

Werk

Titel: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft

Ort: Leipzig

Jahr: 1887

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?479007071_0003|log4

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

1886. 3871

Vierteljahrsschrift
für
MUSIKWISSENSCHAFT.

Herausgegeben von
Friedrich Chrysander, Philipp Spitta
und
Guido Adler.

Dritter Jahrgang. — 1887. — 1. Vierteljahr.

Preis für den Jahrgang 12 Mark.



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

Januar 1887.

Inhalt.

	Seite
Friedrich Chrysander.	
Händel's Instrumentalkompositionen für grosses Orchester	1
R. von Liliencron.	
Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts	26
Philipp Spitta.	
Rinaldo di Capua	92
Max Friedländer.	
Die erste Form des Schubert'schen »Erlkönigs«	122
Kritiken und Referate	
Reinhold Succo, Besprechung der Choralbücher von Kade und Hille	129
H. Kretschmar. Bottura, G. C., Storia del Teatro Comunale di Trieste	146
E. Mach. Beiträge zur Analyse der Empfindungen. .	151

Händel's Instrumentalkompositionen für grosses Orchester.

Von

Friedrich Chrysander.

Eine Gruppe Händel'scher Kompositionen für großes Orchester ist noch niemals ans Licht gezogen. Solches kann man behaupten, obwohl diese Musik schon früher zum Theil gedruckt und auch flüchtig beschrieben wurde; denn beides geschah auf eine Weise, daß Nichtdruck und Stillschweigen besser gewesen wäre.

Die betreffenden Werke habe ich soeben im 47. Bande der Händelausgabe veröffentlicht¹, und weil dieselben in dem Kapitel über Händel's Instrumentalmusik im dritten Bande der Biographie (III, 145—224) noch nicht besprochen sind, so wähle ich wohl den richtigen Zeitpunkt, wenn ich die dort gelassene Lücke jetzt ausfülle. Zugleich möge dies meinen Freunden als Mittheilung dienen, daß ich ein langes Schweigen nun endlich breche und meine frühere, durch viele Hindernisse aufgehaltene Thätigkeit zur Beschreibung des Lebens und der Kunst Händel's hiermit wieder beginne.

Obwohl die vorzuführenden Kompositionen über einen Zeitraum von 35 Jahren und damit über den größten und besten Theil seiner künstlerischen Thätigkeit sich erstrecken, gehören sie doch hauptsächlich in die letztere Zeit oder in die Jahre 1740—1750, welche man in Folge der beispiellosen oratorischen Produktion das Oratorien-Jahrzehnt nennen kann. Sie treten dadurch in Gegensatz zu den Instrumentalwerken der mittleren Zeitperiode, den Orgelwerken mit Orchesterbegleitung, den Concerti Grossi, die Händel theils (wie die sogenannten Oboenkonzerte) für Bläser und Streicher, theils (wie die

¹ Georg Friedrich Händel's Werke. Für die deutsche Händelgesellschaft herausgegeben von Friedrich Chrysander. Leipzig, Wilh. Engelmann. 1886. (231 Seiten. gr. Folio. Preis 16 Mark.)

12 großen Konzerte) nur für vollbesetzten Chor von Saiteninstrumenten schrieb. Waren letztere es hauptsächlich, welche sich schnell verbreiteten und durch die Praxis lebendig erhalten wurden, so dürfen wir daraus entnehmen, daß sie der Musikübung jener Zeit vollkommener entsprachen, als die Stücke, welche dem Gedächtniß der Zeitgenossen bald wieder entschwanden und heute als etwas völlig Neues hervortreten. In der That sehen letztere zum Theil aus wie ein Experiment mit Kombinationen, die von der alltäglichen Praxis erheblich abwichen. Fügen wir hinzu, daß diejenigen Stücke, welche Händel für öffentliche, in freier Luft stattfindende Feierlichkeiten schrieb — die Wasser- und die Feuerwerksmusik —, ebenfalls zu dieser Gruppe gerechnet werden müssen, so ist damit vorläufig genügend angegeben, was zu derselben gehört: nämlich alle diejenige Orchestermusik, welche namentlich durch Benutzung von Metallbläsern über das Mittelmaß der damaligen Besetzung und Anlage der Partitur hinausgeht. Das allgemeinere Interesse, welches sich an die Betrachtung dieser Stücke knüpft, besteht nun darin, daß wir zu erfahren wünschen, welche Wege Händel einschlug, wenn er auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik das Zeit-übliche nach irgend einer Seite hin überschreiten wollte.

Bei der Besprechung der Kompositionen, die hier in Frage kommen, halten wir uns an die Reihenfolge, welche sie in dem genannten Bande einnehmen, da dieser bereits zu einem solchen Zwecke geordnet ist.

1.

Den Anfang macht ein verhältnißmäßig kleines

Konzert in F dur.

Dasselbe unterscheidet sich von den Orchestersätzen, die ich 1865 als Band 21 der Händelausgabe publicirte, durch die Betheiligung der Hörner, welche bei keinem Stücke jenes Bandes vorhanden sind; es hätte schon deshalb nicht in denselben aufgenommen werden können, wenn es auch damals bekannt gewesen wäre, was nicht der Fall war. Es hat hier erst seinen allein richtigen Platz gefunden, einmal weil es zur Abtheilung derjenigen Werke gehört, die Metallblasinstrumente verwenden, und sodann wegen seiner Verwandtschaft mit der folgenden »Wassermusik.«

Das Konzert war verschollen bis zum Jahre 1877, wo es unerwartet hervortrat und für die Öffentlichkeit gewonnen wurde unter ziemlich merkwürdigen Umständen, die ich erzählen muß.

Als ich Ende März 1877 in London anlangte, empfing mich mein theurer Freund Russell Martineau (einer der Beamten des Bri-

tischen Museums; mit den Worten: »Es ist gut daß Sie kommen. Jemand vom Lande hat dem Museum mehrere Autographen von Händel angeboten, aber er fordert dafür einen extravaganten Preis, zweihundert Pfund Sterling. Wir werden sie nicht kaufen, die Kuratoren¹ haben es letzten Sonnabend abgelehnt. Es ist in der letzten Zeit so viel für Musik ausgegeben, unlängst erst £ 150 für ein großes Konvolut Skizzen von Beethoven. Ich denke aber, es muß Ihnen doch viel daran liegen, die Sachen zu sehen, habe also gesagt, Sie würden in einigen Tagen hier sein, deshalb haben wir veranlaßt, daß die Bände bis dahin im Museum geblieben sind, sonst würde der Besitzer sie schon wieder abgeholt haben. Aber morgen (Sonnabend) wird er bestimmt kommen.« Wir gingen also ohne Verzug ins Museum. Dort wurden mir drei Bände vorgelegt. Der eine enthielt Kopien Händel'scher Werke ohne Belang. Aber was fand ich in den beiden andern? Autographen vokaler und instrumentaler Musik verschiedenster Gattung, welche sich über einen Zeitraum von 42 Jahren erstreckten. Neben einer italienischen Kantate lagen Bruchstücke von Orgel- und Instrumentalkonzerten; eine neue Version des berühmten Anthems »Wie der Hirsch schreit (As pants the hart)« kam hier zu Tage, vereinigt mit dem datirten Autograph des Dettinger Anthems »Der Fürst wird sich freu'n deiner Macht (The King shall rejoice)«, welches ich im dritten Bande der Anthems (Händel-ausgabe Bd. 36, S. 111—153) ohne eine solche authentische Vorlage zu drucken genöthigt war. Außerdem fanden sich dort noch 26 Seiten Arien und Chöre zu englischem Text, die zwar in Bogen zusammenhängen, aber in der Folge der Seitenzahl überall Lücken zeigten, und diese waren es, welche mein Interesse am allermeisten in Anspruch nahmen, denn sie enthielten genau diejenigen Blätter, die in dem Exemplar der Königin im Buckingham-Palast fehlen, stellten mit diesem zusammen aber ein vollständiges Exemplar des englischen Singspiels »*Alceste*« her. Solche unvermuthete Entdeckungen waren also wohl geeignet, mich aufzuregen. Als ich die Bände etwa 10 Minuten angesehen hatte, fragte mich der betreffende Beamte der handschriftlichen Abtheilung: »Nun, was meinen Sie dazu?« — »Diese beiden Bände enthalten Autographen, zum Theil von unbekannten Werken. Das Museum wird sie also für den Preis nicht kaufen?« — »Nein, wir halten die Forderung für zu hoch, die Trustees haben es deshalb letzten Sonnabend abgelehnt.« — »Ich

¹ *Trustees*. Diese versammeln sich alle 14 Tage am Sonnabend und beschließen u. a. über Ankäufe, welche £ 100 übersteigen. Nur bis zu dieser Summe kann der Oberbibliothekar selbständig vorgehen.

möchte nur gern bestimmt wissen, daß das Britische Museum definitiv abgelehnt hat, die drei Bände für £ 200 anzukaufen.« — »Und warum?« — »Weil ich dann sofort nach Hamburg schreiben werde, mir die nöthige Summe hier anzuweisen, damit ich die Bände kaufen kann.« — »Sie wollten für diese wirklich £ 200 geben?« — »Unbedingt. Ich würde sogar noch höher gehen, wenn es sein müßte. Dreihundert Pfund Sterling wäre ein hoher Preis, aber nicht ein zu hoher; zweihundert Pfund ist mäßig.« — Dem dann herbeigerufenen Hrn. Bond, Direktor der handschriftlichen Abtheilung, wiederholte ich dasselbe und hob noch besonders hervor, daß die Sammlung Händel's Handschrift zeige von seiner früheren italienischen bis hin zu seiner späteren englischen Zeit und daß nicht die geringste Aussicht vorhanden sei, an Händel'schen Autographen jemals wieder etwas von gleicher Bedeutung erwerben zu können.

Der Besitzer wurde darauf ersucht, die Bände noch etwas länger im Museum zu lassen, um sie den Kuratoren bei der nächsten Sitzung abermals vorlegen zu können. Völlig überzeugt, daß die drei Händelbände niemals wieder das Museum verlassen würden, reiste ich zu Hause noch bevor jene Sitzung stattfand. Kaum in Bergedorf angelangt, erhielt ich einen Brief von Hrn. Bond, in welchem derselbe mich ersuchte, das ihm mündlich Mitgetheilte schriftlich zu wiederholen, da die Vorzeigung eines solchen Schreibens ihm die Verhandlungen mit dem Kuratorium erleichtern würde. Kurze Zeit hernach theilte Hr. Bond, der jetzige Oberbibliothekar, mir den Ankauf jener Bände durch das Museum mit, dankte mir für meine Beihülfe und drückte die Hoffnung aus, daß ich der Erste sein werde, der diese neu erschlossenen Schätze benutze.

