bull, Ole (5. II. 1810—17. VIII. 1880) 206, 286.
Buonare d'Alegrino 103.
Burdach, Konrad 80.
Burgkmair, Hans (* um 1473, † 1553 oder 59) *123.*
Burgos 53. — Tropar 79.
Burjäten 6.
Burnacini, Giov. († 21. VII. 1655) 163.
Burney, Charles (Mac Burney, 7. IV. 1726—12. IV. 1814) 158, 191, 194, 207, 236f.
Burney, Edward Francis (1760 bis 1848) *196.*
Buschmänner 17.
Busine *59*, 64.
Busoni, Feruccio Benvenuto (1. IV. 1866—27. VII. 1924) 286.
Buttstedt, Johann Heinr. (25. IV. 1666—1. XII. 1727) 88, 88, **90**, 156.
Buus, Jaquet de (van Paus, um 1550) 139.
Buxheimer Orgelbuch 105, 105.
Buxtehude, Dietrich (1637 bis 9. V. 1707) 184, 206. — *Triosonate* 171.
Byzanz 32, 51, 56, 70.

Cabezon, Don Antonio de (30. III. 1510—26. V. 1566) 123.
Cabezon, Hernando († 1. X. 1602) 123.
Caccini, Francesca vereh. Signorini (* 1581) 178.
Caccini, Giulio Romano (* um 1550, † 10. XII. 1618) 142, **144**ff., **145**, 150, 190. — *Nuove musiche (1602)* 146, *146.* — *Rapimento di Cefalo* 144, 144, 154.
Caccini, Settimia vereh. Ghivizzani 178.
Cadix 240.
Caffarelli, Gaetano Majorano gen. (16. IV. 1703—30. XI. 1783) *212.*
Caffi (um 1650) 178.
Cairel, Elias 78.
Caldara, Antonio (1670—28. XII. 1736) 208.
Callot, Jacques (1592—25. III. 1635) *210.*
Cambrai, *Synode (1563)* 50.
Cambridge 74, 193. - Cambridger Lieder 74, 80.
Cannabich, Christian (1731 bis 22. II. 1798) 216.
Cannuzzi, Pietro, Minoritenmönch (um 1510) *44*, 46.
Cansos 77 s. Kanzone.
Canticum 28f.
Cantilenae coronatae 89.
Cantus coronatus 75, 78. — firmus 46, 53f., 54, 93, 95, 98, 135f., 274. — fractus 47. — mensuratus 39, 46. — planus 38f., 45f., 48f., 127, 135, 138.
Capella fidicinia 161f., 197.
Carcani, Giuseppe *Tigrane (1750)* *Taf. XIV.*
Carissimi, Giacomo (1605—12. 1. 1674) 48.
Carmina burana 80.

Carole, Tanz 72.
Carpani, Giuseppe (28. I. 1752 bis 22. I. 1825) *Taf. XVI.*
Carrara, Agata 197.
Caruso, Enrico (25. II. 1873 bis 2. VIII. 1921) 285.
Casa da Udine, Girolamo dalla (Ende 16. Jahrh.) 114, 169.
Cassation 209.
Cassian, Joh. († vor 435) 32.
Castello, Dario 167. — *Sonate concertate (1621)* 143, 167, **167.**
Castiglione, Baldassare (um 1525) 131, 134.
Castil-Blaze, François-Henri-Joseph (1. XII. 1784—11. XII. 1857) 261.
Castrucci, Pietro (1679—29. II. 1752) *206.*
Catalani, Angelica vereh. Valabrègue (10. V. 1780—12. VI. 1849) 268, **269, 270.**
Catel, Charles-Simon (10. VI. 1773 bis 29. XI. 1830) 264.
Catel, Ludwig Friedrich (1776 bis 1819) 280.
Cavalieri, Emilio de (* um 1550, † 11. III. 1602) 68, **120,** 142, 145, 150f., 162.
Cavalli, Franc. (Pier Franc. Caletti-Bruni, 14. II. 1602—14. I. 1676) 177, 191. — *L'Egisto 144.*
Celani, Enrico (* 12. I. 1867) 110.
Celesta 97.
Cembalo 121f., *140,* 149, 151f., 154, 157, 162, 165, 172f., 177, 194f., 197, 199, **200,** 205, 208f., 212, **213,** 214, *216,* 217—20, *219, 221,* 222, 238, 240, *240,* 244, 266f., 270, 286, *Taf. XIII, XV.* — C. enarmonico 139. — Arcicembalo 139. — Gravicembalo 151. — s. Klavizimbel.
Cenci, Lodovico (um 1650) 156.
Cent 7.
Cerone, Domenico Pietro (1566 bis nach 1613) 47, 109, 113, 128.
Cersne, Eberhard *Der Minne Regel* 76.
Cesti, Marc Antonio (X. 1618 bis 1669) *Serenate (1662)* 177.
Cetera 151.
Châlons, Konzil (650) 32.
Chalumeau 75, 209.
Chamatero di Negri, Ippolit (um 1574) 113.
Chambonnières, Jacques (Champion, * um 1600, † 1670) 211.
Chansons 77, 103ff., 131, 121, 124, 128, 135, 141. — Ch. de geste 70, 72, 75, 86. — Ch. d'histoire 77. — Ch. royaux 76. — Ch. de toile 77.
Chatzotzera 15.
Cheironomie 11, 23, 34f., 37, 41f., 41, 55.
Cheirosophie 19.
Chelidonius, Benedict *126.*
Cherubini, Luigi (14. IX. 1760 bis 15. III. 1842) 236, 261, 274. — *Rondo* 225. — *Wasserträger (Les deux journées, 1800)* 278.
Chiamata 177.
Chiavette 117, 123ff., 124, **135,** 141.
China 5, 7f., 12ff., 13, 14, 41f., **41.**
Chironomica 34.
Chitarrone 119, 120, 145, 151f., 152, 154, 156, 157, 161, 177.
Chodowiecki, Daniel Nikolaus (16. X. 1726—7. II. 1801) *216.*
Chopin, Frédéric (22. II. 1810 bis 17. X. 1849) 250, 273, 275, 286.
Chor 77, 108f., *109,* 129, 136, 160, 177, 190, 198, 262f., 267. — Wechselchor 56. — Chorbesetzung 161, s. Besetzung. — Chorische Besetzung 139.
Choral 8, 21, 29—56, 58, 80, 91, 113, 122, **122, 123,** 198. — Reformchoral 46f., 55. — Choralvortrag 35ff., 43ff., 47ff., 52ff. — Choralrhythmus 37ff., 40ff., 44, 45ff., 53, 55, 69. — Choraltheorie 35, 138. — Choralbearbeitung 122f., 174f.
Chorbuch *36, 46, 100,* 107f., 126f., 130, 136.
Chorgesang 19f., *21,* 22f., 26ff., 29, 32ff., 46, 64, **77,** 85, 99, *100,* 104, 119f., 128, 130, 165, 177, 190, 208, 240, 256, 262f. s. Frauenmusik, Männerchor.
Chorleitung 34f., 45, 125ff., 160, 194, 267.
Chorton 128f.
Chorwerke 110ff., 137, 140, 266. *Christ ist erstanden* 63.
Christentum 18.
Christine, 1632—1654 Kgn. von Schweden (18. XII. 1626 bis 19. IV. 1689) **24.**
Chrodegang, Bischof von Metz († 766) 36.
Chromatik 25, 27, 43, 55, 90f., 124, 128, 142f., 162, 167, 175, 248.
Chrotta 75.
Chrysander, Friedrich (8. VII. 1826—3. IX. 1901) 100, 192ff., 197.
Ciaconnabässe 212.
Ciconia de Leodio, Johannes (um 1400) 104, 136.
Claque 278.
Clarinblasen 199.
Clarino 209.
Clavecin 211, 241, s. Klavichord.
Claves 123.
Clavicembalo s. Cembalo. — Clavicimbalum universale 139.
Clemens VII. (Giulio Medici) 1523—34 Papst 109.
Clemens von Papa (Jakob Clemens, Anf. 16. Jahrh.) 114, 129.
Clément, Felix (13. I. 1822 bis 22. I. 1885) 94.
Clement, Franz (17. XI. 1780 bis 31. IX. 1842) 270, 273, 275.
Clementi, Muzio (12. IV. 1746 bis 10. III. 1832) 244, 247, 270.
Clerici ribaldi 69.
Clovesho, *Konzil (747)* 69.
Cochläus, Joh. (Joh. Dobnek, 10. I. 1479—10. I. 1552) 106.
Coclicus, Adrian Petit (* um 1500, † um 1563) 110, 113, **113, 114, 127.**
Cocquerell, P. Adrien (Dominikaner im Kloster Lisieux, 17. Jahrh.) 47.
Coelestin I., 422—32 Papst 33.
Collegia musica 206.
Collin, Josef von (26. XII. 1771 bis 28. VII. 1811) *Taf. XVI.*
Collyer, Jos. (14 IX. 1749 bis 24. XII. 1827) *196.*
Colonna, Fabio (* um 1567, † 1650) 139.
Commedia dell' arte 130.
Commer, Franz (23. I. 1813 bis 17. VIII. 1887) **107.**
Commemoratio brevis de tonis 37.
Concentus 42, 47.
Concertino 207.
Concerto grosso 207.
Conductus 67, **68,** 107.
Conforto, Giov. Luca (* um 1560) 113.
Coniuncta 89ff.
Conrad von Zabern (15. Jahrh.) 44f.
Constitutiones Capellae Pontificiae (1545) 54.
Contrapunctus: alla mente 53ff., 113. — falsus 53.
Coques, Gonzalès († 18. IV. 1684) *172.*
Corelli, Arcangelo (17. II. 1653 bis 8. I. 1713) 203, 205, **207,** 242, 270. — *Violinsonaten* 238. — *op. 5 (1700)* 203, **204, 205.**
Corette, Michel (um 1738) 207.
Corteccia, Franc. († 7. VI. 1571) 131, **131.**
Cortez, Ferdinand (1485—2. XII. 1547) 12.
Corvinus, Joh. (Hans Michelson Ravn, † 10. VIII. 1663) 165.
Costa, Michele (4. II. 1808 bis 29. IV. 1884) 250.
Cotto, Johannes (um 1200) 42, 88.
Couperin, François le Grand (10. XI. 1668—12. IX. 1733) 176, 211. — *L'art de toucher le clavecin* 212. — *Pièces croisées* 212. — *Pièces de clavecin (1713)* **211.**
Coussemaker, Edmond Henri de (19. IV. 1805—10. I. 1876) 62, 78, 93, 103, s. a. Anonymi.
Cramer, Joh. Bapt. (24. II. 1771 bis 16. IV. 1858). — *Etüden (1810)* 202.
Credo 47.
Crescendo 142ff., 205, 216.
Cristofori, Bartolomeo (4. V. 1655 bis 27. I. 1731) 216.
Currebant simul (Antiphon) 61.
Cuzzoni, Francesca (1700—70) 193.
Cymbal 15.
Cymbe 75.
Czerny, Karl (20. II. 1791 bis 15. VII. 1857) 273f., 286.

Da capo 72, 80f., 83, 178ff., 182, 191, **192,** 195, 232.
Daffner, Hugo 244.
Daire *3.*
Dal Re, Antonio *Taf. XIV.*
Danielspiel 67f., **67.**
Dannreuther, Edward (4. XI. 1844—12. II. 1905) **174,** 214.
Danse royal 73.
Darmstadt 135. — *Musikfest (1844)* 267. — *Oper* 252, 266.
Daseiaschrift 43.
Daube, Joh. Friedr. (* um 1730, † 19. IX. 1797) 199.
David, König 15, 18.
David, Ferdinand (19. VI. 1810 bis 19. VII. 1873) 214, 245.
Dechevrens, Antoine, S. J. (3. XI. 1840—17. I. 1912) 38, **38.**
Dehrmann, L. *288.*
Deklamation, gesprochene (Dialog) 21f., 63, 67f., **76,** 103, 130, 163, 235f., 261, 278.
De la Borde, Jean-Benjamin (5. IX. 1734—22. VII. 1794) *243.*
De la Fage, Adrien Lenoir (28. III. 1801—8. III. 1862). — *Essais de diphthérographie musicale (1864)* 54.
De la Rue, Pierre (15./16. Jahrh.) 130, **133.**
Della Valle, Pietro 130.
Della Viola, Alfonso 68, 131. — *Il sacrificio d'Abramo (1554)* **68.**
Delos 26.
Delphi 24, **25.**
Demantius, Christoph (15. XII. 1567—20. IV. 1643) 47.
Denkrödel 65f.
Dent, Edward Joseph (* 16. VII. 1876) 130.
De Sanctis, Giov. 110.
Deschamps, Eustache († um 1406) *L'art de dictier (1392)* 76.
Descort 77.
Desmares-Champsmeslé, Marie (1641—15. V. 1698) 180.
Desrocquettes, Jean Hébert, O. S. B. 39.
Dessau 262.
Destane 18.
Deutschland, Nordd. 80, 242. — Südd. 63, 80, 120, 264.
Deym, Graf Josef 275.
Diabelli, Anton (**6.** IX. 1781 bis 7. IV. 1858) 254f., 273.
Dialekt 44f., 49, 85, 215.
Dialog 163.
Diamont, Jakob *126.*
Diaphonie 52. — *Diaphonia basilica* 53. — *De diaphonia seu organo* 53.
Diastematie 43.
Diatonik 27, 43, 142.
Dictier 76.
Dietrichstein, Moritz Graf (19. II. 1775—27. VIII. 1864) 266.
Dilettanten 145, 155, 244, 268.
Dilruba (Kniegeige) 8.
Diminuieren 44f., 49, 79f., 85, 101, 110—17, 119, 121f., 127f., 132, 135, 141f., 144f., 150f., 154, 158f., 161, 169, 174, 177, 180, 184f., 189, 191, 201, 203, 245.
D'Indy, Vincent (* 27. III. 1851 bis 2. XII. 1931) 152f., **153,** 178.
Dionysoskult 19, 21f., 25, 27.
Dirigieren 9, 11, 23, **37,** 55, 106, 108, 125ff., *125,* 145, 146, 154, 160f., *164,* 165f., 190f., *193,* 199, 208, 218ff., 225—30, 252, 256, 264—**67,** 275—78, 284, *288, Taf. VII, IX.* — Seb. Bach als Dirigent 198f. — Gluck 235. — Beethoven 253. — Liszt 277. — Wagner 280.
Dirigierrolle 65.
Diruta, Girolamo (Ende 16. Jh.) 118, 122f., 125, 139, 173.
Dischner, Oskar 105.
Diskantieren 53, 90f.
Dithyrambus 21f., 25, 27.
Ditters von Dittersdorf, Karl (2. XI. 1739—24. X. 1799) 207, 245, 247f.
Divertimento 209.
Dominichino (Dominico Zampieri, 21. X. 1581—15. IV. 1641) 139.
Doni, Giov. Batt. (1594—1647) 110, 150, 154, 163.
Donizetti, Gaetano (29. XI. 1797 bis 8. IV. 1848) 268.
Doré, Gustave (6. I. 1833—23. I. 1883) *276.*
Doren, Rombaut van 42.
Dou, Gerhard (7. IV. 1613—75) *171.*
Doubles 210.
Doxologie, kleine 71.
Draghi, Antonio (1635—16. I. 1700). — *Il terremoto* **163.**
Drama 18, 22, 25. — japan. 9, *18.* — morgenländisches 18.
Dreikönigsspiel 61.
Dresden 167, 170, 204, 209, 215, 217ff., *219,* 221, 235f., 252, 256, 262, 267, 270, 275, 281, *Taf. I.* — *Oper* 266f.
Dschunk *13.*
Dublin 194.
Ductia 72—75, 86.
Dudelsack 60, 64, *76,* 77, 104, *115,* 130.
Dürer, Albrecht (24. V. 1471 bis 5. IV. 1528) 140.
Düsseldorf 195.
Dütschke, Hans 194.
Duett 27, 75, 96, *133.*
Dufay, Guillaume (1400—1474) 96, 107, 136.
Dulcimer 15.
Dulziane 105.
Durandus, Bischof von Mende († 1296) 36, 51.