Kann man lebenswürdiger, vertrauensvoller und kordialer verfahren, als hier von den Beamten des Britischen Museums geschah? Ich erzähle diesen Vorgang nicht deshalb so ausführlich, um das, was mir dabei zu thun vergönnt war, herauszustreichen, denn ich habe nur meine Pflicht gethan und auch von Seiten des Museums keinen Dank verdient. Ohne Zweifel würde ich die Bände selber erworben haben, wenn kein anderer Weg geblieben wäre, sie vor abermaliger Vergessenheit zu retten. Aber der obige Bericht zeigt deutlich genug, daß mein ganzes Bestreben vom ersten Augenblick an nur darauf gerichtet war, das Museum zum Ankauf derselben zu bewegen. Für die vielen wissenschaftlichen Wohlthaten, für die allseitige Förderung meiner Studien, welche ich von diesem herrlichen Institut damals bereits 25 Jahre lang erfahren hatte, konnte ich niemals meinen Dank abtragen, wenn ich eine derartige günstige Gelegenheit nicht dazu benutzte.

Was den Ursprung jener Bände anlangt, so wird es damit

eine eigene Bewandtniß gehabt haben. Einer derselben (jetzt Brit. Mus. No. 30,310 obl. folio) hatte den rothen Einband mit dem königlichen Wappen genau wie viele Bände der Händel-Sammlung im Buckingham-Palast. Derselbe muß also zu irgend einer Zeit der Sammlung König Georg's III. entwendet sein, und da liegt es nahe, den Rest ebenfalls aus dieser Quelle herzuleiten. Solches geschah indeß schon im vorigen Jahrhundert, denn der Verkäufer, ein Herr Moseley, konnte nachweisen, daß die Bände bereits 80 Jahre lang im Besitz seiner Familie waren, weil sie die nicht anzuzweifelnde Bemerkung tragen: »*Walter Michael Moseley of Glashampton 1800.*« Wahrscheinlich hat jener Moseley die Manuskripte bereits um 1800 bona fide gekauft. Um die Bände auch von dieser Seite prüfen und möglicherweise altes Eigenthum reklamiren zu können, theilte ich meinem verehrten Freunde Hrn. G. W. Cusins, Kapellmeister der Königin und Bibliothekar ihrer schönen Musiksammlung, den merkwürdigen Umstand sofort mit. Wir überzeugten uns aber bald, daß hierin jetzt nichts mehr zu machen sei. Das alte Zeichen königlichen Besitzes ist übrigens verschwunden, da das Museum inzwischen die Handschriften ganz neu hat binden lassen. Was das Britische Museum in seinen Schaukästen jetzt an Händel'schen Autographen dem Publikum zeigt, ist größtentheils diesen Bänden entnommen.

Einer jener Bände (No. 30,310) enthält nun auch das in Rede stehende zweisätzige Konzert in F dur. Die Hoffnung des Hrn. Bond, daß ich der Erste sein werde, der es benutzt, ist aber nicht in Erfüllung gegangen. Das erzählte angenehme Erlebniß hat vielmehr für mich noch ein kleines Nachspiel bekommen, durch welches die Ausführlichkeit des obigen Berichtes erst ihre eigentliche Rechtfertigung erhalten dürfte.

Eine Biographie von Händel in bescheidenem Umfange und populärer Haltung schien unlängst in England zu »gehen«, namentlich bei dem herannahenden zweihundertjährigen Geburtsjahr des Meisters, und Hr. Rockstro verfaßte dieselbe (London 1883). Obwohl gering an Umfang für die Bewältigung des überreichen Materials (452 Seiten in kl. 8), hat der Autor doch noch Raum für Polemik, wenn sie den Stoff würzen und das eigene Ansehen erhöhen kann. So läßt er sich nun auch die Gelegenheit nicht entgehen, mir daraus einen Vorwurf zu machen, daß ich 1867 das noch nicht gekannt habe, was erst 10 Jahre später ans Licht kam. »Weder Dr. Chrysander noch Mons. Schölcher«, sagt er Seite 335, »scheinen von der Existenz eines äußerst interessanten Bandes etwas gewußt zu haben, welcher einstmals (1800) das Eigenthum des Hrn. W. Mosely [i. Moseley] in Glashampton war, aber nun im Britischen Museum sicher verwahrt ist« (p. 335). Die-

ser »äußerst interessante« Band ist natürlich die bereits angeführte Nummer 30,310. Da haben wir nun die Bescheerung! Ich war also nicht, wie der Oberbibliothekar Bond hoffte, der Erste, der diese Handschriften für die Öffentlichkeit benutzte, sondern Hr. Rockstro war es, und dieser beeilte sich gar sehr, mir den Dank für meine Mitwirkung bei dem Ankauf abzutragen, freilich in einer etwas eigenthümlichen Form. Ich hoffe aber doch, daß bei dem ersichtlichen Bestreben, mir nach Kräften etwas anzuhängen, ihm das Gefühl für die Lächerlichkeit, der er sich hiermit ausgesetzt hat, noch nicht ganz abhanden gekommen ist.

Eine derartige Kritik ist verwerflich. Denn Rockstro hatte nicht einmal nöthig sich zu erkundigen, wann diese Bände vom Museum erworben wurden: der gedruckte Katalog, aus welchem er überhaupt erst die Existenz derselben erfuhr, sagte ihm solches ganz deutlich. Moseley's drei Bände sind verzeichnet in einem »Katalog neuer Erwerbungen von Handschriften für das Britische Museum in den Jahren 1876—1881. Gedruckt auf Anordnung der Kuratoren«¹. Hieraus wußte er also, daß dasjenige, was Schölcher und ich über die betreffenden Werke gesagt hatten, mindestens bereits zehn bis zwanzig Jahre lang gedruckt vorlag, als die Autographen ins Museum gelangten. Weil ihn Gehässigkeit leitet, verschwieg er dies.

Wie wenig er sachlich hier zur Kritik berechtigt ist, zeigt er am besten durch die Beurtheilung der Musik. Das in Rede stehende Konzert hält er nicht für eine selbständige Komposition, sondern für einen Theil der »Wassermusik«. Er sagt: »Der größte Theil [der Wassermusik] scheint unwiederbringlich verloren zu sein; doch sind autographische Kopien von zweien dieser Stücke, die von der gedruckten Ausgabe bedeutend abweichen, im Brit. Museum erhalten« (p. 99). Selbst dieses hat Hr. Rockstro nur dem erwähnten Museums-Katalog nachgesprochen, wo unser Konzert p. 67 als »ausgewählte Stücke aus der Wassermusik (Selections from the Water Music)« registriert wird, was eine in jeder Hinsicht ungeeignete Bezeichnung ist.

Dieses Konzert entstand offenbar für sich und vor der Wassermusik, obwohl nur kurze Zeit vorher. Die Handschrift gestattet nicht, es früher als 1713—1715 zu datiren. Der Titel »Concerto« ist von mir hinzugesetzt; das Autograph hat überhaupt keine Überschrift. Das Fehlen jeder Bezeichnung von Seiten des Komponisten und die mit der Wassermusik anscheinend gleichzeitige Entstehung der Musik möchte diejenigen, welche das Konzert nun einmal für

¹ Catalog of additions to the manuscripts in the British Museum in the years 1876—1881. Printed by order of the Trustees. London, 1882. gr. 8.

einen Theil der Wassermusik erklärt haben, gewissermaßen berechneten, sich auf ihre Ansicht zu versteifen. Aber schon der äußere Anblick der Handschrift muß die Überzeugung gewähren, namentlich dem mit Händel's Weise Vertrauten, daß die Komposition als ein selbständiges Stück entstanden ist. Noch mehr thut dies die Untersuchung der Musik.

Dieselbe besteht aus zwei Sätzen von ziemlich gleicher Ausdehnung, aber vollendeter Gegensätzlichkeit des Charakters. Auch die Anlage der Sätze ist gleich; beide haben einen Hauptsatz und Mittelsatz, von denen der erste am Schlusse wiederholt wird, sind also in der Form des da Capo geschrieben. Ob die Stücke in dieser Art zum Vortrag kamen, läßt sich nicht entscheiden, da keine Andeutungen vorhanden sind, daß eine Kopie davon genommen wurde; wenn es geschah, so brachte die Musik sicherlich den harmonischen Eindruck eines geschlossenen Stückes hervor, nicht den eines nach Fortsetzung verlangenden Bruchstückes. Aber Händel schrieb derartige Kompositionen oft ohne einen vorhandenen äußeren Zweck, als Studien in der Mußzeit, angeregt durch die Musik anderer Tonssetzer, oder aus sonstigen Ursachen. Dies war dann seine Schatzkammer, wenn umfänglichere Werke geschaffen werden sollten.

Der erste Satz offenbart die ganze Lebendigkeit Händel's, seinen Reichtum in der diatonischen Modulation und glänzende Entfaltung der Instrumente. Zuerst sind es die Hörner und die eine Oktave höher sich schwingenden Violinen, welche das Wort führen; bei der Wiederholung des Themas dagegen kommen Hörner und Oboen zusammen. Letztere treten durchweg mit großer Wirkung in gehaltenen Noten und synkopirt auf, wie die Violinen in fliegender Lebhaftigkeit und die Hörner in ihren natürlichsten Intonationen. Beim Mittelsatz ist es anders; hier schweigen alle Bläser, das Streichquartett ist allein thätig, und die erste Violine als Oberstimme durchläuft die 13 Takte in lauter Sechzehnteln.

Diesen Satz nun verwerthete Händel in der Wassermusik als zehnte Nummer, aber mit durchgreifenden Veränderungen. Die Musik ist von F dur nach D dur versetzt; zwei Tromben wirken mit, machen den Anfang und führen das Thema allein, worauf die Hörner dasselbe genau ebenso, aber mit veränderter Begleitung, gleichsam als Echo hören lassen. Das macht einen ganz andern Effekt, der für eine Vorführung auf dem Wasser wunderbar genau berechnet war. Das Beispiel ist zu lehrreich, um hier nicht den Anfang davon mitzutheilen. Das Konzert beginnt:

Corno I. II.

Oboe I.

Oboe II.

Bassons.

Viol. I.

Viol. II.

Viola.

Bassi.

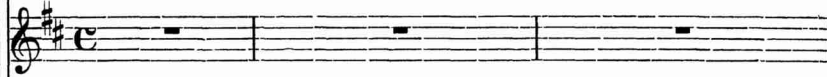
p

Hiermit vergleiche man nun die ersten acht Takte des Satzes
in der Wassermusik:

Tromba I. II.



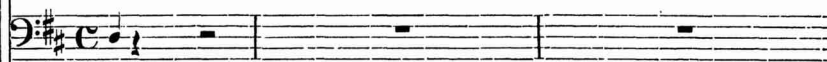
Corno I. II.



Oboe I. II.



Bassons.



Viol. I.



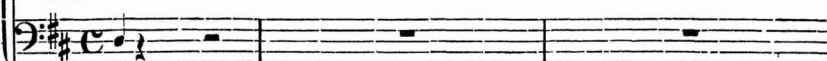
Viol. II.



Viola.



Bassi.



This musical score is for a piano and voice piece, page 10, by Friedrich Chrysander. The score is written for a piano (left hand) and a voice (right hand). The key signature is D major (two sharps: F# and C#). The time signature is 3/4. The piano part is written in the bass clef, and the voice part is written in the treble clef. The score consists of two systems of music. The first system has four staves: two for the piano (bass clef) and two for the voice (treble clef). The second system also has four staves: two for the piano (bass clef) and two for the voice (treble clef). The piano part features a prominent bass line with many eighth and sixteenth notes, and some chords. The voice part features a melody with many eighth and sixteenth notes, and some chords. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines clearly visible.

Das ist mit denselben Gedanken eine ganz andere Komposition. Wer den Fortgang dieser Sätze vergleichen mag, der wird dabei dasselbe noch überzeugender wahrnehmen; die fast unaufhörliche Sechzehntelbewegung der Violinen, welche für das Konzert so charakteristisch und zur Belebung desselben so nothwendig schien, ist in der Wassermusik gänzlich verschwunden. Alles formt sich anders, aber zu einem neuen Ganzen, welches so leicht gebildet und doch in sich ebenso fest gestaltet scheint, wie das Frühere, mit dem es jetzt nur noch als Ganzes eine mehr oder weniger nahe Verwandtschaft hat. Der Mitteltheil ist bei der späteren Benutzung ganz fortgefallen. Wie sollte er auch nicht! Was würde ein Quartett von Saiteninstrumenten, und zwar mit dieser Musik, wohl auf dem Wasser bedeutet haben! Wer dieses Konzert für »zwei Stücke« der Wassermusik hält, wie Hr. Rockstro, der muß Händel wirklich zutrauen, daß er so wenig für einen vorgesetzten Zweck zu schreiben gewußt hat, um etwas zu Papier zu bringen, was dann erst durch gänzliche Umgestaltung brauchbar wurde: denn so herrlich dieses Konzert an sich ist, so untauglich erweist es sich, so wie es ist, auf dem Wasser — selbstverständlich nur dann, wenn der Maßstab des Händel'schen objektiven Schaffens angelegt wird. Sein Werth für uns besteht nun hauptsächlich darin, daß es ein neuer und sehr merkwürdiger Beweis der wunderbaren Kraft ist, mit welcher Händel über alle seine Gebilde souverän schaltete, selbst über diejenigen, welche er soeben erst geformt hatte und die doch sonst naturgemäß für längere Zeit eine gewisse Abhängigkeit des Meisters von der neu gefundenen Form erzeugen. Aber mit dem Hervortreten eines anderen Zweckes, eines neuen Objektes, war eine solche Abhängigkeit für Händel nicht mehr vorhanden.

Der Satz des Konzertes zählt 67 Takte, von welchen auf den Vorder- oder Haupttheil 53 kommen. Aus diesen 53 Takten sind in der Wassermusik nur 47 geworden, denen aber noch ein *Adagio* von 3 Takten angehängt ist zur Überleitung in das andere Stück, die Hornpipe, so daß in der Wassermusik beide eng zusammen hängen.

Im Konzert dagegen ist diese *Hornpipe* ein durchaus selbständiger Satz von gleicher Anlage, weil ebenfalls in der Form der Rundstrophe geschrieben; nur ist der Mitteltheil bedeutend breiter ausgeführt, als bei dem ersten Satze. Der Vordertheil besteht aus 48, der Mitteltheil aus 35 Dreizehntel-Takten. Von diesem Stücke »alla Hornpipe« darf man nicht erwarten, daß es bei der Übertragung in die Wassermusik ebenso durchgreifende Änderungen und große Kürzungen erfahren werde, wie das vorhergehende, denn ein so origineller Tanz-

satz mußte auf dem Wasser schon an sich willkommen sein, konnte daher auch in behäbiger Breite vorgetragen werden. Händel entlehnte deshalb beide Theile, den letzten in ganzer Länge, die 48 Takte des ersten auf 39 zusammengezogen, was aber lediglich durch eine Kürzung neun Takte vor dem Schlusse bewirkt wurde. Trotz dieser Art der Kürzung und der sonstigen Übereinstimmung im äußern Umfange ist nicht die geringste Möglichkeit vorhanden, daß die Hornpipe direkt für die Wasserfahrt komponirt sein kann, denn die innere Verschiedenheit der Musik ist hier ebenso groß, wie bei dem ersten Satze. Das Konzert setzt gleich diesem mit voller Kraft ein:

Corno I. II.

tr

Oboe I. II.

tr

Bassons.

Viol. I. II.

tr

Viola.

Die Wassermusik dagegen beginnt auffallend gelinde, tändelt mit dem Thema in den sanfteren Instrumenten:

Tromba I. II.

Corno I. II.

Oboe I. II. *tr*

Bassons.

Violino I. *tr*

Violino II. u. III.

Viola.

Bassi e Cembalo.

läßt die stärkeren Bläser dann solo in gegensätzlichem Konzertiren auftreten, und erst in den letzten fünf Takten findet sich Alles zu einem laut tönenden Schlusse zusammen. Eine solche Anordnung ist gleichsam wieder auf das Wasser hin geschrieben. Der folgende Mittelsatz behält bei der Entlehnung nicht nur, wie schon bemerkt, die Zahl der Takte, sondern auch den harmonischen Gang derselben mit allen wesentlichen Figuren, ohne neue Gedanken einzuführen; selbst die Instrumentation ist im Ganzen geblieben. Wenn irgendwo, so könnte man hier also daran denken, daß die Musik doch wohl direkt für die Wasserpartie geschrieben sein möchte. Aber bei genauerer Vergleichung sieht man die Unmöglichkeit davon ein. Händel schloß sich der Faktur des Satzes hier nur deshalb näher an, weil sie ihm für den beabsichtigten Effekt paßte, denn er brauchte einen durchaus gegensätzlichen Mitteltheil. Derselbe wurde daher bei der Entlehnung gegen das Ende hin noch mehr abgedämpft und in den

letzten acht Takten dem Streichkörper allein das Wort gelassen, um darauf der Wiederholung des Haupttheils desto größere Kraft und Munterkeit zu verleihen.

Das Gesagte wird diesem zweisätzigen Stücke seine Selbständigkeit sichern und zugleich rechtfertigen, daß ich es als ein für sich bestehendes »Concerto« betitelt habe, denn Händel hat demselben keine Überschrift gegeben. Das Autograph besteht aus 11 Blättern oblong Quarto, von denen die letzte Seite leer ist. Es wird ursprünglich ein Heft von drei Bogen gebildet haben, wodurch es dann leicht als Ganzes erhalten werden konnte. Das letzte leere Blatt hat man wohl erst später beim Einbinden entfernt. Die Handschrift zeigt ganz den schlanken, sicheren und doch eiligen Zug aller seiner Autographen bis 1720; Pausen oder mitgehende Stimmen sind oft nicht ausgeschrieben und müssen errathen werden. Seine Niederschriften aus dieser Periode sind der eines Briefes auffallend ähnlich.

Die ausführliche Besprechung dieser kleinen Orchesterkomposition, einer der frischesten und reichsten aus Händel's früherer Zeit, möchte ich mit dem Wunsche beschließen, daß in dem jetzigen Stadium des geringen Vertrautseins mit der Kunst dieses Meisters nicht noch mehrere oberflächliche Beurtheiler von dem Schlage eines Rockstro über Händel's Werke in ihrer handschriftlichen Gestalt herfallen möchten, denn ihr Pochen auf Forschung und Quellenkenntniß macht eine öffentliche Widerlegung nothwendig. Eine solche läßt sich aber ohne erheblichen Raumaufwand nicht bewerkstelligen, und sollte dieser nicht auf andere Weise besser zu verwerthen sein? —

2.

Wassermusik.

1715.

Die Musik, welche Händel zu einer königlichen Wasserfahrt schrieb, verdankt ihre Berühmtheit nicht allein dem rein künstlerischen Gehalte, so groß derselbe auch ist, sondern zugleich dem Umstande, daß sie für die persönlichen Schicksale des Komponisten von entscheidender Bedeutung war.

Ihm wurde im Jahre 1712 auf dringende Bitten englischer Verehrer, welche kein Geringerer als der Herzog von Marlborough dem hannoverschen Hofe übermittelte, ein neuer Urlaub für London gewährt, den er freilich der Zeit nach nicht überschritt, weil kein Zeitpunkt bestimmt gewesen zu sein scheint, der aber aus anderen Gründen für ihn verhängnißvoll werden sollte. Obwohl die Bewunderer seiner Musik allen politischen Parteien angehörten, gaben doch unter ihnen

die Tories als anti-hannoversche Partei bald den Ausschlag. Letztere hatten seit einiger Zeit von den Ministerien und Hofämtern Besitz ergriffen und führten die äußere wie innere Verwaltung des Reiches zum Nachtheil, wenigstens nicht zum Vortheil des Kurfürsten von Hannover als des rechtmäßigen Erben der britischen Krone. Die kinderlose Königin Anna gerieth immer mehr in die Hände dieser Partei. Beständig kränkelnd, gewann von allen Personen natürlich der Arzt den größten Einfluß auf sie. Und dieser Arzt war der Schotte Dr. Arbuthnot, der außer der feinsten Lebensart alle Eigenschaften des Geistes und Herzens besaß, um ein Liebling der Königin zu werden. Händel kümmerte sich natürlich blitzwenig um das Getriebe politischer oder höfischer Parteien, welches ihm überdies zum größten Theile unverständlich blieb; aber Arbuthnot war die Kette, die ihn an den Hof und damit an die regierende politische Partei fesselte. Der Doktor war ein von allen als Autorität anerkannter Musikkenner, welcher sich gelegentlich selber in der Komposition versuchte, und wurde vom ersten Augenblicke an ein glühender Verehrer Händel's, dem er lebenslang in rührender Treue ergeben war und bei allen Schwierigkeiten die Wege zu ebnen suchte. Händel empfand dies täglich; wie sollte er also nicht geneigt sein, sich von einem solchen Freunde leiten zu lassen?