Durante, Ottavio (um 1600) 142.
Durcharakter 77, 80, 86, 132.
Durchstreiche beim Lautenspiel 132f.
Dynamik 142ff., 146, 158, 242.

Eberlin, Johann Ernst (27. III. 1702—21. VI. 1762) 216.
Echo 119, 119, 128, 142f., 152, 174, 216.
Eclogen 130.
Edda 70.
Ehrmann, Richard 124.
Eichborn, Herm. (30. X. 1847 bis 15. IV. 1918) 199.
Einsiedeln 61, **62.**
Einstimmige Praxis 1f., 5ff., 20ff., 55, 93, 100, 104, 108.
Eisel, Joh. Philipp (* Erfurt 1698) 210.
Eiselin, Jakob, Meistersinger *84.*
Eisenstadt 266, Taf XV.
Eitner, Robert (22. X. 1832 bis 2. II. 1905) **154.**
Elam 15.
Elche, Festa d' 63.
Elektrische Musik 287.
Elias Salomonis (um 1274) 53, 88. — *Scientia artis musicae* 36.
Ellis, Alexander John (Sharpe, 14. VI. 1814—28. X. 1890) 7, 8.
Emmeleia 22.
Engelberg, Kloster **61, 62,** 63.
Engelbert von Admont, O. B. († 1331) 70, 80, 88.
England 49, 51ff., 67f., 76, 100f., 108, 128, 130f., 155f., 168, 173, 178f., 190, 193—96, *232,* **244.**
Englische Instrumentalisten 134.
Enharmonik 25, 27, 43, 133, 139, 142f., 174f., 248.
Entremets 130.
Epinikien 22.
Episemata 40ff.
Epithalamien 22.
Epitres farcies 58, 69.
Epos 21. — Epischer Solovortrag 16f., *17,* 20f., 25, 69.
Erard, Sébastien (5. IV. 1752 bis 5. VIII. 1831) 275.
Erasmus von Rotterdam (Gerhard Gerhards, 28. X. 1465 oder 66—12. VII. 1536) 45, 127, 138.
Erculeo (um 1686) 165.
Erlangen 94, 97.
Esclamazione 142, *146.*
Escouchy, Mathieu d' (1420 bis gegen 1483) *Chronik* 105.
Eselsprosa 58, **59.**
Eskimo 17.
Espringerie 72.
Estampie, Estampida 74f., 74, 86, 105, 108.
Esterházy 217, *Taf. XV.*
Esterházy, Fürstin Maria *Taf. XVI.*
Esthen 16.
Eurhythmie 26.
Euripides (484—06) 26.
Évreux (Dep. Eure) 76.
Exotische Musikübung 5.
Expert, Henri 107.
Extemporieren s. Improvisation.
Eyck, Hugo van († 18. IX. 1426) und Jan († 1441) 106.

Fagott 66, 97, 105, 167f., 177, *193,* 194, 196f., 207, 209, 217ff., *219,* 240f., 253, 256, 266f., 282, *Taf. VIII, X, XV.* — Doppelfagott 196. — Kontrafagott 266f.
Faidit Gaucelm (Anf. 13. Jahrh.) 78.
Fakir 18.
Falconio (um 1575) 127.
Falsett 6, 6, 8, 37, 107, 109f., 149, 197f.
Fantini, Girolamo 167. — *Trompetenschule (1638)* 143, 156.
Farbenklavier 284.
Farina, Carlo (um 1625) 170f., **170.**
Farinelli, Carlo Broschi (24. VI. 1705—15. VII. 1782) *177,* 178f., 185, 185.
Farmer, Henry George 19, **92.**
Fasolo, Giov. Batt. (um 1645) 174.
Faustini, Marco, Theaterdirektor 178.
Fauxbourdon 53, 113.
Favola pastorale 68.
Felber, Erwin 14.
Felstin, Sebastian von (Anfang 16. Jahrh.) *109.*
Ferdinand I., 1556—64 Kaiser 139.
Ferini, Antonio 139.
Fermate 82, 185ff., 193, 220, 273, 278.
Ferrara 119, 139, 141.
Ferri, Baldassare (9. XII. 1610 bis 8. IX. 1680) 178.
Fétis, François-Joseph (25. III. 1784—26. III. 1871) 250.
Ficker, Rudolf 97f., 100.
Fiedel *52,* 84, 104. — *Fiedlerkönig* 75.
Figuration 113, 121. — Figuralgesang 125.
Finck, Hermann (21. III. 1527 bis 28. XII. 1558) 45, 109, 111f., 112, 117f., 123, 126, 129. — *Practica musica (1556) 125.*
Fischer, Erich 84.
Fischer, Ferdinand (1650—27. III. 1746) 212, 214.
Fischer, Franz (29. VII. 1849 bis 8. VI. 1918) 280.
Fischer, Therese *Taf. XVI.*
Fistelstimme s. Falsett.
Flandern 75.
Fleischer, Oskar 37, **37.**
Fleury, Alexander, S. J. 37.
Flöte 11, 15, 19, 28, 35, 51, 65f., 75, 77, 95ff., 103, 105, 115, 137ff., 172, 177, 193, 194, 196ff., *205,* 207, 209, 217, 219, *219, 221,* 241, 248, 253, 256, 266f., *Taf. XV.* — Baßflöte 139, 209. — Blockflöte 140, *170.* — Doppelflöte *5, 9,* 15. — Pansflöte 75, 209. — Querflöte 104, *115, 122, 140,* 140, 241, *Taf. VI, VIII, IX.* — Rohrflöte 25. — Flötisten: siamesische 11. — Beduinen 26.
Florentin, Johannes de (Giov. da Cascia, um 1300) **99,** 103.
Florenz 68, 130, **131,** 144f., 150ff., 185. — *Camerata* 142. — *Intermedien* 118, 119, 120.
Floris, Franz de Vrient (1529 bis 1570) *115, 132.*
Flügel 218—22, 242, 248, 252. — Kielflügel *165,* 172, 219f., 224. — Zweimanualflügel *212.*
Forkel, Johann Nikolaus (22. II. 1749—20. III. 1818) 197, 214, 221.
Fornari, Matteo, 49.
Forster, Georg (* um 1514, † 14. XI. 1568) 133, 135.
Fouquet, Johann († 1480) *Taf. IV.*
Frank, Melchior (um 1573 bis 1. VI. 1639) 168.
Frankenhausen, *Musikfest (1816)* 256.
Frankfurt a. M. *4,* 44, 65, 132, 207, 252. — *Bartholomäuskirche* 65. — *Passionsspiele* 65f.
Franko von Köln (Franco Teutonicus, † 23. XI. 1247) 89.
Franz I., 1515—47 König von Frankreich 128.
Franz, Robert (28. VI. 1815 bis 24. X. 1892) 197, 200.
Frauenlob (Heinr. von Meißen, * um 1250, † XI. 1318) 80. — *Kreuzesleich* **81.**
Frauenmusik 4, *5,* 6, 11, 14, 27f., 32f., 49, 70, 94, 120, *121,* 177f., 240.
Freiburg (Breisgau) 176.
Frere, Walter Howard 70.
Frescobaldi, Girolamo (IX. 1583 bis 1. III. 1643) 146, 156, 162, 165, 169, 171, 172, 173f., **174, 175.**
Friberth, Karl (7. VI. 1736 bis 6. VIII. 1816) 240.
Friderici, Daniel (Anf. 17. Jahrh.) 165.
Friedrich II., 1740—86 König von Preußen (12. I. 1712 bis 17. VIII. 1786) 243.
Fries, Johann Heinr. Herm. *4.*
Fritsch, Christian (3. IV. 1695 bis 28. IX. 1760) *208.*
Fritz, Barthold (1697—17. VII. 1766) 248.
Froberger, Johann Jakob († 7. V. 1667) 212.
Fuchs, Alois (6. VI. 1799—20. III. 1853) 250.
Fuchs, Joh. Nep. (5. V. 1842 bis 5. X. 1899) 235.
Fuge 122f., 123, 221, 224, 241, 270, 274.
Fugger, Joh. Jakob (1516—75) *Ehrenspiegel Taf. III.*
Fuhrmann, Martin Heinr. (XII. 1669 bis nach 1740) 145, 190f. — *Musikalischer Trichter* 182, **184.**
Fulda 34.
Furttenbach, Josef d. Ä. (30. XII. 1591—17. I. 1667) 164.
Furtwängler, Wilhelm (* 25. I. 1886) 281.
Fußstampfen 23, 28, 51, 106, 126, 165, 198, 220.
Fux, Joh. Jos. (1660—14. II. 1741) 209, 215. — *Costanza e fortezza (1723)* 208.

Gabrieli da Canareggio, Andrea (* um 1510, † 1586) 141, 160. — *Pian e forte-Sonate* 142f.
Gabrieli, Giov. (1557—12. VIII. 1612) 141, 160, 166f.
Gafuri, Franchino (14. I. 1451 bis 24. VI. 1522) 45, 53, 106, 110, 124, 126.
Gagaku 9f., 17.
Gagliano, Marco Zanobi da (* um 1575, † 24. II. 1642) 118, 151f.
Galeazzi, Giov. Batt. (Ende 16. Jahrh.) *75.*
Galle, Philipp (1537—29. III. 1612) 115.
Gallien 34.
Galopp 255.
Gambang 11.
Gambe 94—97, 104, 133f., 137, *140,* 152, 157, *157,* 161, *165,* 168f., *170,* 172, *172,* 209, 214, 217, 221, *Taf. IX.*
Gamelanorchester 11, *11.*
Ganassi, Silvestro (um 1535) 116, 131, 135f.
Gardano, Antonio († 1571) 127.
Garlandia, Joh. de, d. Ä. (* um 1190) 88f.
Garlandia, Joh. de, d. J. (um 1300) 90.
Gasparini, Franc. (5. III. 1668 bis 22. III. 1727) 200ff., **200, 201, 202.**
Gaßner, Ferdinand Simon (6. I. 1798—25. II. 1851) 225f., 264, 266f.
Gastoué, Amédée 94.
Gatti, Giacomo († 1817) *269.*
Gedächtnis 86, 120, 192.
Geige s. Violine. — Armgeige s. Bratsche. — Großgeige 133f. — Kleingeige 133f. — Kniegeige s. Gambe. — Tenorgeige *Taf. VIII.* — Geigenbogen 270.
Gelächter, Hölzernes 66, s. Fagott.
Gellert, Christian Fürchtegott (4. VII. 1715—13. XII. 1769) 244.
Geminiani, Alessandro s. Alfi ri, Pietro.
Generalbaß 149—56, 161, 168 bis 172, 177, 179, 191f., 199 bis 203, 212, 215, 220ff., 241, 244, 249, 263ff.
Gennrich Friedrich **71.**
Gerber, Heinr. Nik. (6. IX. 1702 bis 6. VIII. 1775) 199, **199.**
Gerbert von Hornau, Martin, O. B. (12. VIII. 1720—13. V. 1793) 35ff., 50, 87.
Gerle, Hans († 1570) 133f.
Gerson, Johan Charlier de (14. XII. 1363—12. VII. 1429) 51.
Gervelin 80.
Gervinus, Georg Gottfried (20. V. 1805—18. III. 1871) 194.
Gesangschulen 32f., 185, 189f., 234, 259, **260,** 280. — Gesangskunst 142, 185f., 225ff., 236. — Gesangsmanieren 6f., 15, 45, 145, 191. — Gesangsunarten 44f., 47f., 85f., 110, 128, 145, 180, 190f., 258f., 268. — Gesang s. Singen.
Gessner, Johann Matthias (9. IV. 1691—3. VIII. 1761) 198.
Geste 26, 152, 163, 191.
Gherardi, Evarista († 31. VIII. 1700) *Theatre italien III (1701)* 205.
Giacomelli, Geminiano (1686 bis 19. I. 1743) **185.**
Giacomo, Kastrat 110.
Gianettini, Antonio (1649—VIII. 1721) 163.
Gietmann, Gerhard, S. J. (21. V. 1845—14. XI. 1912) 38.
Giraldus Cambrensis (Girald de Barri, † 1220) 53, 80.
Girelli 48, 48f.
Gitarre 104, *172,* 256, 268. — Spanische G. 154f.
Gittern *65.*
Giustiniani, Vincenzo (um 1600) 153.
Gladiatorenkämpfe 28.
Glarean (Heinrich Loris, 1488 bis 28. III. 1563) 109, 131, 137.
Glasgow 76.
Glocken 51, 80, *102.* — Glockenspiel 76, *97,* 130.
Gluck, Christoph Willibald (2. VII. 1714—15. XI. 1787) 166, 215, 224, 234ff., 258, 262, 274. — *Alceste (1767)* 234f. — *Le cadi dupé (1761)* 235. — *Don Juan (1761)* 235. — *Iphigenie in Aulis (1772)* 235. — *Iphigenie auf Tauris (1779)* 235. — *Orpheus und Eurydike (1762)* 234f. — *Paris und Helena (1770)* 234.
Goethe, Wolfgang von (28. VIII. 1749—22. III. 1832) 16.
Göttingen 194.
Goldschmidt, Hugo (19. IX. 1859 bis 26. XII. 1920) 192, 194, **194.**
Goliarden 69.
Gombert, Nicolas (Anfang 16. Jahrh.) 129, 134.
Gombosi, Otto Joh. 136.
Gontier, Abbé 39.
Gorg(i)a 111, 117, 141, 145.
Gottfried von Straßburg (um 1210) 80. — *Tristan* 79.

Goudar, Ange (Jean Jacques Sonnette. † um 1786) 165, 180, 187, 237.
Graduale 31, 33, 34, 58. — *Gr. Pataviense (1511)* 58.
Gradualresponsorium 30, 32.
Gräser, Wolfgang 214.
Grammophon 286f.
Grandauer 261.
Gratiosus von Padua (14. Jahrh.) 96.
Graun, Karl Heinrich (7. V. 1701 bis 8. VIII. 1759) 190, 215.
Graviorgano 117.
Gregor I., 590—604, Papst 33.
Gregorianischer Choral 29—55, 29ff., 58, 80, 94, 100.
Griechen 2, 19, 20—29, 32, 34, 42, 55f., 88, 91.
Griechische Kirche 31f., 34.
Grimaldi, Nicolino (* um 1685) 173, 193.
Grimm, Friedrich Melchior (26. XII. 1732—18. XII. 1807) 165.
Grocheo, Joh. de (um 1300) 70, 72—75, 78, 90, 94, 102, 107.
Grossi, Carlo (um 1675) 157.
Ground 169.
Guadagni, Gaetano (* um 1725, † 1785 oder 1797) 235.
Gualberto, Giov. (* um 998, † 1073) 178.
Gualfreducci, Honorio 119, 120.
Guckel, Hans 152.
Guido von Arezzo (* um 995, † 17. V. 1050) 36f., 41ff., 52, 80, 87ff., 156. — *Johanneshymnus* 87f., *87*, 87. — *Guidonische Hand* 13, *13*, 87f., *89*.
Guido, der Franke 92.
Guilelmus Pisaurensis (Ebreus) 135.
Guiraud, Ernest (23. VI. 1837 bis 6. V. 1892) 250.
Guiraut de Borneill (um 1200) 77.
Guiraut de Cabreira 78.
Gura, Eugen (8. XI. 1892 bis 26. VIII. 1906) 284.
Gurlitt, Wilibald 94, 96f., 135, 139, 176.
Gymel 53.
Gymnopaidien 22.
Gyrowetz, Adalbert (19. II. 1763 bis 19. III. 1850) 244.