Bei der Oper freilich war dies kaum nöthig und die Konzerte in den Sälen des Hofes und des Adels machten sich ebenfalls von selbst. Aber es gab noch andere Gelegenheiten, wo Händel's Kunst zur Geltung kommen konnte, jedoch als die eines jungen Ausländers nur durch besondere Protektion Eingang fand. Es war dies die Musik der königlichen Kirchen- und Hofkapelle, die in gebornen Engländern ihre bestellten Komponisten besaß, welche namentlich dann schwer bei Seite zu schieben waren, wenn es sich um offizielle Hof- und Staatsfeierlichkeiten handelte. Dennoch wurde solches für Händel zu wege gebracht. Arbuthnot war eben unermüdlich in der Versicherung, Händel wisse und könne Alles, auch in vollhöriger Kirchenmusik; und die Orgelvorträge des jungen Deutschen, seine bis dahin unerhörten wundervollen Improvisationen auf diesem Instrument waren freilich geeignet, allen Hörern eine solche Ueberzeugung zu verschaffen.

So erhielt er zuvörderst den Auftrag, zum nächsten Geburtstag der Königin (6. Februar 1713) die übliche »Ode« zu komponiren. Die Art, wie er diese Komposition ausführte, war sicherlich geeignet, Erstaunen zu erregen. Das kleine, obwohl für diesen Zweck an Umfang wie in der Haltung wahrhaft große Werk wird schon in den nächsten Monaten als Band 46^a der Händelausgabe von mir ver-

öffentlich werden; dann frage sich Jeder, ob es möglich ist, eine reichere Fülle musikalischer Gedanken an diesem Texte zu entfalten, oder eine Komposition von größerer Gesamtwirkung zu Stande zu bringen.

Nach einem solchen Geburtstagsgrüße, wie die musikliebende Königin einen ähnlichen noch nicht erhalten hatte, empfing Händel nun den weiteren und größeren Auftrag, zu der am 7. Juli 1713 in der St. Paulskirche stattfindenden öffentlichen Feier des in Utrecht geschlossenen Friedens das Te Deum und ein Jubilate zu schreiben. Wie er diesen Auftrag ausführte, ist allbekannt. Aber je lauter hierüber die Ruhmesglocken von London nach Hannover schallten, desto größern Verdruß mußte sein Herr der Kurfürst darüber empfinden; denn diesem waren die Utrechter Verhandlungen nicht nur durch ihr ganzes Verfahren zuwider, sondern auch in ihrem Resultat nachtheilig, und namentlich mußten ihm die Maßnahmen und Pläne der jetzigen Tory-Regierung gerechte Besorgniß erregen.

Kurfürst Georg meinte daher, sein Kapellmeister hätte etwas Derartiges nicht komponiren, überhaupt sich nicht in England so lange festsetzen, sondern schon früher nach Hannover zurückkehren müssen. Er ließ deshalb seinen Namen aus der Liste der Kapellmitglieder streichen, und zeigte ihm noch empfindlicher sein Mißfallen, als die Königin unerwartet schon am 1. August 1714 starb und nun der Kurfürst als Georg I. den englischen Thron bestieg. Es wurde abermals ein Te Deum gesungen, aber Händel war nicht der Komponist desselben; er durfte sich überhaupt am Hofe nicht blicken lassen.

Ein solcher Zustand war den vielen Musikfreunden und -Freundinnen des Hofes auf die Dauer fast noch unerträglicher, als dem Musiker selbst, und einer dieser Freunde, Graf Kielmannsegge, brachte durch einen geschickt ausgeführten Plan die Aussöhnung mit dem König zu Stande. Bei einer pompösen Wasserfahrt auf der Themse, in einer schönen Sommernacht, an welcher der ganze Hof theilnahm, mußte Händel sich mit einer voll besetzten Musiker-Barke einschleichen und der Wassergesellschaft nach Kräften aufspielen. Er that es in einer Weise, daß seine Musik bald den Meisten auf der Fahrt das Hauptvergnügen bereitete, auch dem Könige. Nachdem so das Eis gebrochen war, vermittelte Kielmannsegge leicht die persönliche Annäherung Händel's an den König, worauf der bewunderte junge Komponist für seine Rehabilitirung die Glückwünsche der ganzen Hofgesellschaft in Empfang nahm. Man darf annehmen, daß es die in den Zeitungen erwähnte Wasserfestlichkeit vom 22. August 1715 war, bei welcher sich dieses ereignete.

So entstand Händel's »Wassermusik.«

Bei derselben fehlen die authentischen Vorlagen leider gänzlich. Von dem Autograph scheint sich nichts erhalten zu haben und alte Abschriften sind ebenfalls nicht bekannt geworden. Das Werk gelangte in Stimmen früh zum Druck; so miserabel dieser auch war, hinderte er doch die Verbreitung durch Abschriften. Unsere einzige Vorlage bilden drei Drucke, zwei von Walsh und einer von Arnold, also von Herausgebern, die den untersten Platz einnehmen, wenn es sich um Gewissenhaftigkeit und sachliche Treue handelt.

John Walsh publicirte das Werk zuerst in Stimmen:

The Celebrated Water Musick in Seven Parts viz. Two French Horns, Two Violins or Hoboys, a Tenor and a Thorough Bass for the Harpsicord or Bass Violin Compos'd by Mr. Handel. London. Printed for and sold by J. Walsh . . . Nr. 489.

So lautet der Titel. Die Verlagsnummer 489 und der Zusatz auf dem Titel: »Note. The rest of the Works of this Author may be had where these are sold« deuten auf die Zeit um 1740, die ganze Einrichtung der Musik weist aber auf eine bedeutend frühere Zeit. Der obige Titel wird daher in dieser Form später erneuert sein. Man darf annehmen, daß der betriebsame Walsh dahinter her war, diese wirklich »berühmte« Musik möglichst bald in seinen Verlag zu bringen. Die sieben Stimmbücher sind folgende:

1. *Corno Primo*. 3 Seiten Musik.
2. *Corno Secondo*. 3 Seiten Musik.
3. *Violino e Hautboy Primo*. 5 Seiten Musik.
4. *Violino e Hautboy Secondo*. 5 Seiten Musik.
5. *Alto Viola*. 4 Seiten Musik.
6. *Bassoon*. 5 Seiten Musik.
7. *Violoncello et Cembalo*. 4 Seiten Musik.

Aus den Überschriften ist zu entnehmen, daß diese Stimmbücher nicht sämtliche Instrumente enthalten, und aus dem geringen Umfange, daß die Musik nicht vollständig gegeben sein kann. In der That fehlen auch von 20 Sätzen nicht weniger als 11; die Musik ist also noch nicht einmal zur Hälfte mitgetheilt. Die »Ouvertüre«, welche zunächst fehlt, hat Walsh an einem andern Orte gedruckt, nämlich als No. 18 in seiner großen Sammlung der 65 Händel'schen Ouvertüren.

Diese beschränkte Auswahl scheint in der Absicht veranstaltet zu sein, eine Reihe von Stücken zusammen zu stellen, die bei einer Aufführung im geschlossenen Raum hinter einander gespielt werden konnten, denn die ganze Wassermusik mit ihren 20 Sätzen war für eine derartige Konzert-Aufführung doch etwas zu lang. Be-

trachtet man aber die sorglose Art, wie der Druck von Walsh zu Stande gebracht ist, so möchte man glauben, daß bei demselben überhaupt kein verständiger Zweck vorlag, sondern anscheinend alles nur auf gut Glück zusammen gerafft wurde. Ganz so schlimm wird es indeß nicht gewesen sein, namentlich was seine Auswahl der Stücke anlangt, denn wir haben Grund anzunehmen, daß Händel's Wassermusik bei ihrer ersten Vorführung noch nicht dieselbe Zahl von Sätzen hatte, welche sie jetzt aufweist. Aber die Stimmen selbst, wie der Druck von Walsh sie uns bietet, sind in einem wüsten Zustande. Oboen und Violinen einzeln zu geben, war ihm zu umständlich; er warf sie unterschiedslos zusammen. Stellen wie:

Oboen I. II.

Viol. I. II.

(Seite 46) sind konsequent so vermengt, daß man weder Oboen noch Violinen herauszufinden vermag, und sehen so aus:

Violine I. Oboe I.

Violine II. Oboe II.



Dies ein Beispiel wird genügen. Händel's Tromben fehlen dem Namen nach bei Walsh ganz, von den Noten derselben hat er aber die konzertirenden Gänge zwischen die Hörner gesteckt, wodurch zunächst die Kontraste vollständig zerstört werden, von allem weiteren abgesehen. Was damalige Spieler mit solchen Stimmen angefangen haben, bleibt ein Räthsel. Solche elende Verhunzungen prangen nun in unsern antiquarischen Katalogen als »Originalausgaben«! Derartige Drucke haben noch den besonderen Schaden verursacht, daß sie die Veranstaltung und Erhaltung zuverlässiger Abschriften verhinderten. Hieraus muß man sich die auffallende Tatsache erklären, daß von einem so allbekannten beliebten Werke nicht eine einzige authentische Abschrift auf uns gekommen zu sein scheint.

Walsh publicirte später noch eine Bearbeitung für Klavier, diese aber nun »komplet«, wie er ausdrücklich auf dem Titel sagt: *Handel's Celebrated Water Musick Compleat. Set for the Harpsicord. To which is added Two favourite Minuets with Variations for the Harpsicord by Geminiani.* (London, um 1740. 27 Seiten fol.) Indeß ist sie nicht übermäßig »komplet«, weil ein ganzer Satz fehlt (S. 46—50 der Händelausgabe), obwohl derselbe in den sonst so unvollkommenen Stimmen enthalten ist. Alles übrige, was der Klavierauszug bietet, wird richtig sein, da es mit Arnold's Druck übereinstimmt.

Diese Ausgabe von Arnold (No. 23 u. 24; — 53 Seiten fol.) ist demnach die einzige Partitur-Vorlage, welche wir von der Wassermusik besitzen, und was das heißen will, kann nur denen recht einleuchtend geworden sein, die lange Zeit in seiner Rumpelkammer gearbeitet haben. Zum Glück ist dies bei weitem eine seiner besseren Editionen. Die einzelnen Sätze, welche er — oder vielmehr der ohne Aufsicht nach Gutdünken und Bequemlichkeit arbeitende Stecher — auseinander gezerrt hat, ließen sich nebst ihren richtigen Instrumenten leicht wieder zusammen bringen, auch seine Anordnung des Ganzen hinsichtlich der Reihenfolge der Sätze konnte beibehalten werden, sogar dort wo sie von Walsh abweicht, wofür die Gründe im Vorwort meiner Ausgabe angeführt sind. Ebenfalls ist in jenem Vorwort Näheres gesagt über die beigelegte Bezifferung und sonstige

Dinge, welche die Herstellung einer dem Händel'schen Original möglichst nahe kommenden Partitur betreffen. An diesem Orte wird darüber die allgemeine Bemerkung genügen, daß Händel nach meiner Ansicht überhaupt keine Ziffern zu der Wassermusik geschrieben hat und daß von mir die Walsh'schen und Arnold'schen Ziffern, so gut es anging, vereinigt sind.

Wie mag denn nun Händel's Partitur überhaupt beschaffen gewesen sein, so wie er sie 1715 vor König Georg auf dem Wasser spielte? Diese Frage ist nicht zu umgehen, da es unwahrscheinlich ist, daß sämtliche zwanzig Sätze, welche in unserm Händelbande S. 18—70 die Wassermusik bilden, schon anfangs vorhanden waren oder bei jener ersten Aufführung gespielt wurden. Nicht wegen der großen Zahl der Sätze muß man solches bezweifeln, denn die Lustbarkeit dauerte die Themse hinauf und spät in der Nacht zurück viele Stunden; sondern wegen der verschiedenartigen Gestaltung dieser Sätze.

Die »Ouvertüre« in F dur hat die Form der sonstigen Händel'schen Stücke dieser Art, wie er sie vor Opern und Oratorien setzte, und im besonderen gleicht sie seinen sogenannten Oboenkonzerten (Bd. 21 der H.-A.). Der erste Satz ist eine breite Maestoso-Einleitung von 12 Takten; der zweite und Hauptsatz ein lebhaftes Fugato mit reichen konzertirenden Zwischengängen; der dritte endlich, auf welchen der zweite durch einen Halbschluß hinleitet, ein kantables Adagio mit Oboesolo. Alles wunderschön im Konzert- oder Opernsaal; aber wie würde es sich auf dem Wasser machen? Sollte Händel sich wirklich nicht auf bessere Weise einzuführen gewußt haben, als mit einer genauen Abzeichnung dessen, was er im Opernhause vorbrachte? Man erwäge nicht nur den Ort, wo jetzt gespielt wurde, sondern auch die Lage, in welcher es geschah. Unter bewandten Umständen konnte Händel nicht daran denken, die lustige Wassergesellschaft durch eine längere Einleitung zu einem stillen Anhören seiner Musik einzuladen, um ihr dann zwei reine Konzertstücke mit Violinen, Bässen und einer Oboe vorzuspielen, denn hierauf war Niemand vorbereitet und nur Wenige würden Neigung dazu gehabt haben. Er kam mit seiner Musik wie ein Eindringling, konnte sich lediglich durch die Art seines Auftretens Gehör verschaffen, mußte deshalb die Gesellschaft sofort packen und von Anfang an gleichsam in einer starken musikalischen Welle mit sich führen.

Solches geschah auch. Auf den langsamen letzten Satz der Ouvertüre, von diesem durch einen Halbschluß eingeleitet, folgt ein langes lebhaftes Stück in da Capo-Form mit einem kontrastirenden Andante-Mitteltheil, beginnend:

Corno I. II.

Oboe I. II.

Bassons.

Violino I. II.

Viola.

Violone., Cembalo, e Contrabasso.

The musical score is written for a large orchestra. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Corno I. II., Oboe I. II., Bassons, Violino I. II., Viola, and Violone, Cembalo, e Contrabasso. The second system includes staves for Corno I. II., Oboe I. II., Bassons, Violino I. II., Viola, and Violone, Cembalo, e Contrabasso. The music is in 3/4 time and B-flat major. It features various trills (tr) and grace notes.

welches seine freudigen Tonwellen plötzlich wie Lichtstrahlen über das Wasser wirft, die Hörer sofort in seinen Kreis bannt und ihrem Behagen an der Situation den glücklichsten musikalischen Ausdruck verleiht. Ja, genau mit den Empfindungen, wie sie durch die unbekannte, im Halbdunkel unerwartet auftauchende Musikerschaar ihnen verdeutlicht wurden, schwammen sie dahin.

So und nicht anders konnte ein Händel sein Spiel beginnen. Dieser Satz ist daher als der wirkliche Anfang der eigentlichen Wassermusik, und die vorausgehende dreisätzige Overtüre als eine spätere Anfügung zu betrachten, unternommen zum Zwecke der Auf-führung in Konzerten, wo es sich allerdings nicht empfahl, mit dem ursprünglichen lauten Anfang der Wassermusik zu beginnen. Hat man einen solchen Gesichtspunkt einmal gefaßt, so finden sich auch äußere Beweise für das Gesagte. Mit diesem Satze, nicht mit der Overtüre, beginnt die Stimmen-Ausgabe von Walsh; wir sind daher zu der Annahme berechtigt, daß der früheste Druck bei all seiner Unvollkommenheit doch wenigstens zeigt, welches der wahre Anfang der Wassermusik gewesen ist. Auch bei den vorausgehenden drei Overtüre-Sätzen sehen wir jetzt leicht, wie sie eine von dem Übrigen ganz abweichende Form des Orchesters besitzen, also für andere Verhältnisse geschrieben sind; sie sind als Concertino und Concerto grosso, folglich rein konzertmäßig behandelt, wovon sich in der ganzen folgenden Wassermusik keine Spur findet. Jene Overtüre muß daher einer andern Zeit und Denkweise angehören. Aus dem Klavierauszug von Walsh können wir aber entnehmen, daß sie um 1740 vorhanden war und damals einer »kompletten« Wassermusik zugehörig betrachtet wurde.

Die Überzeugung, daß Walsh durch diese Stimmen-Ausgabe den richtigen Anfang der Musik von 1715 erhalten hat, kann uns aber nicht zu der weiteren Annahme veranlassen, nun in seinen wenigen Sätzen kurzweg den ganzen Umfang der ursprünglichen Wassermusik zu erblicken. Ein so geringer Vorrath dürfte nicht weit gereicht haben. Wenn Händel Musik machte, so war Bescheidenheit nicht gerade seine Tugend; wo er gab, kam gleich die Überfülle. Aus der Reihe der Sätze hebt sich durch abweichende Form auch nichts hervor, was später eingefügt sein dürfte. Ebenso wenig ist ein Zweck ersichtlich, welcher solche Einschaltungen veranlaßt haben könnte. Dagegen war eine große Mannigfaltigkeit von Stücken bei einem mehrstündigen, wenn auch von Pausen unterbrochenen Musiciren erforderlich, und sie erscheinen sämtlich ihrem Zwecke durchaus angemessen. Der eine, bereits S. 18 angeführte Satz in D moll für Holzbläser und Saiten, welcher beginnt:

Oboe I.

Oboe II.

Bassons.

(S. 46—50)

möchte für einen solchen Vortrag auf dem Wasser nicht laut genug heraus treten und deshalb zu gedehnt erscheinen. Aber gerade dieses Stück ist in den Stimmen bei Walsh (als No. 4 erhalten und zeigt sich auch an seinem Orte durchaus passend, denn es folgt auf kleine gedrungene Tanzsätze und geht einem der stärksten Stücke der ganzen Wassermusik voraus, dem oben (S. 7—11) besprochenen, welches aus dem ersten Satze des voraufgehenden »Concerto« umgebildet wurde. Händel hat ihm also mit Absicht diesen Platz gegeben, denn mit der folgenden Nummer brechen die Trompeten herein, welche bis dahin schwiegen, und machen nach diesem abgedämpften Satze eine um so stärkere Wirkung.

Wie musikalisch unmöglich es ist, daß dieser Stimmendruck ein ursprünglich Ganzes enthalten kann, erkennt man am besten aus dem, was er ausgelassen hat. Zwischen der zweiten und dritten Nummer der Stimmen von Walsh stehen drei Sätze (S. 40—45) von großer Originalität und vollendeter Gegensätzlichkeit. Wenn diese, namentlich die beiden ersten, nicht fürs Wasser geschrieben wurden, so begreift man ihre Entstehung nicht. Bei dem ersten Stücke, »Air« genannt, muß es eine herrliche Überraschung gewesen sein, nach dem Vortrage des liedförmigen Satzes durch die gewöhnlichen Konzertinstrumente, mit der Wiederholung plötzlich auch die Hörner alternierend einsetzen zu hören, in langgezogenen Tönen die wie Mondstrahlen über die Wellen gleiten. Gerade entgegengesetzt ist die Anlage und der Effekt des darauf folgenden Satzes, wo es vielmehr die Hörner sind, die zuerst einsetzen und duettierend 16 Takte lang allein sich ergehen. Diese Klänge von schönster Natürlichkeit sind wieder ganz und gar für die Situation geschaffen; eine wundervolle Wirkung und das größte Wohlbehagen wird dann erzielt sein, als nach den Hornsoli das volle Orchester zu jenem Motiv mit einsetzte, wobei Oboen und Violinen die Melodie in der oberen Oktave

mitspielen. Der malerische Reiz dieses Stückes eben als Wassermusik wird von keinem andern des ganzen Werkes überboten, und es ist schlechterdings unmöglich, daß es nicht schon ursprünglich zu denjenigen Zauberstücken sollte gehört haben, mit welchen Händel an dem entscheidenden Abend hauptsächlich seinen Sieg gewann.