Haas, Robert (* 15. VIII. 1886) 176, 215, 249, 275.
Hába, Alois (* 21. VI. 1893) 286.
Habeneck, François-Antoine (1. VI. 1781—8. II. 1849) 220, 253.
Haberl, Franz X. (12. IV. 1840 bis 5. IX. 1910) 49, 114.
Händeklatschen 9, 12, 18, 51, 106.
Händel, Georg (23. II. 1685 bis 14. IV. 1759) 191, 193—97, 199, 202, 212, 274. — *Cäcilienode* 197. — *Dolce pur d'amor l'affanno* 191. — *Ev'ry valley* 194. — *Orgelkonzerte* 212. — *Opern* 191, 193ff. — *Alcina (1735)*; *Almira (1705)*; *Admeto (1727)* 194. — *Julius Caesar (1724)* 194, 209. — *Floridante (1721)*; *Orlandos Liebeswahn (1732)*; *Otto und Theophano (1723)* 194. — *Rinaldo (1710)* 191, 191, 212, 213. — *Rodelinda (1725)*; *Tamerlano (1724)* 194. — *Oratorien* 191, 193—97, 212. — *Acis und Galathea (1720)* 195, 197. — *Alexander Balus (1747)* 195f. — *Alexanderfest (= Timotheus, 1736)* 197, *257*, 266. — *Athalia (1753)* 197. — *Belsazar (1744)* 196, *Taf. XII.* — *Herakles (1744)*; *Israel in Ägypten (1738)* 195. — *Judas Makkabäus (1746)* 197. — *Messias (1742)* 192ff., 196f., *196*. — *Saul (1738)* 195. — *Theodora (1748)* 195. — *Wahl des Hercules (1750)* 197. — *Pièces pour clavecin 213*. — *Gambensonate (1705)* 199. — *Händelfest (1784)* 193, *195*, *196*.
Hagen, Oskar 194f.
Hagros 15.
Haiden, Hans 166.
Halberstadt 105.
Halil 15.
Halir, Karl (1. II. 1859—21. XII. 1909) *285*.
Halle 194. — *Liebfrauenkirche* 176.
Hamburg 94ff., 164, 191, 194, 196, 209f., 218, 241, 285. — *Drillhaus 208*. — *Gesangbuch (1604)* 174.
Hammerklavier s. Klavier.
Hammerschmidt, Andreas (1612 bis 29. X. 1675) 143, 168, 169, 172.
Hampel, Anton Josef († 30. III. 1771) 218.
Handschin, Jacques 52, 100, 101.
Hand s. Guido.
Hannover 195.
Harfe *3*, *5*, *9*, *12*, 15, 64ff., *65*, 75, 79f., 102ff., *115*, *123*, 135, 137, 151, 177, 209, 217, 221, 253, 256, 266, *Taf. IX*. — Doppelharfe 119, 151, 154f. — Harpeggiaturen s. Arpeggien.
Harmoniemusik 218.
Harpsichord 213, *232*.
Harrison, Samuel (8. IX. 1760 bis 25. VI. 1812) 193f.
Harsdörffer, Georg Philipp (1. XI. 1607—22. IX. 1658) 86.
Hasse, Faustina geb. Bordoni (1700—4. XI. 1781) 191, 193.
Hasse, Johann Adolf (24. III. 1699 bis 16. XII. 1783) 215, 218f. — *Bekehrung des hlg. Augustinus* 188.
Hausegger, Siegmund von (* 16. VIII. 1872) 281.
Hausmann, Robert (13. VIII. 1852 bis 18. I. 1909) *285*.
Hausmann, Valentin (um 1600) 168.
Hausmusik 103ff., 268.
Haydn, Joseph (31. III. 1732 bis 31. V. 1809) 197, 209, 217f., 220, 238—41, 244f., 249f., 266, 274f., *Taf. XV*, *XVI*. — *Beredsamkeit 239*. — *L'Incontro improviso (1775) Taf. XV*. — *Kammermusik* 218. — *Londoner Salomon-Konzerte* 217. — *Kantate (1768)* 238. — *Messe* 218. — *Nelsonmesse (1798) 262*, 263, *263*, 264. — *Schöpfung (1798)* 256, 266, *Taf. XVI*. — *Sieben Worte (1785)* 240. — *Klaviersonaten* 244. — *Symphonien* 267. — *Abschiedssymphonie, fis-Moll (1772) 239*.
Haydn, Michael (17. IX. 1737 bis 10. VIII. 1806) *51*, 240.
Hayter, John (1800—1879) *258*.
Hebräer s. Juden.
Hechingen 255.
Heidelberg 44.
Heilkunde 3, 6f., 12, 18, 23.
Heinichen, Johann David (17. IV. 1683—15. VII. 1729) 202f., 202, 203, 223.
Heinrich VIII., 1509—47 König von England 128.
Heinse, Wilhelm (15. II. 1746 bis 22. VI. 1803) 158.
Hellmesberger, Josef, d. Ä. (3. XI. 1828—24. X. 1893) 285.
Henneberg, Graf von *Taf. IX*.
Henrici, Christian Friedrich (Picander, 14. I. 1700—10. V. 1764) *198*.
Herakles 20.
Herausgeberpraxis 250.
Herbeck, Joh. (25. XII. 1831 bis 28. X. 1877) 284.
Herder, Johann Gottfried (25. VIII. 1744—18. XII. 1803) 14.
Herkulanum 23.
Heterophonie 11, 17, 22.
Hexachord 87f., 90, 124.
Hexameter 21.
Hey, Julius (29. IV. 1832—22. IV. 1909) 280.
Heyden, Sebald (1498—9. VII. 1561) 125f., 129.
Hieronimo d'Urbino (um 1545) 138.
Hieronymus von Mähren, O. D. (um 1250) 36, 78, 100, 106, 134.
Hilariusspiel 68.
Hildegard von Bingen († 17. IX. 1179) *Ordo virtutum* 68.
Hiller, Ferdinand (24. X. 1811 bis 11. V. 1885) 284.
Hiller, Johann Adam (25. XII. 1728—16. VI. 1804) 193, 196f., 204, 221, 231—34, *233*, 236ff., 240.
Himmelfahrtsspiel 68.
Hindemith, Paul (* 16. XI. 1895) 286.
Hirsau, Kloster (Reichenau) 34.
Hoboken, Anton van 251.
Hodie cantandus est 59.
Hören s. Musikhören.
Höritz 63.
Hoesel, Kurt 262.
Hoffmann, E. T. A. (24. I. 1776 bis 25. VI. 1822) 275.
Hofhaimer, Paul (25. I. 1459 bis 1537) 120, 122, 137.
Hogarth, William (10. XII. 1697 bis 26. X. 1764) *177*, *206*.
Holland 138.
Holtzwart, Hans Ludwig, Meistersinger *84*.
Holzbläser 161, 253, 266.
Homer 20f., 26.
Hoquetus 97, 101f., 107f.
Horn 15, 28, 51, 77, 138, 177, 194, 197, 199, 209, 217, 219, 253, 255f., 266f., 282. — Bassethorn 276. — Englischhorn 97, 167. — Flügelhorn 166. — Harsthorn 66. — Inventationshorn 218. — Krummhorn 104, 135, 138, 140, *Taf. IX*. — Kuhhorn 210, 210. — Saxhorn 276. — Ventilhorn 97, 256. — Waldhorn 197, 209, 218f., *219*.
Hornbostel, Erich M. von 10.
Hothby, Johannes († X. 1487) 90.
Hotteterre, Louis gen. Le Romain († 1719 oder 1720) 207.
Houdard, Georges (30. III. 1860 bis 28. II. 1913) 37f., 38.
Hrabanus Maurus († 856) 36f.
Hucbald (* um 840, † 930 oder 932) 42.
Hülsen, Botho von (10. XII. 1815 bis 30. IX. 1886) 261.
Hüttenbrenner, Anselm (13. X. 1794—5. VI. 1868) *254*.
Hugo von Montfort (1357—4. IV. 1423) 79.
Hugo (Spechthart), Priester zu Reutlingen (1285—1359) 80.
Hullmandel, Charles-Joseph (1789—1850) *258*.
Humanistentheater 130.
Hummel, Joh. Nep. (14. XI. 1778 bis 17. X. 1837) 245, 253, 273.
Hupfauf *Taf. IX*.
Hymnen 22, 37, 50f., 55ff., 69.
Hypoboleis 34.
Hyporchemata 22, 26.
Jacchini, Giuseppe (um 1700) 206.
Jacob, Georg 18, 19.
Jacobus de Bononia 103.
Jacobus von Lüttich 8, 107.
Jagdmusik 12. — Russische *218*.
Jambe de Fer, Philibert († VIII. 1572) 134.
Jannequin, Clément (16. Jahrh.) 114.
Janitscharenmusik 266.
Janko-Klaviatur 286.
Japaner 5, 7—10, 10, 14, 17ff., 19f.
Jason-Aufführung 105.
Java 7, 9ff., *11*, 11, 20.
Jazz 250, 287.
Idelsohn, Abraham 7. 14, 16, 29.
Jean Michel, *Passion (1486)* 64.
Jemenitische Juden 14, 14, 16, 17, 29.
Jena 80f., 85.
Jerusalem 14.
Jesuiten 38.
Jeux-parties 76f.
Ignatius Martyr, Legende von 32.
Improvisation 5f., 16f., 21f., 52f., 92f., 100ff., 108, 112f., 121f., 124, 134f., 149, 151, 154, 162, 168f., 171, 174, 176, 182, 203f., 212f., 215, 231, 240, 245, 247, 270—73, 274. — Händel und Bach 212—14. — Mozart 270f. — Haydn 271ff. — Bruckner 273.
Indianer 6f., 9, 11, 19f.
Indier *2*, 5, 7, 9, 11, 13f., 16—19, *17*, 34, 42, *Taf. II*.
Innsbruck, *Jakobskirche* 125.
Instituta patrum de modo psallendi 35.
Instrumentalmusik *3*, *4*, 4, 7ff., 25, 47, 50f., 64, 66, 69, 72f., 74ff., 77f., *77*, 80, 87, 90, 93, *93*, *94*, 95ff., *100*, *102*, 104f., 108, *115*, 121ff., 129f., *133*, 133ff., 138ff., 162, 164ff., 176f., 199—214, 216—224, 231f., 238, 240—49, 253ff., 268—75, 285ff.
Instrumentierungsretuschen 250, 275.
Intermedien 68, 130, 150, 152, s. Florenz.
Interpretation s. Wiedergabe.
Intonation 36f., 44f., 47f., 125, 191, 263.
Invitatorium 43.
Inszenierung 64, 163f., 176, 195, 234.
In seculum 97f.
Iwerk, Ub *286*.
Joachim, Joseph (28. VI. 1831 bis 15. VIII. 1907) 285, *285*.
Joannes Olandrinus *Musica* 91.
Johann I. von Katalonien 75.
Johann der Beständige, 1525—32 Kurfürst von Sachsen 138.
Johannes Aegidius aus Zamara O. B. (13. Jahrh.) 50.
Johannes Chrysostomus, Kirchenlehrer († 14. IX. 407) 32, 51.
Johanneshymne *87*.
Jommelli, Nicolo (10. IX. 1714 bis 25. VIII. 1774) 216.
Jongleure 69—78, *70*, *71*, *72*, *74*, *75*, 86f., 104.
Josef II., 1765—90 Kaiser 236.
Josquin des Prés (16. Jahrh., 1. Hälfte) 110, 128. — *Fantasie* 133, 134. — *L'homme armé* 136, 136.
Isaak, Heinrich (* vor 1450 bis 1517) 130—138, 134.
Isidor, Bischof von Sevilla (* um 560, † 4. IV. 636) 35.
Isis 15.
Island 52f.
Isokrates (436—338) 22.

Isorhythmie 107.
Istampita s. Estampie.
Ite 58.
Jubilate Deo 41.
Judenkünig, Hans († 4. III. 1526) 131, 134.
Judentum, jüdische Musik 2, 4, 13—16, 18, 19, 29, 31 f., 51, 55.
Jugenderziehung 3, 23, 209.
Julius III. (Giov. Maria del Monte), 1550—55 Papst 109.