Wie schon bemerkt, wird bei der zweiten Hälfte (von S. 51 an) eine weitere Steigerung dadurch bewirkt, daß zwei Trompeten hinzutreten. Sie kommen bis zum Schlusse hin in fünf Sätzen vor, stets in Gesellschaft der Hörner, wechselweis oder vereint dieselben Gedanken vortragend. Die beiden ersten der fünf Sätze sind schon vorhin (S. 7—14) geschildert, denn sie stammen aus dem obigen »Concerto«. Der dritte Satz (»Lentement«, S. 64—65) steht in der Rundstrophe und ist von knapper Fassung. Noch mehr gilt dies von dem unmittelbar folgenden vierten, welcher die Liedform erhalten hat und wieder als »Air« bezeichnet ist.

Der fünfte dieser Sätze mit Trompeten und Hörnern bildet den Schluß, aber nur in Arnold's Ausgabe, denn wie schon oben bemerkt, hat der Klavierauszug von Walsh ihn nicht als letzten, sondern als drittletzten Satz, und seine Stimmausgabe enthält das Stück überhaupt nicht. Die Vermuthung, daß dasselbe deshalb vielleicht den späteren Zusätzen beizuzählen sein dürfte, ist aber ohne Grund. Wie werthlos die Reihenfolge der Walsh'schen Stimmen ist, wenn es sich um die Bestimmung der ursprünglich Händel'schen Ordnung handelt, ersieht man am besten hier beim Ausgang, denn Walsh beschließt seine Kollektion als No. 9 mit dem Stücke in G moll S. 63. Dasselbe ist aber nicht nur an sich ein unmöglicher Schluß, sondern überhaupt kein selbständiges Stück; es ist lediglich der Moll- Mitteltheil des vorausgehenden G dur-Satzes (S. 62), der also nach diesem Mitteltheil wiederholt werden muß und mit ihm zusammen die »Aria« bildet. Jener Haupttheil in D dur steht nun bei Walsh nicht einmal als eine selbständige Nummer da, sondern hängt bei ihm mit dem S. 61 vorhergehenden Tanzstücke zusammen, obwohl der Charakter ein ganz verschiedener ist. Vielleicht warf er beide zusammen, weil sie die Tonart G dur 'gemein haben! Es ist klar, daß eine solche Konfusion nicht die geringste Beweiskraft haben kann. Dagegen spricht Alles für den Schlußsatz wie er bei Arnold steht. Ein besserer hätte nicht gefunden werden können. Er befindet sich so sehr am rechten Orte, wie irgend einer der Hauptsätze dieser merkwürdigen Wassermusik, ist überaus einfach in der Anlage, lang austönend in den Akkorden und dadurch dem Anfangssatze verwandt. In der That sind beide das vollkommen, was sie sein müssen, der eine als aufregende Einleitung, der andere als laute freudige Austönung. Letzterer

athmet wirklich Chorgeist, die Überschrift »Coro«, welche diesem Schlußsatze bei Arnold gegeben ist, muß daher als durchaus passend bezeichnet werden; wären Worte zur Hand gewesen, so ist kein Zweifel, daß die durch alles Voraufgegangene hoch erregte Gesellschaft in diese Schlußmusik mit hinein gejubelt haben würde, was indeß auch ohne Worte geschehen sein wird.

Wir dürfen Händel wohl zutrauen, daß er verstand das passende Schlußwort zu sprechen, müssen daher die Schlüsse der beiden Walsh'schen Ausgaben schlechterdings abweisen und bei der Ordnung bleiben, welche Arnold eingehalten hat. Dabei ist, wie ich wiederhole, die ganze Wassermusik mit Ausschluß der drei ersten Sätze als bereits zu dem Feste von 1715 entstanden anzusehen, da sie eine, von der Ouvertüre abweichende, in sich einheitliche Anlage und Instrumentation besitzt. Ob die *Flauti piccoli* so bei Händel standen, wie sie S. 67—68 nach Arnold gedruckt sind, habe ich bereits im Vorwort bezweifelt. Dies möchte aber auch das einzige sein, was in der ganzen eigentlichen Wassermusik als fremdartig auffällt.

Zwischen den genannten fünf Trompetensätzen haben leichte anmuthige Tanzstücke Platz genommen. Letztere stehen auf ihren drei oder vier Partitur-Linien jetzt so unscheinbar da, daß man sie erst in zweiter Linie bemerkt; dennoch werden sie am ersten Abend für die große Menge die Haupttreffer gewesen sein. Sie gehören zu den schönsten Tänzen, die Händel geschrieben hat, und seine Weisen waren den Londoner Damen damals das, was uns jetzt Strauß'sche Walzer sind.

Beim Gesamtüberblick ist leicht wahrzunehmen, daß alle Stücke gegen den Ausgang hin kurz und auch möglichst kurzweilig gehalten sind, das musikalisch Ausgeführtere und insofern Gewichtigere dagegen in der Mitte liegt. Hält man dieses zusammen mit der Steigerung der Ausdrucksmittel in der zweiten Hälfte der Wassermusik, und berücksichtigt Ort und Zweck der Aufführung, so ist ein genau überlegter Plan in der Ordnung dieser Sätze nicht zu verkennen. Man hat daher in denselben nicht eine mehr oder weniger bunte Reihenfolge vor sich, sondern eine wohlgeordnete einheitliche Komposition.

(Schluß folgt S. 157.)

Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts.

Von

R. von Liliencron.

In die letzten Jahrzehnte des 15. und die ersten des 16. Jahrhunderts fällt die rastlose und aller Orten anregende Thätigkeit des Konrad Celtis,¹ durch die er einer der Hauptbegründer des Humanismus in Deutschland ward, der erste deutsche gekrönte Poet. Namentlich in den Hauptpflanzstädten dieser ersten Periode der humanistischen Studien im südöstlichen Deutschland entfaltete er seine bahnbrechende Wirksamkeit, in Wien, Ingolstadt, Augsburg, Nürnberg, überall lehrend, anregend und Gesellschaften gründend zum Betreiben und zur Förderung der neuen Studien. An der Ingolstädter Hochschule lehrte er 1492 und wieder 1494—97. Wie er die Rhetorik an die Lektüre des Cicero knüpfte, so trug er die Poetik unter der Erklärung des Horaz vor, der ihm und seiner Zeit für das vollkommenste Muster galt. Wie in so manchen anderen Städten, die er wandernd berührte, so stiftete er auch in Ingolstadt eine gelehrte Gesellschaft.

In diesem Kreise nun, also wohl in den Jahren 1494—97, entstand auf Celtis' Anregung und unter seiner wissenschaftlichen Wegweisung (*hortatu, ductu*²) eine Sammlung vierstimmiger Kompositionen über die 19 Metren der Horazischen Oden und Epoden, sowie über einige andere antike Strophengattungen. Celtis ließ sie am Schlusse seiner Horazvorlesungen von den Schülern »*ceu quoddam κέλευσμα*«³, wie zum ermunternden Zuruf singen. Auch in Wien, wo er bald darauf eines der hervorragendsten Mitglieder jenes Kreises von Gelehrten und Künstlern ward, welchen Kaiser Maximilian um sich sam-

¹ Vgl. Allg. Deutsche Biogr. Bd. IV S. 82 ff.

² S. S. 27 Anm. 1 und S. 30 Anm. 1.

³ S. S. 30 Anm. 1.

melte, bewahrte er diesen Kompositionen sein Interesse, denn unter seiner Aufsicht erschienen sie jetzt (1507) im Druck bei Erhard Oeglin in Augsburg, der, wie der Titel hervorhebt¹, nicht nur zuerst in Deutschland Noten mit beweglichen Typen druckte², sondern der auch als der erste antike Lieder in vierstimmiger Musik druckte. Der Komponist dieser Musik war einer der Ingolstädter Schüler des Celtis, Peter Tritonius Athesinus (aus dem Etschlande), von dem wir nichts weiter wissen, als was wir eben gelegentlich dieser Oden über ihn hören. Der Titel des Drucks von 1507 sagt zwar: *per Petrum Tritonium et alios doctos sodalitatis litterariae nostrae musicos*. Von anderen stammen aber wohl nur die angehängten Kompositionen dreier nicht Horazischer Metren her; denn daß die 19 Horazischen Odenkompositionen das Werk des Tritonius sind, sagen nicht nur die Vorreden der gleich zu erwähnenden späteren Ausgaben, sondern es bezeugt namentlich auch ein Freund des Tritonius, der besser als irgend ein Anderer darüber unterrichtet sein konnte, nämlich Simon Minervius in der Vorrede zu der neuen Senfl'schen Bearbeitung der Melodien³. Tritonius, wenn er auch unter Celtis humanistische Studien trieb, scheint gleichwohl ein Musiker von Beruf gewesen zu sein. Minervius sagt in der eben erwähnten Vorrede von ihm, daß er *in musicis recondite doctus* gewesen sei, *ita iudicio limato et subacto, ut amplissimum tunc in Divi Maximiliani aula Musicorum collegium ei multum deferret ipseque Musicorum (ut sic dicam) Roscius alter Arrighus Isaac in numero suorum libenter agnosceret*.

¹ *Melopoia sive harmoniae tetracenticae | super XXII genera carminum Heroicorum Elegiacorum Lyri | corum & ecclesiasticorum hymnorum per Petrum | Tritonium et alios doctos sodalitatis Lit | terariae nostrae musicos secundum natu | ras & tempora syllabarum et pe | dum compositae et regu | late ductu Chunradi | Celtis foeliciter | impresse | Carminum dulces resonemus odas | Concinant laeti pueri tenores | Et graves fauces cythara sonante | Temperet alter. | Optime | musiphile stro | phos id est Repeticio | nes carminum collisiones et conu | bia pedum pro affectu animi motu | et gestu corporis diligenter observa. |*

Am Schluß des letzten Blattes: *Impressum Augusta vindelicorum ingenio & industria Erhardi Oglin | Expensis Ioannis Riman alias de canna et Öringen | Ad Erhardum Oglin impressorem | Inter germanos nostros fuit Oglin Erhardus | Qui primus intidas pressit in aeris notas | Primus et hic lyricas expressit carmine Musas | Quatuor et docuit vocibus aere cani. |* (Für *intidas pressit in aeris notas* ist wohl zu lesen: *nitidas pressit in aere notas*).

Eine Ausgabe in Folio, eine in 4^o, beide vom Jahre 1507; beide auf der Kgl. Bibliothek in Berlin; auf der Wiener Hofbibliothek die Folioausgabe. Sie ist höchst fehlerhaft gedruckt. Ich habe daher meinen Abdrücken neben ihr die korrekte Frankfurter Ausgabe von 1551—52 (s. S. 56 Anm. 3) zu Grunde gelegt und ihre Druckfehler nach dieser stillschweigend gebessert.

² Vgl. dazu Allg. Deutsche Biogr. Bd. XXIV S. 176 ff.

³ S. S. 29 Anm. 3.

19 Jahre später erschienen andere 19 vierstimmige Sätze über die Horazischen Metren. Von diesem Drucke selbst scheint sich kein Exemplar erhalten zu haben; er ist uns aber aus einem späteren Abdrucke bekannt¹, dessen Vorrede folgendes darüber berichtet: *Exiit in publicum Aldi Manutii compendium anno a natali Christiano 1526 una cum modis* (d. h. mit Kompositionen) *undeviginti odarum Horatianarum, ad juventutem exercendam* (für den Schulgebrauch) *eleganter factis*. Also wie die Oden des Tritonius so wurden auch diese zu Lehrzwecken geschrieben. Theobald Billicanus², damals Prediger in Nördlingen, welcher an der Herausgabe des *compendium* theilhaftig war, bewog nämlich einen Augsburger Musiker (*symphonetam egregium*) Namens Michael, die Metren zu komponiren, und leitete ihn dazu an. Der spätere Herausgeber Petrus Nigidius zu Marburg erfuhr dies von Billican selbst, der 1554 als Professor zu Marburg starb; jener Michael sei *psaltes* (was sowohl Instrumentist wie Sänger bedeuten kann) *summi templi Augustani* gewesen. Seinen Kompositionen liegen nicht etwa die Tenöre des Tritonius, sondern eigene neue zu Grunde. Die Anregung zu dieser Arbeit ist aber wohl jedenfalls auf die ältere des Tritonius zurückzuführen. Allerdings gehört Billican nach Geburt und Bildungsgang nicht dem östlichen von Celtis in seiner letzten Lebensperiode unmittelbar beeinflussten Humanistenkreise an, sondern dem Heidelberger. Aber auch hier hatte ja Celtis nachwirkenden Einfluß durch die 1490 von ihm ins Leben gerufene *Sodalitas literaria Rhenana*, und bei dem regen Verkehr zwischen den verschiedenen Sitzen der humanistischen Bewegung wie bei dem allgemeinen Wandertrieb der Zeit ist es geradezu undenkbar, daß man in Heidelberg von dem immerhin merkwürdigen durch Celtis hervorgerufenen und geförderten Versuch lebendigen Gesanges der Horazischen Oden nichts sollte gehört haben. Seine Schüler werden die Sache schon durch die Lande getragen haben. Es kommt noch ein wichtiger Umstand hinzu. Wir werden später sehen, daß das Kompositionsprinzip, welches Tritonius bei seinen Oden befolgte, ein eigenthümliches und von dem Stil des damaligen vierstimmigen Liedergesanges wesentlich abweichendes war. Nun befolgte aber Michael dasselbe Prinzip: da ist es doch höchst wenig wahrscheinlich, daß er ohne Zusammenhang mit seinem Vorgänger auf eine so geartete Lösung der fremdartigen Aufgabe gefallen sein sollte.

Im Jahre 1532 erschien sodann eine neue Ausgabe der Oden des inzwischen verstorbenen Tritonius bei Christian Egenolph in

¹ S. S. 34 Anm. 1.

² Vgl. Allg. Deutsche Biogr. Bd. II S. 638 f.

Frankfurt a. M.¹; dieser dedicirte sie dem Gerardus Noviomagus, welcher 1532 als Professor der Geschichte von Augsburg nach Marburg berufen ward.²

Inzwischen war aber von anderer Seite für die den Oden des Tritonius zu Grunde gelegten Tenöre in dem berühmtesten deutschen Musiker jener Zeit, in Ludwig Senfl ein neuer Bearbeiter gewonnen durch den schon vorhin genannten Simon Minervius. Dieser gab das ihm zur Verfügung gestellte Werk des großen Meisters 1534 bei Hieronymus Formschneider in Nürnberg mit einer Widmung an Bartholomäus Schrenk, *Monachiae reipublicae patricio et consulari*, heraus³. Aus der Vorrede des Herausgebers erfahren wir folgendes. Sein alter Freund Tritonius, seines Wissens der erste, der den Versuch gemacht habe, antike Metren in Musik zu setzen, ein so bescheidener Mann, daß er sich nicht einmal als den Verfasser jener Kompositionen kundgeben mochte, sei vollends später mit dieser seiner Jugendarbeit nicht zufrieden gewesen. Anstatt sie nun selbst einer bessernden neuen Bearbeitung zu unterziehen, habe er dies verdienstliche Unternehmen lieber einem Befähigteren überlassen wollen, dessen Name dem Werke zugleich ein höheres Ansehen verleihen möchte. Es sei sein höchster Wunsch gewesen, daß Heinrich Isaac's berühmter Schüler, der an K. Maximilians Hof gebildete Ludwig Senfl aus Basel sich der Arbeit unterziehe, aus der sodann ein Werk hervorgehen müßte, welches würdig sei, gleich der Minerva des Phidias die Hochburg zu zieren. Diesen Wunsch seines inzwischen ver-

¹ (Titel des Tenors:) *Odorum Horatij Conventus | Cum quibusdam alijs Carminum generibus. | Earundem Argumenta, Genus, ac ratio: Una | cum insignioribus & Odis & Sententiis. | etc.*

Am Schluß: *Francofordiae, Apud Christianum | Egenolphum | Mense Ianuario. | An. MDXXXII.* | 4 Stimmbücher. Exemplar auf der Kgl. Bibliothek in Berlin. In der Angabe über diesen Druck bei Eitner, Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts S. 25 f. ist bei Aufzählung der Oden hinter *Lidia dic per omnes* ausgefallen: *Vides ut alta stet nive candidum* und hinter *Non ebur neque aureum* ebenso: *Miserarum est neque amoris*. Der Druck enthält also nicht 20, sondern — gleich der ersten Oeglin'schen Ausgabe — 22 Sätze.

² Vgl. Allg. Deutsche Biogr. VIII S. 530 f.

³ (Titel des Tenors:) *Varia carminum genera, quibus tum | Horatius, tum alij egregii Poëtae, Græci & Latini, veteres & recentiores, | sacri & prophani usi sunt, suavissimis Harmoniis cōposita, authore | Ludovico Senflio Helvetio, Illustrissimī Boiorum principis Guilielmi etc. | Musico primario. | Cantus secundus Tenorem agens.*

Am Schluß: *Norimbergae apud Hieronymū Formschneider | Anno MDXXXIII.* | Ein vollständiges Exemplar besitzt die Münchener Hof- und Staatsbibliothek. Es liegt meinen Abdrücken zu Grunde. In der Berliner Kgl. Bibliothek befindet sich nur die *Media vox*.

storbenen Freundes habe Minervius gleichsam als ein Vermächtniß übernommen und zur Ausführung gebracht, als er in München am Hofe Wilhelms IV. mit Senfl zusammengetroffen sei und bald enge Freundschaft mit ihm geschlossen habe (Senfl war wohl schon 1526 in München)¹.

¹ Ich theile den Wortlaut der in mancher Hinsicht merkwürdigen Vorrede mit. Nach einleitenden Worten fährt Minervius fort: *Illud certe et miratus sum saepe, et destomachatus, in tam foecundo, qui nostra memoria fuit, proventu Musicorum, ut vix multis ante saeculis, neminem (quem sciam) extitisse, qui artem ingeniumque suum, conjunctissimo secum ordini ac propenodum collegis suis, ad honestam animi voluptatem, suppeditasset: hoc est, ea carminum genera, quibus summi poetae usi fuerunt, quaeque ad cytharam cecinerunt, musicis modis informasset, ante Petrum Tritonium Athesinum, virum sine omni ostentatione varie doctum, et mihi communitate studiorum, atque insuper multorum annorum consuetudine, coniunctissimum: qui cum adhuc iuvenis Ingolstadii, Musis mansuetioribus, ductu et auspiciis Conradi Celtis, omnium primi in Germania, et elegantissimi poetae, operam suam navaret, hortatu praeceptoris, in undeviginti Horatii carminum genera, harmonias composuit, quas commilitonibus suis cotidie sub finem Horatianae lectionis, quam tunc Celtes magna cum celebritate profitebatur, ceu quoddam $\chi\lambda\epsilon\nu\sigma\mu\alpha$ concinendas proponeret, dulces quidem illas, ac minime invitis Musis ac Gratiis (quod dicitur) modificatas, verum tamen de quibus homo natura modestus, modestissime sentiebat. Nam quamvis esset Petrus cum caeterarum artium, tum in Musicis recondite doctus, ita iudicio limato et subacto, ut amplissimum tunc in Divi Maximiliani aula Musicorum collegium, ei multum deferret, ipseque Musicorum (ut sic dicam) Roscius alter, Arrhigus Isaac, in numero suorum libenter agnosceret, nunquam tamen volebat videri, eas quas dixi harmonias a se ut ab intonatore Musico esse aeditas. Atque ob id memini me saepe ex ipso jam sene audire: erat enim aliquamdiu nobis et domus et victus communis: se quidem, si vellet eas quae juveni excidissent, sub incudem revocare, redditurum quam ante absolutiores, caeterum relicturum se libenter eam laudem et gratiam, apud studiosos jucundam, ei, qui et auctoritatem et nomen addere operi posset: praesagire namque sibi animum, brevi fore quendam, qui sumpta ab exemplo suo occasione, in hoc genere Musiges, quod ad syllabarum tempora est mensuratum, pangat quiddam rarum et eximium, quodque ut illa Phidiae Minerva, in arce locari queat. Quumque rogarem, si votis res ageretur, quem potissimum optaret, arbitrareturque inprimis idoneum ad id muneris praestandum atque exornandum. Ibi senior. Est in Divi Maximiliani aula a teneris eductus Isaci discipulus, cujus indoles, nisi me omnia fallunt, praeclarum aliquid pollicetur (significabat autem Ludovicum meum Senflium Basiliensem, quem vulgo Helvetium) ab hoc cuperem potissimum hoc officii suscipi. Quam amici mei vocem, ut oraculum arripiens, coepi ab eo tempore Ludovicum nondum de facie mihi notum, diligere. Est enim ea virtutis vis, ut etiam longo intervallo remotos, trahat in amorem et admirationem sui. Atque ubi jam Petro rebus humanis exempto, in hanc florentissimam Rempubliam conductus publice venissem, in quam etiam non ita multum ante Ludovicus ab illustrissimo Boiorum principe Guilielmo accersitus erat, nihil habui prius, quam ut me in Ludovici amicitiam insinuarem, a quo (ut totus est ex gratiis natus, et eorum hominum in quibus aliquod ingenii specimen relucet appetentissimus) postquam non modo in familiaritatem, sed etiam in intimam necessitudinem admissus essem, et ita receptus, ut mihi omnia, quae in perfectis amicitiiis esse debent, in hunc usque diem cum ipso sint communia, quippe*

Senfl behielt also die Tenöre des Tritonius bei, harmonisirte sie aber anders in neuem vierstimmigen Satz und fügte auch noch 12 Kompositionen zu Hexametern, Oden und Hymnen von Virgil, Ovid, Catull, Prudentius u. A. hinzu.