Kadenz 35, 72, 145, 149, 165, 167 ff., 173 f., 180, 185 ff., 188 f., 193 f., 203 f., 220, 229, 237 f., 243 f., 248 f., 273.
Kämpfer, Joseph, Kontrabassist 235.
Kalidasa (5. Jahrh. n. Chr.) 14.
Kalkbrenner 275.
Kammerton 125.
Kanon 6, 113, 128 f., *129*.
Kanonarch 34.
Kantatorien 30 f.
Kantate 130, 142, 145 f., 154 f., 161, 166, 176, 179, 191, 198, 238.
Kantor 29 ff., 35, 126.
Kantorei 66, 108, 137 f.
„Der Kanzler" *Taf. VI.*
Kanzonen 77, 103, 104, 114, 166 f., 174.
Kapellmeister s. Dirigieren.
Karl der Große (768—814) 34, 57, 70.
Karl VI., 1711—40 Kaiser 207.
Karl III. von Anjou (1381—86) 76.
Karl I., 1625—49 König von Großbritannien *166*.
Karlsruhe 94, 96, 194, 236.
Kassel, *Oper* 266 f.
Kataloge 22.
Kastraten 37, 110, 158, 176—79, 181 ff., 190, 195, 235, 245.
Katalonien 75.
Kaufrufe 3.
Keiser, Reinhard (11. I. 1674 bis 12. IX. 1739) 209 f. — *L'Inganno fedele* 210.
Keller, Helen (* 27. VI. 1880) 12.
Kellerthaler, Johann, d. J. (* um 1620) *210*.
Kellner, Johann Peter (24. IX. 1705—1788) 199.
Kelly, Michael (1764—9. X. 1826) 236.
Kienle, Ambrosius, O. S. B. (8. V. 1852—18. VI. 1905) 34.
Kiesewetter, Raphael Georg (29. VIII. 1773—1. I. 1850) 107, 125.
Kilian, Bartholomäus (1630 bis 1696) *164*.
Kinkeldey, Otto 100, 126 f.
Kinnor 15.
Kirchenstaat 178.
Kirchenton 80.
Kircher, Athanasius (2. V. 1602 bis 28. XI. 1680) 142, 143, 166.
Kirnberger, Johann Philipp (24. IV. 1721—27. VII. 1783) 199, 244, 248.
Kithara 20, *21*, *23*, 27.
Kitharöde 20 f., *20*, 25.
Klageszene s. Lamento.
Klaj, Joh. (1616—56) 163.
Klangpolizei 251.
Klapper 9, *32*.
Klarinetten 197, 199, 217 f., 253, 256, 266 f.
Klavichord 44, *123*, 132, *210*, 214, 221 f., 248.
Klavier (Pianoforte) 132 f., 162, 170, 173 f., 182, 191, 204, 210, 214, 216, 219—24, 231, 238, 240 f., 244 f., 247 f., 256, 263 bis 266, 268, 270, 272—75, 285 f. — Hammerklavier 214, 244.
Klavierauszug 268. — Klavier-Violinsonate 171, 248. — Klaviertrio 241.
Klavierspiel 121 f., 132, 139, 162, 173 f., 176, 210—14, 268, 273 ff., 286. — vierhändig 242, 286. — harmonische Auffüllung 244 f., 249.
Klavizimbel s. Cembalo.
Kleber, Leonhard (um 1490 bis 4. III. 1556) *Orgelbuch* (*1524*) 106.
Kleefeld, Wilhelm 209.
Klöster 32, 34, 70.
Klosterneuburg 63.
Knödt, Heinrich 238.
Koblenz 44.
Koch, Heinr. Christoph (10. X. 1749—12. III. 1816) 219.
Köln 53, 131. — *Synode* 50.
Kohaut, Karl, Lautenspieler (18. Jahrh.) 221.
Koloratur 45, 48, 67, 79, 83, 85 f., 99 f., 108, 110—13, 118, 121, 128, 132, 145, 204, 234, 259.
Komphaios 23, 27.
Kompos, Kompismós 25.
Konrad II., 1024—39 Kaiser 74.
Konservatorium 276, 279.
Konsonanz 53.
Konstantin Kopronymos, 741 bis 775 Kaiser 51.
Kontrapunkt 52 ff., 113, 118, 135, 149, 151, 212, 221.
Konzert 4, 125, 156 f., 160 ff., 176, 178, 187, 199, 207 f., 241. — Cellokonzert 206 f. — Cembalokonzert 243. — Kirchenkonzert 267. — Klavierkonzert 244, 249, 252, 286. — Violinkonzert 185, 245, 268, 270, 286. — Konzertwesen 258, 268, 275. — Konzertmeister 215 f., 220, 253, 256. — Konzertdirigent 252, 280 f.
Konzil (1414) 70.
Kopenhagen 135.
Kopten 31.
Koran 12.
Kordax 22.
Korinth 22.
Kornett s. Zink.
Korngold, Erich Wolfgang (* 29. V. 1897) 250.
Koto 9, 10.
Kotoleiter 7.
Koželuch, Leopold (9. XII. 1748 bis 7. V. 1818) 244.
Krämerszene 63, 63.
Krakau 106.
Kraus, Jos. Martin (20. VI. 1756 bis 15. XII. 1792) 217—21.
Kreibig (Kreybich) Franz (* 3. XII. 1797) 220.
Kremsmünster 143.
Kreter 25 f.
Kretzschmar, Hermann (* 19. I. 1848—12. V. 1924) 178.
Kreutzer, Konradin (22. XI. 1780 bis 14. XII. 1849) 262, *Taf. XVI.*
Krexos (5. Jahrh. v. Chr.) 22.
Kriegswesen 3, *8*, 12, 25.
Krupezien 23.
Krusis 22.
Ktesibios 51.
Kubu 6.
Kuhn, Max 100.
Kuhnau, Johann (6. IV. 1660 bis 5. VI. 1722) 211 f.
Kultmusik 1, 3 f., 9, 12—16, 18, 26 f.
Kunz, Thomas Anton, Orchestrion (1791) 273.
Kurzböck, Magdalena v. *Taf. XVI.*
Kurze Oktave 139, 175.
Kusser, Joh. Sigmund (13. II. 1660—1727) 210.
Kyrie 39, 58.

Lach, Robert (* 29. I. 1874) 16, 43.
Lachmann, Robert 19, 25.
Lachner, Franz (2. IV. 1803 bis 20. I. 1890) 236.
Lachnith, Ludw. Wenzel (7. VII. 1746—3. X. 1820) 236.
L'Affillard, Michel (um 1700) 189, 207.
Laienoden 80.
Laisse 70 f., 75.
Lamassa 6.
Lamento di Tristano 75, 96.
Lamento 61 ff., 67, 75, 96 f.
Lamond, Frederick 286.
Landi, Steffano (* um 1590, † um 1655) 152, 178.
Landino, Franc. (* um 1325, † 2. IX. 1397) 96, 96, 104.
Landshoff, Ludw. 202.
Lanfranco, Giov. Maria (um 1533) 116, 133.
Langa (Spanien) 110.
Lange, Georg 87.
Langer, Ferdinand 261.
Langobarden 53.
Lanzetti, Salvatore (etwa 1710 bis 1780) 212.
Lasos von Hermione (6. Jahrh. v. Chr.) 21 f.
Lassende 284.
Lasso, Orlando di (1530—14. VI. 1594) 110, 114, 117, 119, 129, 137, 140, *140*, 161, *Taf. VIII.*
Lauchstädt 235.
Lauda Sion 57, 57.
Laute *5*, *9*, 64 f., 72, *77*, *93*, *94*, 102, *102*, 104 f., *115*, 121, *122*, 130—35, *133*, 133, 141, 145, 151 f., 154 f., 157, 162, *166*, 168, 172, *193*, *198*, 205, *205*, 210 f., *210*, 214, 217, 241, *Taf. II*, *VIII*, *IX*. — Langhalslaute *2*. — Lautenspiel 102, 132 f., 141, 151.
Le Bailly, s. Bailly 147.
Lechler, Leonhard (um 1640) 143.
Legendenspiele 69 f.
Legrenzi, Giov. (VIII. 1626 bis 26. V. 1690) 178.
Le Gros, Joseph (7. IX. 1730 bis 20. XII. 1793) 235.
Lehmann-Kalisch, Lilli (* 24. XI. 1848—17. V. 1929) 284.
Lehmann, Norbert 270, 270.
Leich 69, 80—83.
Leidenschaftlicher Ausdruck 142, 204, 216.
Leier 5, 80. — Radleier *139*.
Leipzig 194, 196 f., *198*, 221, 236, 252.
Leise 58.
Leitweisen 67.
Lektor 30 f.
Le Maire, Guillaume 156.
Lennard, Francis Barrett 192 f.
Leoninus, Magister (12. Jahrh.) 94, 94.
Leopold I., 1658—1705 Kaiser 158.
Leopold v. Tirol, Erzherzog (19. X. 1586—3. IX. 1633) 168.
Leopold Wilhelm, Erzherzog, Hoch- und Deutschmeister (6. I. 1614—20. XI. 1662) 139.
Leschetizky, Theodor (22. VI. 1830—14. XI. 1915) 286.
Leuto grosso 119.
Leutold von Seven 80.
Le Viser, Petrus 107.
Levi, Hermann (7. XI. 1839 bis 13. V. 1900) 236.
Lewicki, Ernst 236.
Liberati, Antimo 165.
Liebeshöfe 76.
Lied 18, 26, 70, 78 ff., 128, 131, 134, 140, 157, 161, 263, 285 f. — Berliner Lieder 243. — Cambridger Lieder 74. — Chorlied 161. — Gesellschaftslied 135. — Klavierlied 243, 268. — Liebeslied 77. — Minnelied 80. — Ritterlied 80, 96. — Spinnlied 77. — Taglied 77. — Tenorlied 135. — Wächterlied 77.
Liederhandschrift, Jenaer 80 f. — Mannessische *Taf. VI.*
Liegnitz 127.
Liliencron, Rochus Freiherr von (8. XII. 1820—5. III. 1912) 84.
Lille 105.
Limoges 59.
Lind, Jenny (6. X. 1820—2. XI. 1887) 285.
Lionardo da Vinci (1452—2. V. 1519) 131.
Lippentriller 6.
Liqueszierende Neumen 35, 42, 56.
Lira, Doppellira 151.
Lirone 151.
Liszt, Franz (22. X. 1811 bis 31. VII. 1886) 16 f., 235, 253 f., 256, 268, 273 ff., *274*, 277, 280, 286. — *Symph. Dichtungen* 277.
Litterae significativae 42.
Liturgie 29 f., 32 f., 35, 47, 52 f., 55 ff., 66, 173.
Lituus 199.
Lobkowitz, Fürst Franz Josef Ferdinand Max *Taf. XVI.*
Locatelli, Pietro (1693—1. IV. 1764) *212*.
Löhlein, Joh. Simon (1727 bis 17. XII. 1787) 245.
Lolli, Anton (* um 1730, † 1802) 245.
Löwe, Ferdinand (* 19. II. 1865) 281, 282, 283.
Lombard, Jongleur 70.
Lombardei 75, 124, 207.
London 8, 11, 191, 195, *195*, 203, 212, 220, 241, 244, 252, *258*, 261, 267 f., 273. — *Findlingshospital* 194.
Lonterell-Psalter *52*.
Loulié, Etienne (um 1700) 189.
Lucca, Pauline (25. IV. 1841 bis 28. II. 1908) 284.
Ludwig II., 1864—86 König von Bayern 281.
Ludwig I. (X.), 1790 Landgraf, 1806 Großherzog von Hessen-Darmstadt (14. VI. 1753 bis 6. IV. 1830) 252.
Ludwig, Friedrich (* 8. V. 1872 bis 3. X. 1930) 84, 93—96, 98, 103 f.
Lübeck 184. — *Abendmusiken* 184.
Lugano 158.
Lully, Jean Bapt. (29. XI. 1632 bis 22. III. 1687) 165, 176, 188 f., 194, 207, 215. — *Athys* (*1676*) 189.
Luther, Martin (10. XI. 1483 bis 18. II. 1546) 138, *Taf. IX.*
Luython, Carl (16. Jahrh.) 139.
Luzern, Osterspiel (16. Jahrh.) 65 f.
Luzzaschi, Luzzasco († 1607) 119, 139, 151.
Lyklan 26.
Lyon 54.
Lyra *9*, 16, 20, 25, 151, 162. — Lyre 75.
Lysander von Sikyon 25.

Mace, Thomas (* um 1613, † 1709) 169, 211.
Machaut, Guillaume de (1300 bis gegen 1372) 95 f., 103 f. — *Balladen* 96; *Nr. 14* 96; *Nr. 30* 96. — *Motette* 21, 95. — *Prise d'Alexandrie* 76. — *Remède de Fortune* 76.
Madrid *166*.
Madrigal 93, 96, 103 f., 114, 119, 121, 125 f., 128, 130 f., 135,

140f., 146, 156, 162, 169, 173, 176, 180, 182. — A-cappella-Madrigal 156. — Chormadrigal 156. — Konzertmadrigal 156f. — Madrigalkomödie 128, 130, 141, 143.
Mälzel, Joh. Nep. (15. VIII. 1772 bis 21. VII. 1838) 275.
Mälzel, Leonhard († 1855) 275.
Männerchor 240.
Maffei, Camillo 110.
Maffei, Scipione (1. VI. 1763 bis 11. II. 1755) 216.
Magdalena, Erzherzogin, 1563 Nonne (14. VIII. 1532—1590) *137.*
Magdalenenklage 62. — S. Lamento.
Mager, Georg (elektr. Orgel) 287.
Magnus, Hymnus auf den Märtyrer 80.
Magrepha 15.
Mahler, Gustav (7. VII. 1860 bis 18. V. 1911) 250, 261f., 281.
Maichelbeck, Franz Anton (1702 bis 14. VI. 1750) 214.
Maienkönigin 235.
Mailand 33f., 55, *75*, *139*. — *I. Konzil* 50. — *Oper* 217, *Taf. XIV*. — *Scala* 281.
Mainz 44.
Makamen s. Maqam.
Malipiero, Franc. (* 18. III. 1882) 153, 154.
Malvezzi, Cristofano (27. VII. 1547—25. XII. 1597) 118.
Mandoline 76, *Taf. IX*.
Manessesche Hs. (14. Jahrh.) *Taf. VI*.
Manichord *93*, *97*, 103.
Manieren, kleine 145, 173, 189, 193, 202, 210ff., 231, 243, 245.
Mannheim 215—18, 236.
Mantua 113f., 154, 170, 225, 270.
Mantuani, Josef 84.
Maqam 13, 13, 16.
Mara, Gertrud Elisabeth geb. Schmeling (23. V. 1749—29. I. 1833) *237*.
Marcello, Benedetto (24. VII. 1686—24. VII. 1739) 164, 177, 180, 182, 258. — *Kastrate i-madrigale* 182, 182.
Marchesi, Luigi (1755—15. XII. 1829) 225.
Marchettus von Padua (Ende 13. Jahrh.) 90.
Marette de 280.
Margarethe, Erzherzogin (1480 bis 1530) 134f.
Margarethe von York, Herzogin von Burgund (1446–1503) 105.
Maria Anna, Erzherzogin, Kurfürstin von Bayern (13. I. 1610 bis 25. IX. 1665) *164*.
Maria Theresia, Kaiserin (13. V. 1717—29. XI. 1780) 185.
Marienklage 62f., 62, vgl. Lamento.
Marini, Biagio (* um 1600, † nach 1655) 170f., 171, 172, 205.
Marner, Der (vor 1287 ermordet) 80.
Marpurg, Friedr. Wilh. (21. XI. 1718—22. V. 1795) 180, 190, 232, 248.
Marranciae 43.
Martenot 287.
Martinelli, Catarina 178.
Martini, Giov. Batt. (Padre Martini, 25. IV. 1706—4. X. 1784) 54.
Martini, Oboespieler *212*.
Martino, Kastrat (1588) 110.
Masken (Theatermasken) 27f. — Maskentanz s. Tanz.
Maskeraden 130.
Masotti, Giulia 178.
Mattei, Nicola (Ende 17. Jahrh.) 204.
Mattheson, Johann (28. IX. 1681 bis 17. IV. 1764) 156, 160, 179, 191, 191, 199f., 202, 209f., 212, 214, 241f.
Matthias I. Corvinus, 1458—90 König von Ungarn, *Antiphonar Taf. VII*.
Maugars, André (Anf. 17. Jahrh.) 146, 154, 161f.
Maximilian I., 1493—1519 Kaiser 123, 131, 137, *Taf. III*.
Maximilian II., 1564—76 Kaiser *129*.
Mayr, Simon (14. VI. 1763 bis 2. XII. 1845) 256.
Mayseder, Jos. (26. X. 1789 bis 21. XI. 1863) 253.
Mazzocchi, Domenico (Anfang 17. Jahrh.) 142f., 143, 146, 148, 156, 163.
Mechanische Musik 275, 284, 286f.
Medicäa 39, 46f.
Medizinmann 18, vgl. Heilkunde.
Mehrchörigkeit 128f., 141, 160f., 176, 194, 267.
Mehrstimmigkeit 6f., 20, 41f., 46, 55, 91, 108. — mehrstimm. Praxis 92ff., 113ff. — mehrstimm. Violinspiel 206.
Meibom, Marcus (1626—1711) 24.
Meiningen 280f.
Meister der weiblichen Halbfiguren 104.
Meisterarchiv, Wiener 251.
Meistersinger 82—87, *84*.
Melismen 29, 32, 45, 56, 84, 188.
Melodram 236.
Melodieschablonen 1, 5, 16f., 55.
Melos 21f.
Memmingen *84*.
Mendelssohn Bartholdy, Felix (3. II. 1809—4. XI. 1847) 158, 158, 198, 252, 277.
Ménestraudien 76.
Menestrel 76, 87.
Mengelberg, Josef Willem (* 28. III. 1871) 281.
Mennicke, Karl 244.
Mensuralisten 37f.
Mensuralmusik 47, 165.
Menzel, Adolf von (8. VII. 1815 bis 9. II. 1905) *Taf. XVII*.
Mersenne, Marin O. Minim. (8. IX. 1588—1. IX. 1648) 110, 145f., 147, 156, 166ff., 211.
Mersmann, Hans 243f.
Merulo, Claudio (8. IV. 1533 bis 4. V. 1604) 122, 138, 173.
Messchaert, Johannes (* 22. VIII. 1857) 285.
Messa di voce 142f., 205.
Messe 30—34, 43, 46f., 50f., 53, 56f., 58f., 61, 66, 69, 74, 96, 100, 128, 135—38, 174, 207. — *Messe des oiseaux* 74. — *Ordinarium Missae* 58. — Orgelmesse 100, 108, 135ff., *137*.
Metastasio (Trapassi), Pietro (13. I. 1698—12. IV. 1782) *La Contesa de 'Numi Taf. XII'*.
Méthode de violoncelle et de basse d'accompagnement (*1804*) 264, 264, 265.
Metronom 275, 277.
Metz 34, 36, 42.
Mexiko 12, 18.
Meyer, Kathi 162.
Meyerbeer, Giacomo (5. IX. 1791 bis 2. V. 1864) 253, 256, 278.
Micky-Maus-Film *286*, 287.
Midach 75.
Mielich, Hans (1515—10. III. 1573) 109, *Taf. VIII*.
Milet 51.
Militärmusik 8, 12.
Millico, Giuseppe, Sänger (* um 1730—1802) 235.
Ministrers 75, 86.
Minnesänger 79—84, 86f., 94, 96.
Missale Pataviense 66.
Mizler von Kolof, Lorenz Christoph (25. VII. 1711—III. 1778) 199.
Moawije, Fürst der Amalekiter 4.
Mocquereau, Dom André, O.M.B. (* 6. VI. 1849) 39—42, 41.
Modus 70, 75, 78f., 124. — Modale Theorie 73, 78, 84.
Molen van pariis (*Molendinum de Paris*) 103, 103, 104.
Molitor, Raphael, O.S.B. (2. II. 1873) 47.
Mondonville, Jean Joseph Cassanea de (25. XII. 1711—8. X. 1772) 241.
Moniot d'Arras (Anf. 13. Jahrh.) 79.
Monodie 79, 94, 99, 103, 125, 130, 141f., 145f., 156, 160f., 187f.
Monokord 75.
Monstre 64f.
Monte, Philippus de (1521 bis 4. VII. 1603) 114, 134.
Monte Cassino 34f.
Monteclair, Michel Pignolet de (1666—IX. 1737) 189, 208.
Monteverdi, Claudio (V. 1567 bis 29. XI. 1643) 118, 143, 152, 154, 156f., 163, 167, 170, 172. — *Orfeo* (*1609*) 118, 119, 144ff., 152, 153, 154, *167*, 178. — *Il ritorno d'Ulisse* (*1641*) 178.
Montpellier 43.
Mordent 48, 48, 201f., 240.
Moreska 130.
Mortier, Pierre (Musikverleger, Anf. 18. Jh.) 203, 204.
Moscheles, Ignaz (30. V. 1794 bis 10. III. 1870) 250, 273.
Mosel, Ignaz Franz (2. IV. 1772 bis 8. IV. 1844) 197, 252, 256, 258f., 261—64.
Moser, Hans Joachim (* 25. V. 1889) 73, 75, 83f., 120, 131, 132, 135, 138f., 194, 262.
Moskau 284.
Motette 93ff., 101, 104, 107, 112, 114, 125, 134ff., 138, 141, 149, 160ff., 207. — *Bamberger Motettenkodex* 97, 97. — *Motettenpassion* 66.
Mottl, Felix (24. VIII. 1856 bis 2. VII. 1911) 280f.
Moulinié, Etienne (1. H. 17. Jh.) 147.
Mozart, Leopold (IX. 1719 bis 28. V. 1787) 161, 218, 231f., 245f., 249f. — *Violinschule* (*1756*) 245, 246.
Mozart, Maria Anna, vereh. v. Berchthold (30. VII. 1751 bis 29. X. 1829) 242.
Mozart, Wolfgang Amadeus (27. I. 1756—5. XII. 1791) 197, 218, 232, 236ff., 242, 244f., 247, 259, 268, 270f., 271, 274 bis 277, 285. — *Così fan tutte* (*1790*) 236. — *Don Giovanni* (*1787*) 236, 260. — *La finta simplice* (*1768*); *Idomeneo* (*1781*) 236. — *Mitridate* (*1770*) 217. — *Klaviersonaten* 238, 241; (*K. V. 364, 466*) 238; (*K. V. 522*) 239; (*K.-V. 271*) 245. — *Klavier-Violinsonate n* 241. — *Symphonien* 267ff.; (*K. V. 338*) 218. — *Zauberflöte* (*1791*) 236, 270. Mridanga 2.
Muck, Karl (* 22. X. 1859) 281.
Müllner, Adolf (18. X. 1774 bis 11. VI. 1829) 259.
München 119, 129, 132, 140, 152, *164*, 167, 262, 267, 278. — *Hofkapelle* 109f., 266, *Taf. VIII*. — *Konservatorium* 279. — *Odeonkonzertsaal* 266. — *Oper* 266f.
Münster 195, 236.
Muffat, Georg (* um 1645, † 23. II. 1704) 165, 207, 211. — *Florilegium* 207.
Muhammedaner 13.
Mundus placidus 103.
Murki 248.
Musica falsa (ficta) 43, 56, 75, 87, 89ff., 124, 134. — enchiriades (Scholien, 10. Jahrh.) 36, 43, 52f., 80, 92f., 92. — planus s. Cantus planus. — riservata 128.
Musikfeste 266.
Musikhören 1, 5, 92, 108.
Musikunterricht 23, 37, *44*, *45*, 45, 47f.
Mussorgskij, Modest (28. III. 1835 bis 28. III. 1881) *Boris Godunow* (*1874*) 250.
Mutation 88, 88, 90.
Mylius, *Rudimenta musica* (*1686*) 143.
Mysterien 68.

Nachtigal, Konrad (Othmar Luscinius, 1487 bis gegen 1536) 85, 85.
Nachtmusik *122*, *198*.
Nancy 273.
Nanini, Giov. Bernardino (* um 1560, † 1623) 54.
Nanini, Giov. Maria (* um 1545, † 11. III. 1607) 54.
Naturvölker s. Primitive Musik.
Napoleon I. (15. VIII. 1769 bis 5. V. 1821) 16, 270.
Neapel 76, 128, 138f., 181, 185, 237.
Nef, Karl 244.
Neger 6, 12.
Neidhart von Reuenthal (Anfang 13. Jahrh.) 80, 82f., 83.
Nel, Hans *140*.
Neri, Massimiliano, *op. 1* (*1644*) 173.
Neuburg 171.
Neumark, Georg (16. III. 1621 bis 8. VII. 1681) 171.
Neumen 30, 33, 35, 37—43, 55f., 71, 74, 80. — s. Liqueszierende Neumen. — Neuma 75.
Newsidler, Hans (1508 oder 1509 bis 2. II. 1563) 133, 133.
Nicaragua 18.
Nicolai, Otto (9. VI. 1810—11. V. 1849) 220, 236, 276.
Niedecken-Gebhard, Hans 195.
Niederländer 100, 110, 128, 135, 140, 156.
Niemann, Albert (15. I. 1831 bis 13. I. 1917) 285.
Niemetschek, Franz 270.
Niemez, P. *Taf. XV*.
Nietzsche, Friedrich (15. X. 1844 bis 25. VIII. 1900) 27.
Nikisch, Artur (12. X. 1855 bis 23. I. 1922) 281.
Nikolausmysterien 67.
Nini-Barbieri, Mariana, Sängerin 281.
No-drama (Nogahn) 9, 14, *18*, 19f.
Nohant 273.
Nomos 21. — Pythischer Nomos 25f., 29.
Nordische Musik 53, 80.
Notenschrift 93.
Notker Balbulus, Abt v. St. Gallen († 6. IV. 912) 32, 42, 57, 61.
Noverre, Jean Georges (29. IV. 1727—19. XI. 1610) 235.
Nuove musiche 142, 144, *146*, 146.

Oberammergau, Passionsspiel 63, 65.
Oboe 97, 194, 196ff., 207, 209, *212*, 217ff., 219, 241, 253, 256, 265ff. — *Oboe d'amore* 209. — *Hautboe Contra* 209.

Ochs, Siegfried (19. IV. 1858 bis 6. II. 1929) 198.
Ockeghem, Jean de (um 1460) 107, 128, 137.
Odo von Clugny (* 879, † 942) 42.
Odon Rigaud, Bischof 43.
Odington, Walter, O.B. († nach 1330) 78, 80.
Odyssee 20.
Offenbach, Jacques (20. VI. 1819 bis 4. X. 1880) 250. — *Hoffmanns Erzählungen (1881)* 284.
Offizium 30, 53, 56, 58, 60.
O'Kelly s. Kelly.
Oktavieren 98.
Oktavparallelen 101, 112, 119.
Oktavverdoppelung 97, 149, 160f. — Oktavecho 105f.
Oldenburg, Hieronymus *208.*
Oper 8, 142, 145, 151—56, 163 bis 166, 176—80, 185, 187—91, 194, 208ff., 215, 218ff., 234ff., 240, 256, 258f., 261, 264, 268, 277ff., 280, 284f.
Operette 250.
Ophikleide 253, 266f., 276.
Oratorischer Rhythmus 39f., 84, 94.
Oratorium 161f., 169ff., 191—94, 264, 285.
Orchester 9ff., 15, 19, 28, 139ff., 150, 152, 167f., 179, 185, 199, 215f. — Cembalo im O. 219. — Aufstellung 209, 218f., *219*, 256, *257*, 267. — Einstimmen 168, 208, 219, 267. — Orchesterspiel 133, 145, 215, 255, 276, 281. — O.-Teilung 163, 176. — Versenktes O. 267, 279f. — S. Besetzung, Versteckte Musik.
Orchestik 22, 26f., 130.
Orchestrion 273.
Ordo Romanus 34.
Orel, Alfred 100.
Orff, Karl 152f.
Organistenprobe 122.
Organistri 138.
Organum 52ff., 55, 75, 92f.
Orgel 28, 48, 49—52, *51*, *52*, 54f., 64, 67, 75, 80, 90, 93f., 98 bis 101, 103ff., 109, 113, 118, 122, *123*, 124f., 127ff., 131, 135 bis 139, 141, 145, 149ff., 160ff., 164, 171, 173—75, 177, 194, 196f., 199, 204, 206, 212, 214, 217, 221, 247f., 263, 266, 268, 270f., 273. — Chororgel 138ff. — Konzertorgel 138. — Wasserorgel 15, 51. — Silbermannsche Orgel 214. — Pedal 52, 105, 149, 171, 174, 191, 206. — Orgelbegleitung zum Choral 49ff., 52, 54f., 57. — Orgelspiel 93, 98ff., 103, 108, 123, 132, 138f., 149f., 161, 173ff., 176, 273. — Orgelmesse s. Messe.
Orgelpunkt 105.
Orientalische Musik 1, 5—21, 25, 27, 29—32, 37, 43, 51f., 55.
Orleans 60f.
Ornamentik 5f., 7 (textlich), 16, 20, 43, 45, 176. Vgl. Zierpraxis.
Ornamentinstrumente 150f., 177, 191.
Ornithoparchus (Vogelsang), Andreas (Anf. 16. Jahrh.) 45.
Orso, Francesco (um 1567) 142.
Ossegger *Instrumentenverzeichnis (1706)* 199.
Osterspiel 61ff., 62, 65f., 69.
Ottaverime 72, 130.
Ouseley, Sir Frederick Arthur Gore, Baronet (12. VIII. 1825 bis 6. IV. 1889) 192f.
Ouvertüre 268.
Pachelbel, Joh. (1653—3. III. 1706) 212.
Padovano 141.
Padua *152.*
Pässler, Karl 244.
Paganini, Niccolò (27. X. 1782 bis 27. V. 1840) 268ff., *269*, 274. — *Liebesszene* 270. — *Napoleon* 270.
Pageants 68.
Palestrina, Giov. Pierluigi da (1525—2. II. 1594) 114, 115, 117, 126f., 129.
Palma Ociosa, Petrus dictus, O.C. (um 1335) 90, 91.
Palontrotti, Michael, Bassist 144.
Pandora 151.
Pange lingua 56, 56.
Pannini, Giovanni Paolo († 21. X. 1768) *Taf. XIII.*
Pantomime 18, 28, 163, 235, 262.
Paolucci, Giuseppe, O. Fr. (25. V. 1726—26. IV. 1776) 124.
Papiols 77.
Parakataloge 22, 27.
Parallelbewegung 53f., 80, 92, 202. Vgl. Organum, Quarten-, Quinten-, Sextenparallelen, Terzengänge.
Paraphonie 52.
Paris 36, 47, 60, 65, 67, 70, 94, 152, 163, 165, 178, 180, 189f., 216ff., 221, 235f., 244, 253f., 261, 268, 270f., 273, 278. — *St. Chapelle* 94. — *Notre Dame* 107. — *Concerts spirituels (1725)* 217, 253. — *Confréries de la Passion et de la Bazoche* 63, 76. — *Conservatoire* 253, 264, 276. — *Société des Concerts de Conservatoire* 253, 267. — *Gesellschaftskonzerte* 253. — *Oper* 217, *253*, *261*, 267. — *Opéra comique* 236. — *Puys de musique* 76. — *Scola cantorum* 152.
Parlamenti d'amore s. Liebeshof.
Parma 48.
Parodieren 58.
Parse, Perser *3*, 7f., *8*, 11.
Parthenien 22.
Partitur 9, 17, 107f., 126f., 142, 152, 154, 156, 162, 174, 176f., 180.
Pasqué, Ernst (3. IX. 1821 bis 20. III. 1892) 261.
Passacaglia-Variation 134.
Passagieren 48, 113, 117, 122, 128, 142—45, 151, 154, 161, 173, 178ff., 182, 185, 189, 191, 196, 203, 221, 223ff. Vgl. Diminuieren.
Passe, Crespin de (17. Jahrh.) *133.*
Passion 66, 66, 69, 240. — Passionsspiel 63—66, 69.
Pastourelles 77.
Patti, Adelina (10. II. 1843 bis 27. IX. 1919) 285.
Pauke 129, 138, 166, 177, 194, 196, 209, 217f., *219*, 253, 256, 266f., 276, *Taf. IX.*
Paumann, Konrad (* um 1410, † 25. I. 1473) 100, 105.
Pavia 111.
Peire, Kardinal (Pierre d'Auvergne, † 1304) 77.
Pelogleiter 7.
Penna, Lorenzo (1613—20. X. 1693) 208.
Pentatonik 7.
Perchthold von Klosterneuburg 63.
Peri, Jacopo (20. VIII. 1561 bis 12. VIII. 1633) 119, 119, 144, 144, 150, 152.
Perotinus, Mag. (Anf. 12. Jahrh.) 94, 97f.
Persien *2*, 7.
Peru *12.*
Pesaro 128.
Peuerl, Paul (Anf. 17. Jahrh.) 168, 172.
Pevernage, Andreas (1543 bis 30. VII. 1591) 137.
Pfeife 64, 66, *70*, 104. — Flandrische Pf. 103. — Sackpfeife 8, 66, 77.
Pfeifer, — Kunstpfeifer 208f. — Stadtpfeifer 141, 199, 236.
Pfeifergericht *4.* — Pfeiferinnung 63.
Pfitzner, Hans (* 5. V. 1869) 251f., 278f., 281, 284.
Phantasieren 78, 122, 247ff., 252, 270—75, *273.*
Philipp der Gute, 1419—67 Herzog von Burgund 105.
Philipp V., 1701—46 König von Spanien 187.
Philo (um Chr. Geb.) 32.
Philomathes, Wenzel (Anfang 16. Jahrh.) 101, 125f.
Phonograph 7.
Phorminx 20f.
Piani, Giovanni Antonio *Violinsonate op. 1 (1712)* 144, 216.
Pianische Reform 47.
Piccolo 209.
Pilotti-Schiavonetti, Elisabetta, Sängerin 213.
Pippin der Kleine, 752—68 König 51.
Pirna 112.
Pisa, Agostino (um 1600) 165.
Pisendel, Joh. Georg (26. XII. 1687—25. XI. 1755) 204, 215.
Pistocchi, Franc. Antonio (1659 bis 13. V. 1726) 179, 185.
Piston 253, 267, 276.
Pixis, Friedr. Wilh. (1786—20. X. 1842) 268.
Pizzicato 102, 134, 151, 170, 205, 269, 276.
Plato (427—347) 15, 21ff.
Plektron 20, *23*, 25, 102.
Plika 79.
Plutarch (etwa 40—120) 21ff.
Pointieren 207.
Polen 88, 91, 178.
Politik 3.
Poliziano, Angelo (Ambrogini, 14. VII. 1454—24. IX. 1494) *Orfeo (1471)* 130.
Pollini, Bernhard (Baruch Pohl, 16. XII. 1838—27. XI. 1897) 285.
Pollux, Julius (2. Jahrh. n. Chr.) 22.
Polonaise 248, 268, 274.
Polyrhythmik 12.
Pommer 139. — Altpommer *Taf. V., IX, X.*
Porpora, Nicola (19. VIII. 1686 bis 11. 1766) 185.
Portament 44, 268.
Portativ 101, 104, 161, 172. — Apfelportativ 137, *137.*
Posaunen 66, 75, *77*, 97, *100*, *125*, 135, 140f., *140*, 161, 166f., 171, 177, 197, 253, 256, 266f., *Taf. IX, X.* — Baßposaunen *Taf. VIII.*
Posch, Isaak (Anf. 17. Jahrh.) 143, 168.
Positiv 52, *52*, 66, 101—04, 130.
Pothier, Dom Joseph (7. XII. 1835—8. IX. 1923) 7, 39.
Potiron, Henry 39.
Potpourri 268, 273f.
Potsdam 196.
Praetorius, Christoph († 1609) 45. — *Erotemata (1574)* 45.
Praetorius, Michael (15. II. 1576 bis 15. II. 1621) 75, 110, 119, 125f., 139f., 143, 150f., 160f., 165—69, 176.
Präzentor 35.
Prag 103, 139, 209, 236, 252, 256, 268, 275, 286.
Prasberg, Balthasar (um 1500) *90.*
Priene *28.*
Primitive Musikübung 1, 5—19, 52f., 101.
Primizerius 34.
Printz, Wolfgang Kaspar (10. X. 1641—13. X. 1717) 209.
Privataudition 280.
Probenarbeit 253, 256, 265f., 281, 284.
Programmusik 75, 105, 128, 139, 141, 269.
Programmpraxis 252, 267f., 274, 287.
Prolog 154f.
Prophetenspiel 67.
Prosdocimus de Beldomaudis (um 1400) 90.
Prosen 50, 57, 67, 67.
Prosodien 22.
Protestantische Kirchenpraxis 161, 174, 197f.
Provencalisch 67.
Prudenziani, Simon d'Orvieto 103f.
Psalmen 29f., 32, 53, 114.
Psalmodie 29ff., 35, 37, 43, 55, 113.
Psalterion *59*, 75, *93*, 102f., *102*, *121.*
Punctus 74, 101.
Punto, Giov. (Joh. Wenzel Stich, 1746—16. II. 1803) 218.
Puppentheater 18.
Puschmann, Adam (1532—4. IV. 1600) 85.
Puys d'amour, de musique, de palinode 76, 86.
Pylades (1. Jahrh. n. Chr.) 28.
Pyrrhicheen 22, 26, 28.
Pythagoras v. Samos (* 528 v. Chr.) 1.

Quagliati, Paolo (* um 1608, † nicht vor 1627) 169.
Quadratnote 39f., *40*, 78.
Quainat 4.
Quantz, Joh. Joachim (30. I. 1697—12. VII. 1773) 178f., 204f., 214—19, 221f., 222, 224, 231, 238, 245.
Quaresimale 180.
Quartenparallelen 17, 52, 92, 112.
Quartett 109, 133f., 268. — Flötenquartett 268. — Klavierquartett 241. — Streichquartett 133f., 154, 198, 215, *216*, *221*, 241, 253, 256, 264, 268, 285.
Quem quaeritis in sepulcro? 59f. 61.
Quilisma 42.
Quintenparallele 17, 52, 92, 149.
Quinterne 75, 104.
Quintett 268. — Flötenquintett 268. — Streichquintett 241, 268.

Raaff, Anton (1714—28. V. 1797) 236.
Rachelklage 61, vgl. Lamento.
Radecke, Ernst 131.
Rademacher, Ludwig 24.
Radicchi, Julius *Taf. XVI.*
Radio (Rundfunk) 286f.
Raffael Santi (6. IV. 1483 bis 6. IV. 1520) 13.
Rāga 16, 21.
Rāgina 16.
Raguenet, François, Abbé 179.
Raimundi, Dirk 137.
Rambaut de Vaqueiras *Kalenda maya* 74.
Rameau, Jean Philippe (25. IX. 1683—12. IX. 1764) 190, 211, 216, 241. — *Acante et Céphise (1751)* 216.

Ramis de Pareia, Bartolomeo (* um 1440) 90, 106.
Ranat 8.
Rappresentazione sacra 68.
Raselius, Andreas (* um 1563, † 6. 1. 1602) 126.
Rasi, Franc. 144.
Ravenna 163.
Razos 77.
Rebab 11.
Rebek 64f.
Recercadas 121.
Recitar cantando 68.
Refrain 67, 72, 74.
Regal 161.
Reger, Max (19. III. 1873—11. V. 1916) 250f., 281, 286.
Regie, Regisseur 63f., 163, 256, 278, 280.
Regino von Prûm († 915) 42.
Registertechnik 52.
Reichardt, Joh. Friedrich (25. XI. 1752—27. VI. 1814) *240*, 252, 267.
Reinecke, Karl (23. VI. 1827 bis 10. III. 1910) 245.
Reinhardt, Max (* 9. IX. 1873) 250.
Reinken, Jan Adams (27. IV. 1623—24. XI. 1722) 213.
Reisch, Georg, O. K. *Margarita philosophica* (*1496*) 104, 106, *106*.
Reissiger, Karl Gottlieb (31. I. 1798—7. XI. 1859) 236.
Rellstab, Friedrich (27. II. 1759 bis 19. VIII. 1813) 219, 246.
Repetition 56.
Reprise 231, 243.
Res facta 53, 116, 118, 169, 180.
Respondieren 138, 174.
Return 101.
Rezitation 19, 22.
Rezitativ 42, 55, 68, 177, 187ff., 190, 201, 224, 236, 238, 249, 259ff., 264.
Rhetorik 3, 16, 22, 29. — Rhetoriker 76.
Rhythmus 9, 11f., 14, 21, 37—42, 45f., 53, 55, 78, 84f., 93, 106f., 125, 166, 173, 179, 190, 204, 207, 242, 276. — Vgl. Choralrhythmus, Punktierung, Triole, Vortragsfreiheiten.
Ricercare 131f., 174.
Richard de Fournival 79.
Richter, Hans (4. IV. 1843 bis 4./5. XII. 1916) 280.
Richter, Johann Vincenz *254*.
Riedt, Friedr. Wilh. (24. I. 1712 bis 5. 1. 1784) 252.
Riemann, Hugo (18. VII. 1849 bis 10. VII. 1919) 37, 78, 84, 93, 99, 146, 244.
Ries, Ferd. (1784—13. 1. 1838) 252, 272.
Rietsch, Heinr. (22. IX. 1860 bis 12. XII. 1927) 81, 82, 84.
Rietz, Eduard (17. X. 1802 bis 23. 1. 1832) 245.
Rigotti 103.
Rimskij-Korsakow, Nikolaj Andrejewitsch (18. III. 1844 bis 21. VI. 1908) 250.
Ripienist 255, 275.
Ritornell 151, 155, 177, 181, 201, 234.
Ritter, Aug. Gottfried (25. VIII. 1811—26. VIII. 1885) 175.
Rochlitz, Joh. Friedr. (12. II. 1769—16. XII. 1842) 259.
Rode, Pierre-Joseph (16. II. 1774 bis 25. XI. 1830) 245.
Rödel s. Denkrödel.
Rognoni-Taegio, Franc. (um 1620) 128.
Römisches Reich 22, 51. — Römisches Theater 28f., 51.
Rom 25, 29, 33ff., 42, 48, 52, 54, 56, 58, 108, 110, 113, 124ff., 128f., 139, 145, 152, 154f., 158, 161, 178f., 202, 207, 212, 216, 237, 255, *Taf. XIII.* — *Konzil* (*679*) 169. — *San Clemente 30.* — *Oratorium S. Marcello* 161. — *Minervakirche* 161. — *Lateran* 54. — *Compagnia del Gonfalone* 63. — *Capella Julia* 54, 138. — *Päpstliche Kapelle* 54, 54, 108ff., 138, 165. — *Sixtinische Kapelle* 54, 138, 157f. — *Schola cantorum* 33f., 46, 52. — *Barberinitheater* 163.
Romanzen 77.
Rondo 72, 76, 104, 274.
Rorate 38.
Rore, Cyprian de (1516—65) 114.
Rosa, Salvatore (20. VI. 1615 bis 15. III. 1673) 180.
Rosetti, Franz Anton (Rössler, 1750—30. VI. 1792) 221.
Rosseter, Philipp (1604—5. V. 1623) 168.
Rossetti, Steffano (um 1560) 45.
Rossettus, Blasius (15. Jahrh.) 109f., 120, 127, 128, 138.
Rossi, Luigi (1598—19. II. 1653) *Il palazzo incantato* 154, 155.
Rossini, Gioacchino (29. II. 1792 bis 13. XI. 1868) 255, 259. — *Barbier von Sevilla* (*1816*) 278. — *Tankred* (*1813*) 264.
Rossini, Girolamo (um 1600) 110.
Roth, Herm. 194.
Rotrouenge 72, 86.
Rotta, Andrea 124.
Rotta (Tanz) 72.
Rotte 70, 72, 75.
Rouen 43, 76.
Rousseau, Jean (17. Jahrh.) 189.
Rousseau, Jean Jacques (28. VI. 1712—2. VII. 1778) 165, 190, 207f., 217ff., *219*, 235.
Roussee, Jean *Regina coeli* (*1535*) 129.
Rubato 12, 146, 179, 187, 222, 232, 243.
Rubebe *94*, 104.
Rubechette 104.
Rubecone 104.
Rubinstein, Anton (28. XI. 1829 bis 20. XI. 1894) 286.
Rudolf von Rottenburg 80.
Rumzlant, Meister von Sachsen (Ende 13. Jahrh.) 79f.
Runge, Paul (2. 1. 1848—4. VII. 1911) 78, 84.
Russische Jagdmusik *218*.

Sabbatini, Galeazzo de (Anfang 17. Jahrh.) 157.
Sabbatini, Nicola 163f.
Sachs, Curt 104, 199.
Sachsenspiegel 3.
Sacrati, Franc. († 20. V. 1650) *181*.
Sängerknaben 32, 34, 37, 45, 48, 58, 89, 94, 97, 109f.
Sängerschule 32ff., 49, 52, 55.
St. Benoît sur Loire 59.
St. Lambert, Michel de (um 1700) 208, 211.
St. Lubin, Léon de (5. VII. 1805 bis 13. II. 1850) *251*.
St. Martial 67.
St. Riquier, Kloster 34.
Sakadas 25.
Salieri, Antonio (19. VIII. 1750 bis 7. V. 1825) 253, 268, *Taf. XVI.*
Sallaert, Anton (* um 1590, † nach 1648) *Taf. X.*
Salomo, König 15.
Salpinx 25.
Saltarello 72, 73.
Salzburg 161, 216, 218. — *St. Peter* 33. — *Salzburger Mönch* 80.
Sāman 13, 13.
Sāmaveda 13, 14.
Sambuca lyncea 139.
Sancta Maria, Thomas de († 1570) 122, 139, 139.
Sand, George (Aurore Baronin Dudevant geb. Dupin, 1. VII. 1804—8. VI. 1876) 273.
Sandrin 121.
St. Florian *40*, 273.
St. Gallen 32, 34f., 42, 59.
Sanzes, Giov. Felice (* um 1600, † 24. XI. 1679) 155.
Saran, Franz 84.
Sārangi 17.
Sauer, Emil (* 8. X. 1862) 286.
Saxophon 276.
Scabellum 28.
Scarlatti, Alessandro (1659 bis 24. X. 1725) 187.
Scarlatti, Domenico (26. X. 1685 bis 1757) 202, 212, *212*.
Schalk, Franz (23. V. 1863 bis 3. IX. 1931) 281.
Schalmei 66, *71*, 75, 103, *121*, 138f., 210. — Diskantschalmei *Taf. X.*
Schattenspiel 18, 20.
Schauspielkunst 62, 67, 69, 146, 162, 179ff., 188, 190, 235f., 256f., 263, 278.
Scheibe, Joh. Adolf (1708 bis 22. IV. 1776) 197, 199, 208f., 218, 223, 241.
Scheidemantel, Karl (* 21. 1. 1859) 236.
Scheidt, Samuel (1587—30. III. 1654) 170, 174.
Schein, Joh. Herm. (20. 1. 1586 bis 19. XI. 1630) 168, 172, 182.
Schellenberg *240*.
Scheller, Jakob (1750—1800) 270.
Schenk, Joh. (30. XI. 1761 bis 29. XII. 1836) 271.
Schenker, Heinr. (* 19. VI. 1868) 244, 250.
Scherchen, Herm. (* 21. VI. 1891) 284.
Schering, Arnold (* 2. IV. 1872) 62, 68, 90, 93, 98—102, 99, 105, 135, 136, 138, 171, 204, 206.
Schiavone (Andrea Meldolla) *142*.
Schiller, Benjamin 164.
Schillings, Max von (* 19. IV. 1868) 281.
Schimmern des Gesangs 233f.
Schindler, Anton (13. VI. 1795 bis 16. 1. 1864) 253f.
Schinkel, Karl Friedrich (13. III. 1781—9. I. 1841) 267, 279f., *280*.
Schlagzeug 266f., 276.
Schleppenpage 184f., *181*, *Taf. XIV.*
Schlick, Arnold († nach 1517) 105, 139.
Schmeltz, Kaspar, Meistersinger *84*.
Schmelzer, Joh. Heinr. (* um 1630, † 30. VI. 1680) 205, 206.
Schmieder, Wolfgang 83f.
Schmidt, Georg Friedrich (24. 1. 1712—25. 1. 1775) *221*.
Schmidt, Joh. Christ. 192f.
Schmidt, Joh. Philipp 236.
Schmitt, Friedrich (18. IX. 1812 bis 17. 1. 1884) 259, 260, 280.
Schmuzer, Ferdinand (* 1870) *285*.
Schobert, Johann († 28. VIII. 1767) 241, 244.
Schönberg, Arnold (* 13. IX. 1874) 251f. — *Orchesterstücke op. 16* 251f. — *Orchestervariationen* op. 31 252.
Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst* 220, 244, 252.
Schola cantiçorum 86, s. a. Paris, Rom.
Schop, Joh. (um 1650) 205.
Schröder-Devrient, Wilhelmine (6. XII. 1804—26. 1. 1860) 280.
Schubart, Daniel (13. IV. 1739 bis 10. X. 1791) 199, 216, 218, 220f., 235.
Schubert, Franz (31. 1. 1797 bis 19. IX. 1828) 256, 268, 275. — *Lieder* 268, 285. — *Erlkönig* (*1815*) 254. — *Schäfers Klagelied op. 3 Nr. 1* (*1814*) 268. — *Symphonie C-Dur* 268.
Schubiger, Anselm 61.
Schuch, Ernst von (23. XI. 1847 bis 10. V. 1914) 281, *Taf. I.*
Schünemann, Georg 216, 218.
Schütz, Heinr. (8. X. 1585 bis 6. XI. 1672) 143, 161, 162.
Schumann, Klara geb. Wieck (13. IX. 1819—20. V. 1896) 268.
Schupp, Johann, Meistersinger *84*.
Schuppanzigh, Ignaz (1776 bis 2. III. 1831) 253, 268.
Schuster, Josef (11. VIII. 1748 bis 24. VI. 1812) 241.
Schwarz, Rudolf 126f.
Schweden 178.
Schwegel *Taf. V.*
Schweitzer, Albert 198.
Schweiz 63.
Schwind, Moritz von (21. 1. 1804 bis 8. II. 1871) *251*.
Seidl, Anton (7. V. 1850—28. III. 1898) 280.
Seiffert, Max 137, 192f., 194.
Sembrich, Marcella (Praxede Kochanska, * 18. II. 1858) 285.
Senesino (Franc. Bernardi, * 1680) 179, 190, 193.
Senfl, Ludw. (etwa 1492—1555) 135, 136.
Sens, *Konzil* (*1485*) 69.
Sepolcro 163, *163*, 176.
Sequenz 32, 50, 55ff., 57, 61f., 69, 74, 81, 92, 108.
Serbien 16.
Serenata 130.
Serpent 14.
Severi, Franc. († 25. XII. 1630) 143.
Sextenparallelen 53, 101.
Seyfried, Ignaz X. Ritter von (15. VIII. 1776—27. VIII. 1844) 252.
Sforza, Constanzo († 1483) 128, 138.
Sha'ir 16.
Shakespeare, William (23. IV. 1564—23. IV. 1623) 130.
Shamisen 9, 10.
Shofar 15.
Shore, John 219.
Siam 7—11, 10, 14, 19f.
Sights 53.
Sigurd der Schweiger, Sage 75.
Sikinnis 22.
Silbermann, Gottfried (14. 1. 1683—4. VIII. 1753) 214.
Silbenmessung 55. — Silbenzählung 83, 85.
Silete 64, 64, 66.
Simpson, Christopher (etwa 1610 bis 1677) 168f., 211.
Simrock, Nikolaus (1752—1834) 250.
Simultanbühne 50.
Singen 16, 36, 231.
Singetspiel 67.
Singhalesen 9, 19.
Singspiel 235f., 261.
Singstimme 36, 44f., 109f., 119, 141, 145, 190, 240. — Rollenfächer 284f. — Stimmdiät 36f.
Sirmen, Maddalena geb. Lombardini (* 1735) 205.
Sister 104.
Sistrum 18.
Sklavinnen 4.

Skordatur 133, 171, 205, 269.
Skylax *20*.
Solazzo 103f.
Solesmes, Benediktinerabtei, Dep. Sarthe 31, 39, **39**, 42, 47.
Solfeggio 87, 156. — Solfa 43, 89.
Solmisation 45, 80, 87f., 90, *90*, 138, 156.
Sologesang 16f., 20f., 27, 29ff., *33*, 93, 96, 101, 131f., 135, 141, *142*, 149.
Sonate 171, 174, 177, 207, 241, 244, 264. — Klaviersonate 241. — Triosonate 170f., 244. — Violinsonate 171, 240ff., *243*, 244, 249, 263.
Sonnenfels, Jos. von (1733 bis 25. IV. 1817) 235.
Sophisten 22.
Sophokles (496—406) 22, 27.
Sorge, Georg Andreas (21. III. 1703—4. IV. 1778) 156, 248.
Soriano, Franc. (1549—1620) 47.
Sotades 22.
Soto de Langa, Franc. (1539 bis 25. IX. 1619) 110.
Souffleur (Klopfen des S.) 256.
Soziologie 3ff., 20.
Spagna, Arcangelo (Anf. 18. Jh.) 162.
Spanien 16, 63, 76, 78f., 109f., 130, 132, 240.
Sparta 23, 26.
Spangenberg, Cyriak (17.1.1528 bis 10. II. 1604) 86.
Speer, Daniel (Ende 17. Jh.) 165.
Spiegel (für Gesangsübungen) 110.
Spiele, Geistl. 59—70.
Spielleute 3, 50, 59, 63—66, 69—74, *70*, *71*, *74*, *75*, 76, 79f., 86, 94, 96.
Spielmanieren 78, 265, 268.
Spielmann, Baronesse *Taf. XVI.*
Spielmann, Emmerich 287.
Spielmannsweisen 80, 94, 96.
Spieluhr 275.
Spinett 151, 157, 168, 177, *205*, *Taf. VIII.*
Spitta, Phil. (27. XII. 1841 bis 13. IV. 1894) 197ff.
Spohr, Ludw. (5. IV. 1784 bis 22. X. 1859) 252f., 255f., 270. — *Faust* (*1816*) 259, 261.
Spontini, Gasparo (14. XI. 1774 bis 14. I. 1851) 252, 256, 267.
Sprechgesang 12ff., 29, 42.
Spruchdichtung 81f.
Stabat Mater 57.
Staden, Sigmund (1607—30. VII. 1655) 163, 165.
Stärkegrade 86, 109f., 142, 146, 168, s. crescendo, Vortragszeichen.
Stakkato 42, 239.
Stamitz, Joh. (19. VI. 1717 bis 27. III. 1757) 215. — *Symphonie* 218.
Stampitos, Stantipedes s. Estampie.
Starzer, Josef (1726—22. IV. 1787) 197.
Steglich, Rudolf 194.
Stegreifspiel s. Improvisation.
Stegreifkomödie 130, 216.
Stein, Richard 286.
Stephani, Hermann 262.
Sterl, Robert *Taf. I.*
Stille Musik 133, 135.
Stilz, Ernst 244.
Stimmgabel 124f., 216, 267f.
Stimmung 1, 7f., 109, 123ff., 133, 191, 208, 214, 248, 267f.
Stockhausen, Julius (22. VII. 1826—22. IX. 1906) 285.
Stölzel, Heinr. (1780—1844) 256.
Stolle, Meister 80.
Strahov bei Prag 270.
Strambotto 104.
Straßburg 103, **104**, 139.
Straßensingen 3, 17.
Strauß, Christoph (um 1630) 143.
Strauß, Johann, Sohn (25. X. 1825—3. VI. 1899) 250. — *Fledermaus* (*1874*) 250.
Strauß, Josef (22. VIII. 1827 bis 21. VII. 1870) 250.
Strauß, Richard (* 11. VI. 1864) 235f., 250, 267, 284ff., 286. — *Ariadne op. 60* (*1912*) 285. — *Intermezzo* (*1924*) 285. — *Sinfonia domestica F-Dur op. 53* (*1904*) 281.
Striche 253, 280.
Strophenform 54f., 67, 81.
Strungk, Nikolaus Adam (1640 bis 23. IX. 1700) 205.
Stumpf, Carl (* 21. IV. 1848) 10, **10**, 17.
Studenten 67, *198*, 236.
Stuttgart 216, 255, 262.
Suite 161, 168, 172.
Sukzentor 35.
Susa 15.
Sweelinck, Jan Pieters (1562 bis 16. X. 1621) 673.
Sweertius, Franciscus (1567 bis 1629) 156.
Symphonie 151, 161f., 268. — Geistl. S. aus dem Bamberger Motettenkodex 97, **97**.
Synemmenon 89.
Syrien 16, 32.
Syrigen 25, 28.
Syrigma 25.
Szydlovita, Magister de (15. Jh., Mathias de Szydlow?) 88, 91, 91.

Ta amim 13.
Tabulatur 82, 85, 123, 127, 132f. — Lautentabulatur 168. — Orgeltabulatur 87, 100f., **101**, 122, 127, 138, 156. — Violatabulatur 131.
Taghir 12.
Taktgeben s. Dirigieren. — Taktstock 106, 126, *164*, 165, 252f., 280. — Taktstriche 166.
Talmud 13.
Tamburin *3*, 9, 64, *94*, 105, 135, 266.
Tamburo, Gran 266.
Tanz 4, 9, 12, *12*, 15, *18*, 18f., 22, 26ff., 51, 64, *65*, 69—72, **72**, **73**, 77, 82, 86f., 96, 103ff., 130, 133ff., 140, 152, 163, 195, 235, 254, *Taf. V*, *IX.* — Maskentanz *12*, 18. — Moriskentanz 64. — Reihentanz 103. — Springtanz 72. — Waffentanz *21*. — Tanzleich 82.
Tartini, Giuseppe (8. IV. 1692 bis 26. II. 1770) 205, 205, 212, 246.
Tasto solo 149, 221f., 264.
Tedeum 61.
Telemann, Georg Philipp (14. III. 1681—25. VI. 1767) 188, 190, 212. — *Kl. Kammermusik* (*1716*) 241. — *Sonate metodiche op. 13* 242.
Tempelhoff, Georg Friedrich (um 1775) 248.
Tempelmusik, Jüdische 2, 14f.
Temperatur s. Stimmung.
Tempo 36f., 42, 44, 82, 85, 107, 125, 146, 165f., 173, 178, 238, 277f.
Tempo, Antonio da 104.
Tenorpraxis 43, 94, 96f., 102, 135f., 157, 235.
Tenzonen 77.
Terpander 21.
Terz 54. — Terzenbegleitung 80. — Terzengänge 53, 54, 80.
Terzett 104.
Tesi, Vittoria (13. II. 1700—9. V. 1775) 182.
Testo 162f.
Textaussprache 44f., 47, 85f., 127f., 191, 234f., 239, 259, 280, 285.
Textkritik 83f., 249ff., 283f.
Textlegung 100, 107f., 127f., 136f.
Thalberg, Sigismund (7. 1. 1812—27. IV. 1871) 268.
Thayer, Alexander Wheelock (22. X. 1817—15. VII. 1897) 271.
Theophilus, Presb. 50.
Theophilusspiel 64.
Theorbe 151f., 154f., 161f., 167, 177, 209, 217, 219, 221.
Therapeuten 32.
Theremin, Alexander 287.
Thespis 27.
Thibaut IV., König von Navarra (* 1201, † 8. VII. 1253) **79**.
Thomas von Aquin (1227—7. III. 1274) 50f.
Thomas, Bearbeiter des Zehnjungfrauenspiels 67.
Thomas de Sancta Maria 78.
Thurner (Türmer) 209.
Tibaldi, Giuseppe 235.
Tiberias 14.
Tibet 18.
Tibia, Doppeltibia 28.
Tibicines 28.
Tieffenbrucker, Wendelin *152*.
Timer, Josef 238.
Tirol 68.
Toch, Ernst (* 7. XII. 1887) 286.
Tokkata 122, 173f.
Toledo 110.
Tomaschek, Joh. Wenzel (17. IV. 1774—3. IV. 1850) 272.
Tommasi, Giuseppe Maria (14. IX. 1649—1. 1. 1713) 162, **169**.
Tonar von Montpellier 43.
Tonfilm 286f., *286*.
Tonleitern 7, 19. — Tonmessung 7. — Tonsprachen 14. — Tonstoff 2, 5, 7, 43, 139.
Torelli da Fano, Jacobo Architekt (1608 bis 1678) 163.
Torelli, Giuseppe, Violinist († 1708) 206.
Torgau 138.
Toscanini, Artur (* 25. III. 1867) 281, 284.
Tosi, Pier Franc. (1646—1727) 156, 176, 179f., 185, 187, 190f., 245.
Tours, *Konzil* (*813*) 69.
Tourte, François l'Ainé 270.
Tourte, François le Jeune (1747 bis 1835) 270.
Tractus 32, 34, 43, 53.
Traëtta, Tommaso (30. III. 1727 bis 6. IV. 1779) 192.
Tragödie, altgriech. 19 — attische 27, 29.
Transposition 43, 90, 123f.
Trautwein, Friedrich (Trautonium) 287.
Tremolo 154, 170, 191.
Treske 77.
Triangel 209, 266, *Taf. IX.*
Trient 105. — *Konzil* 128, 146, 218. — *Trienter Codices* 100.
Trier 34, 44. — *Konzil* (*1227*) 69. — *Synode* (*1542*) 50.
Triller 6, 42, 48, 111, 145, 158, 167, 173, 188, 190, s. Lippentriller.
Triole 178, 245.
Trio *93*, 103f., 108, 170, 172, 177, 240f., 244. — Bläsertrio 207. — Kirchentrio 241. — Klaviertrio 241. — Streichtrio 207. — Triosonate s. Sonate.
Tritonius, Peter (Traybenraiff), *Melopoia* (*1507*) 131.
Tritonus 7, 54, 89.
Trizinien 176.
Trojano, Massimo (um 1568) 141.
Trombe di caccia 209.
Trommel *2*, 9, 64—66, *70*, 76, *77*, 97, 266. — Gr. Trommel 267, *Taf. II.* — Handtrommel 15. — Trommelsignal 9.
Trompete 15, 25, 64, 66, 97, 129, 138, 140, 143, *165*, *166*, 166f., *167*, 176f., 266f., 282. — Trumpetum 138.
Tropar 56 — von Burgos 53 — von Limoges 59 — von Winchester 53.
Tropen 55—59, 93, 100, 107.
Trotto 72.
Troubadour, Trouvère 76—80, 86, 94, 96, 103.
Trumscheit 66, 104.
Tuba 28, 167, 256, 266. — Baßtuba 266, 276. — Tuba (im Choral) 43.
Türk, Daniel Gottlob (10. VIII. 1750—26. VIII. 1813) 202.
Türkei 17f.
Türkische Musik 266.
Tunesien 25f.
Turbasätze 66.
Turin 217, 221, 278, 280.
Turini, Franc. (* um 1589, † 1656) 156.
Turnier 130.
Tutilo von St. Gallen († um 915) 59, **60**.
Tympana 68.
Tympe 75.
Tziltzal 15.

Udine 113.
Ulrich von Liechtenstein († um 1275) 79f.
Ulrich von Winterstetten (um 1250) 82.
Umbrien 82.
Unbegleiteter Gesang 9, 51, 77, 85. — Unbegl. Kadenz 187. — Unbegl. Violinspiel 270.
Upsala 80.
Ursprung, Otto 80.

Vaet, Jakob († 8. 1. 1567) *129*.
Vaganten 58, 63, 69.
Valenciennes 65. — *Passionsspiel* (*1547*) 65.
Valentini, Giov. (um 1625) 146, 156.
Valentini, Valentino Urbani gen. (Anf. 18. Jahrh.) 192.
Van den Borren, Karl Joh. Eug. (* 17. XI. 1874) 103.
Vanneo, Steffano (* 1493) 45, 106, 124, 127.
Variationen 16, 121, 134, **144**, 178, 180, 234, 242f., 247, 268, 270f., 273.
Vasari, Giorgio (1511—74) 131.
Vecchi, Horatio († 19. II. 1605) *L'Amfiparnasso* 130.
Veda (Opfermusik) 13f.
Veghien 130.
Veit, Hans Martin *84*.
Venedig 108, 127f., 138, 141, 154, 160, 163, 167, *167*, 177ff., 185, 187f., 190, 255. — *San Marco* 122, 129, 167. — *Capelle von San Marco* 178. — *Frauenkonservatorien* 240.
Veni Sancte Spiritus 57.
Ventilmechanik 255f.
Verdi, Giuseppe (10. X. 1813 bis 27. 1. 1901) 279, 281—84. — *Aida* (*1871*); *Macbeth* (*1847*) 284.
Verona 141.
Veronese, Paolo (Caliari, 1528 bis 1588) 104.
Veronika, Sängerin 120.
Versteckte Musik 130, 150, 162, 164f., s. Orchester, versenktes.
Vestris, Violante *Taf. XIV.*
Viadana, Lud. (Grossi, 1564 bis 2. V. 1645) 110, 145, 149, 151, 158, 161, 167.

Viardot-Garcia, Pauline (18.VII. 1821—18. V. 1910) 235, 284.
Vibrato 25, 42, 134, 145.
Vicentino, Don Nicola (1511 bis 1572) 45, 124, 126f., 127, 139, 151.
Victimae paschali laudes 57, 58, 61f.
Vie de St.-Léger 71, **71**.
Viella 72, 74f., *75*, *102*, 105, *Taf. VI.*
Vierdanck, Joh. (um 1650) 171.
Vierling 287.
Vierteltöne 7f., 43, 55, 135, 286.
Villeneuve, Josse de (um 1756) 165, 179, 181f., 189f.
Villoteau, Guillaume André (6. IX. 1759—23. IV. 1839) 7, 16, 31.
Vina *2*.
Vinci, Leonardo (1690—28. V. 1730) *La Contesa de' Numi (1729) Taf. XIII.*
Viola 65f., 104, 121, 130f., 133, 137, *142*, 152ff., 156f., *165*, 168, 177, 209, 217, 239, 266. — Viola d'amore 209. — Baßviola 177, *Taf. XV.* — Viola bastarda 155, 169. — Viola da brazzo 167. — Diskantviola 170. — Viola da gamba s. Gambe. — Kleine Viola 167. — Tenorviola 167. — Violetta 167.
Violine (Geige) 75, 79, 104, 119, 133, *133*, 135, 151f., 154, 156, 160ff., 166—73, *166*, *170*, *171*, 177, 180, 184, 194, 196, 204 bis 207, *205*, 209, *212*, *219*, 222, 231f., 238f., *240*, 241, 244ff., 252, 265ff., 270, 286, *Taf. IX.* — Violinspiel 162, 168ff., *171*, 171, 176, 205ff., 269, 286. — Violinschule 245, 249, 270, 276. — Violinsonate, Violinkonzert s. Sonate, Konzert.
Violoncello 168, 193f., 196ff., *205*, 209, *212*, 217ff., *219*, 221f., 241, 244, 253, 256, 264—68, *Taf. XIII*, *XV.* — Generalbaßspiel 221, 264f.
Violone 121f., 131, 151, 197, 209, 219, 240, 64f.
Violons du roi 207.
Virelai 72.
Virginal 173.
Virgo plorans 61.
Virtuosentum 4, 25, 28, 50, 78, 103f., 111, 117, 119ff., 128, 170, 176, 178f., 185, 191, 268, 273f., 278, 281, 286.
Vitry, Philippe de (* um 1290, † 1361), Bischof von Meaux 90.
Vittori, Loreto (16. 1. 1604 bis 23. IV. 1670) 152, 163, 178.
Vivaldi, Antonio (* um 1680, † 1743) — *Violinkonzerte* 204f., 204, 238.
Vivell, P. Coelestin (* 21. X. 1846) 39.
Vogl, Johann Michael (10. VIII. 1768—19. XI. 1840) 268.
Vogler, Georg Josef, Abt (15. VI. 1749—6. V. 1814) 244, 248, 271ff. — *Kastor und Pollux (1764)* 236.
Voigt, Valentin 85.
Voigt, Waldemar 198f.
Volksmusik 3, 75, 80.
Vorschläge 176, 188, 239, 245f.
Vortrag 5, 16f., *17*, 20, 29, 32, 35ff., 42—49, 53, 62f., 66ff., 70—74, 76, 77—80, 82f., 85f., 102, 104f., 107f., 110f., 121f., 128, 131, 142, 236, 259f., 278. —Vortragszeichen 42, 62, 89ff., 146, *146*, 168f., 251f., 265, 278 (s. Stärkegrade). — Vortragsfreiheiten 78, 145f., 207.

Wace, *Roman de Brut (1155)* 75.
Waelrant, Hubert († 19. XI. 1595) 156.
Wagenseil, Georg Christoph (15. 1. 1715—1. VIII. 1777) 241, 244.
Wagner, Cosima (24. XII. 1837 bis 1. IV. 1930) 280.
Wagner, Peter (19. VIII. 1865 bis 17. X. 1931) 35, 39, 41f., 41, 52, 56, 93, 136.
Wagner, Richard (22. V. 1813 bis 13. II. 1883) 217, 235, 250, 253, 256, 259, 267f., 274—81, 284ff. — *Opern* 277. — *Meistersinger (1868)* 280. — *Parsifal (1882)* 281. — *Ring des Nibelungen (1869—76)* 256, 279. — *Tannhäuser (1845)* 277. — *Tristan und Isolde (1865)* 280.
Wahlpraxis (Besetzung) 94, 105, 131, 135, 157, 168ff., 172f., 178.
Walcker, Oskar 176.
Wallerstein, *Ottingische Hofkapelle* 221.
Walliser, Christoph Thomas (1568—26. IV. 1648) 165.
Walsh, John († 13. III. 1736) 212.
Walter, Bruno (Schlesinger, * 15. IX. 1876) 262.
Walther von der Vogelweide († um 1230) 80.
Walther, Joh. Gottfried (18. IX. 1684—23. III. 1748) 171, 199, 204f. — *Lexikon (1732)* 160. — *Scherzi III* 206.
Walzer 254.
Wanhal, Joh. Bapt. (12. V. 1739 bis 26. VIII. 1813) *Pianofortekonzert* 244.
Warnsdorf (Böhmen) *254*.
Weber, Bernhard Anselm (18. IV. 1766—23. III. 1821) 235, 252.
Weber, Gottfried (1. III. 1779 bis 12. IX. 1839) 252.
Weber, Karl Maria von (18. XII. 1786—5. VI. 1826) 236, 246, 252, 256, *258*, 259, 261f., 267 273, 275, 278. — *Klavierwerke* 261. — *Aufforderung zum Tanz* 261. — *Euryanthe (1822/23)* 254, 261f. — *Freischütz (1821)* 261. — *König Yngurd (1817)* 259, **260**. — *Oberon (1826)* 261f. — *Silvana (1810)* 261.
Wechselgesang 6, 19, 22, 32, 37, 56, 67, 129, 157. — Wechselspiel 138.
Weiditz, Hans (1. Hälfte 16. Jh.) 137.
Weigl, Joseph (28. III. 1766 bis 3. II. 1846) *Taf. XII.*
Weihnachtsspiele 59ff.
Weimar 235, 277.
Weingartner, Felix (* 2. VI. 1863) 250, 262, 281.
Weinmüller, Karl *Taf. XVI.*
Weiß, Silvius Leopold (12. X. 1686—15. X. 1750) 221.
Wenzel von Olmütz *131*.
Werckmeister, Andreas (30. XII. 1645—26. X. 1706) 127, 214.
Werner, Bruder 81.
Westfalen 76.
Westhoff, Joh. Paul von (1656 bis 1705) 205. — *Solosuite* 206.
Westphal, Rudolf (13. VII. 1826 bis 11. VII. 1892) 88.
Wieck, Klara s. u. Schumann.
Wiedergabe 1, 4, 224, 251, 279. — „schöpferische Interpretation" 250, 278f., 289.
Wieland, Christoph Martin (5. XI. 1733—20. 1. 1813) 259.
Wien 49, 63, **83**, *85*, *87*, 94, 97, 112, 133, 136, 139f., 152, 158, 163, 177f., 197, 209, 215, 217f., 220f., 235f., 238, 244, 252f., *254*, 256, *257*, 259, 267ff., 271f., 274ff., 278, 280, 285f. — *Gottleichnamsbruderschaft; St. Nikolaibruderschaft; Pfeifferund Fiedlerinnung* 63. — *Adelskapellen* 252. — *Hofkapelle* 109, 140, 266f. — *Concert spiritual* 266. — *Konzertakademien* 252. — *Tonkünstlersozietät* 252. — *Gesellschaft der Musikfreunde Taf. XII.* — *Musikfest (1812)* 252; *(1834) Taf. XII.* — *Passionsspiele* 63. — *Philharmoniker* 267. — *Philharmon. Konzerte* 276. — *Konzerte in der Mehlgrube* 268. — *Burgtheater* 252. — *Theater an der Wien* 252, 268, 273. — *Oper* 266f., 276. — *Kärntnertortheater* 266. — *Winterreitschule* 266, *Taf. XII.* — *Alte Universität Taf. XVI.*
Wiener Klassiker 249f.
Wiesbaden 261.
Wiese, Christian Ludw. Gustav, Freiherr v. 248.
Wigand, Balthasar 266, *Taf. XVI.*
Wild, Franz (31. XII. 1791 bis 1859) 252.
Wilfflingseder, Ambrosius († 31. XII. 1563) 125.
Wilhelm, 1748—77 Graf von Schaumburg-Lippe *241*.
Willaert, Adrian († 7. XII. 1562) 113, 124, 128f., 134.
Willemsz, Arent 138.
Wilmanns, Wilhelm (1842 bis 1911) 80.
Winchester Tropar (11. Jahrh.) 53.
Winkel, Dietrich Nikolaus (* um 1780, † 28. VI. 1826) 275.
Wirth, Emanuel (1842—1923) *285*.
Wizlaw IV. (III.), 1302—8. XI. 1325 Fürst von Rügen 83f. — *Maienton* 83, 83f.
Wolf, Georg Friedrich (1762 bis 1814) 221.
Wolf, Johannes (* 17. IV. 1869) **72**, **73**, 93, **99**, **101**, **103**.
Wüllner, Franz (28. I. 1832 bis 7. IX. 1902) 261.
Wüllner, Ludwig 285.
Wunderkinder 268.
Würtemberg 217.

Xenophon († nach 355 v. Chr.) 26.
Xylophon 8, 11.

Zacconi, Lod. (11. VI. 1555 bis 23. III. 1627) 45f., 109—12, 121, 125, 128, 134, 156.
Zalzal 7.
Zamara s. Joh. Ägidius 50.
Zampetto 48, 48.
Zarlino, Gioseffo (22. III. 1517 bis 14. II. 1590) 45f., 108, 110, 113, 124, 127, 130, 139.
Zehnjungfrauenspiel 67.
Zelter, Karl Friedr. (11. XII. 1758 bis 15. V. 1832) 158.
Ziani, Pietro Andrea (* um 1630, † 1711) 178.
Zierpraxis 5f., 16f., 21, 31, 42f., 45, 48, 54, 79, 86, 93, 108, 110f., 113ff., 123, 128, 141f., 144f., 144, 147f., 149, 151, 167, 174f., 176f., 179, 183ff., 189, 191—94, 203f., *211*, 215, 217, 223, 225—34, 238, 242 bis 245, 250, 255, 259, 275, 278.
Zigeunermusik 16.
Zink *77*, 104, *115*, 119, *123*, *125*, 135, 137f., *140*, 141, 155, *165*, 166, 169, 171, 177, 209, *Taf. V.* — Großer Zink 151.
Zisterzienser 30.
Zither 8, 35, 104.
Zoilo, Annibale (Ende 16. Jahrh.) 156.
Zuffoli 209.
Zunftwesen 3, 63, 76.
Zurna *3*.
Zymbeln 28.

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

Einleitung 1
Die musikalische Wiedergabe bei den Primitiven und bei den orientalischen Kulturvölkern 5
Griechisches Altertum 20
Der gregorianische Choral 29
Das Mittelalter 55
Renaissance ..... 108—109
Barock 141
Rokoko 215
Die Musik seit den Wiener Klassikern 249
Register 288

VERZEICHNIS DER TAFELN.

Seite

I. Sterl, Dresdener Hofopernorchester unter Ernst von Schuch 1
II. Indische Hochzeit. Miniatur ..... 16—17
III. Traueroffizium. Aus Fuggers Ehrenspiegel ..... 44—45
IV. Jehan Fouquet, Mystère de Sainte Apolline ..... 64—65
V. Ballfest. Aus Jean de Waurins Englischer Chronik ..... 72—73
VI. Der Kanzler. Aus der Manesse Handschrift ..... 80—81
VII. Kantorei. Aus König Corvinus Antiphonar ..... 96—97
VIII. Bayrische Hofkapelle unter Orlando di Lasso. Aus dem Hans Mielich-Kodex 112—113
IX. Tischdecke zur Vermählung eines Grafen von Henneberg. 1562 oder 1568 .. 160—161
X. Sallaert, Prozession der Jungfrauen von Sablon ..... 168—169
XI. Händel im Kreise seiner Musiker ..... 192—193
XII. Aufführung von Händels Belsazar, Wien 1834 ..... 196—197
XIII. Pannini, Konzert in Rom, 1729. Vorstellung der Kantate La Contesa de' Numi von L. Vinci ..... 214—215
XIV. Dal Re, Violante Vestris als Apamia in Carcanis Tigrane ..... 224—225
XV. Opernhaus in Esterház ..... 240—241
XVI. Wigand, Italienische Aufführung von Haydns Schöpfung, 1808 ..... 264—265
XVII. Menzel, Wagnerprobe in Bayreuth, 7. Aug. 1875 ..... 280—281

Druck und Stich von C. G. Röder A.-G., Leipzig.