Wenn die Bitte des Minervius an ihn dahin ging, daß er *Horatianas harmonias . . . exquisita melodia (ut Pollionis verbo utar) musicaret*, so kehrt sich dabei der heutige Gebrauch der Worte gerade um; denn mit *harmoniae* sind die von Tritonius erfundenen Melodien, die Tenöre, gemeint, mit der *melodia* dagegen eben das, was wir heute als Harmonisirung bezeichnen würden, Senfl's vierstimmiger Satz. Wenn es weiterhin heißt, Senfl habe diese Oden *appositis et dulcibus modis* elucubriert, so ist dabei offenbar das Wort *modus* im technisch musikalischen Sinn der Tonart (*modus* oder *tonus primus, secundus* u. s. f.) gebraucht. Die Tonart muß allerdings zunächst in der Melodie selbst ausgeprägt sein; gerade darum kann diese auch als *harmonia*, sogar als *symphonia* bezeichnet werden. Zu voller Leibhaftigkeit aber wird sie erst in den Harmonien des mehrstimmigen Satzes ausgestaltet.

congressus vicinitas, domus prope eadem, fortunarum communitas, voluntatum, studiorum, consiliorumque summa consensio. Denique ubi animadvertissem, esse id jus nostrae summae ac mutuae amicitiae confirmatum, ut nec ille mihi, nec ego ipsi vicissim denegarem quicquam, quod et peti et praestari honeste posset. Hic denuo memor sermonis et iudicii senioris, nihil cunctatus amplius sum a Ludovico contendere, daret hoc meis precibus, daret suae ipsius laudi rogatuque meo et in meam gratiam, atque testificationem amicitiae nostrae, Horatianas harmonias, ex omnibus qui nomen ex hac professione gesserunt, primus exquisita melodia (ut Pollionis verbo utar) musicaret, quo et nos ipsi, cum foremus una, et alii per nos haberent, in quo animos gravioribus rebus fessos remitterent. Quod homo mei studiosissimus mihi per quam liberaliter tribuit, easque in Horatianas et aliorum Poëtarum odas, quas dixi, harmonias, ita accuratis, ita appositis et dulcibus modis elucubravit, ut omnium, quibus eas videre et audire licuit, calculo approbentur. Nam etsi Ludovicus aliis Musicae artis laudibus, nulli sit hac aetate, quod citra invidiam dictum volo, secundus, tamen habet nescio quomodo illud sibi singulare, quod ceu Poëta quidam egregius et verbis gestum et eorum qui audiunt animi affectus, tonis suis inspiret, dum grandia elate, moderata leniter, jucunda dulciter, tristia moeste, inflat ac modulatur, totaque arte cum affectibus consentit. Hoc ipsum in omnibus ejus ingenii lucubrationibus experiri est atque etiam non obscure animadvertere, in iis symphoniis, quas sua manu elegantissimo exarato archetypo, nomini meo inscriptas ita dicavit, ut ne exemplar penes se ullum reservaret. Quas toties a me doctorum hominum et amicorum litteris efflagitatas, cum tandem in apertum referre constituissem, ne forte in morem Plautini senis, clauso thesauro incubare, merito criminarer, cumque jam de patrono circumspicerem, cujus aeditae nomen in fronte praeferrent, non facile animo meo occurrit, Bartholomee Schrenck ornatissime, cui eas rectius, tum Ludovici ut authoris, tum meo, ut ejus qui eas impetravit, nomine, nuncuparem, quam tibi utriusque nostrum patrono singulari etc. etc.

Monachio. (Ohne Zeitangabe.)

Es ist ein unverkennbares Zeichen dafür, ein wie großes Aufsehen die von Celtis angeregten Odenkompositionen gemacht haben, daß fast um dieselbe Zeit, wo eine neue Auflage des ersten Versuches und dessen Umarbeitung durch Ludwig Senfl erschien, noch ein zweiter der größten deutschen Musiker dieser Zeit der Lösung der Aufgabe seine letzten Lebenstage widmete, der berühmte Orgelmeister Paul Hofhaimer¹. Auch er gehörte früher dem Maximilianischen Hofkreis von Künstlern und Humanisten an; um so sicherer dürfen wir, wenn wir nun auch ihn bei der Odenkomposition denselben eigenthümlichen Weg mit Tritonius, Michael und Senfl einschlagen sehen, schließen, daß auch sein Unternehmen eine Nachwirkung und Fortentwicklung des von Celtis gegebenen Anstoßes ist. Vielleicht hatte auch er, wie Senfl den Wunsch, die Jugendarbeit des Tritonius durch eine technisch bedeutendere oder vielleicht korrektere zu ersetzen. Daß Senfl bei seiner Arbeit die Tenöre des Tritonius beibehielt, war eine natürliche Folge des Herganges, durch den er zu dieser Arbeit veranlaßt war, wie wir gesehen haben. Er wollte nur durch die Art und Weise, wie er diese Melodien, den Charakter ihrer Tonarten voll ausprägend, mehrstimmig ausgestaltete, ihren Gehalt erhöhen. Minervius macht in seiner Vorrede über Senfl die feine und kunstgeschichtlich beachtenswerte Bemerkung: er besitze die eigenthümliche Kunst, einem Dichter gleich sowohl den Inhalt der komponirten Worte als die dadurch im Hörer erregten Gemüthsbewegungen seinen Tönen einzuhauchen, indem er in Ton und Harmonie das Großartige erhaben wiedergebe, das Maßvolle sanft, das Fröhliche lieblich, das Traurige trübe und indem er (auf solche Art) mit seiner ganzen Kunst den Gemüthsregungen folge.

Paul Hofhaimer hat sich dagegen für die Oden ebenso wie der Augsburger Michael, eigene neue Tenöre gebildet. Wir wissen von Hofhaimer's äußerem Leben nicht viel, und auch von seinen Kompositionen sind bisher nur wenige bekannt geworden. Aber der hohe Ruhm, der ihm von seinen Zeitgenossen in überschwänglichen Worten gespendet wird, belehrt uns über das künstlerische Ansehen, welches er genoß. Aus dem Dienste des Erzherzogs Siegmund von Tirol trat er in den Dienst K. Maximilians über, ward Organist zu St. Stephan in Wien, zog sich dann nach Salzburg zurück und starb hier i. J. 1537. Der Tod verhinderte ihn daran, den Horazischen Oden, welche ihn in seinen letzten Lebenstagen beschäftigt hatten, noch, wie er es vorhatte, Hymnen des Prudentius hinzuzufügen. Das Manuskript hinterließ er dem Johann Stomius, welcher es nebst 9 Senfl'schen Oden mit einer Widmung

¹ Vgl. Allg. Deutsche Biogr. XII S. 569.

an Kardinal Matthäus Lang¹ 1539 bei Johann Petrejus in Nürnberg drucken ließ². In der Vorrede bemerkt Stomius: obwohl es ja allerdings nicht angemessen sei, alle Gedichte derselben Strophengattung darum auch auf dieselbe Musik zu singen, so sei doch eine Arbeit wie die vorliegende zur Uebung für die Jugend sehr dienlich, sowohl damit sie die Texte spielend auswendig lerne, als auch, damit sie die Musik lieben lerne, bis sie selbst je nach dem Maß ihrer Kräfte im Stande sei, nach Art der Alten jedem Gedichte seine eigene Musik anzupassen (*tum ut poemata ludenda ediscat, tum etiam amare incipiat Musicen, donec pro virium ratione una cum sensu etiam modis veterum more variare calluerit*). Stomius geht also von der Ansicht aus, Horaz habe z. B. nicht alle Oden des Alcäischen Metrums auf dieselbe, sondern eine jede auf ihre eigene Melodie gesungen. Uebrigens aber tritt auch bei den Hofheimer'schen Oden der Schulzweck in den Vordergrund.

Damit sind — abgesehen von allerhand einzelnen Stücken — die deutschen Kompositionen antiker Metren im 16. Jahrhundert erschöpft. Noch geraume Zeit aber erhielt sich damals an den humanistischen Schulen das Interesse daran.

Schon oben ist im Vorübergehen einer neuen Ausgabe der Oden des Tritonius nebst denen des Michael und einzelner weiterer Oden, Metren und Hymnen von Senfl und Anderen gedacht. Dieselbe erschien 1551—1552 bei Egenolph in Frankfurt.³ Der Herausgeber war Petrus Nigidius, Lehrer am Pädagogium zu Marburg in Hessen. In der an einen seiner Schüler, Wolfgang von Thann, gerichteten

¹ Vgl. Allg. Deutsche Biogr. XX S. 610 ff.

² *Harmoniae poeticae Pauli Hofheimeri viri equestri dignitate insigni, ac Musici excel- | lentis quales sub ipsam mortem cecinit, qualesque ante | hac nusquam visae, tum vocibus humanis, tum etiam in- | strumentis accommodatissimae. Quibus | praefixus est libellus plenus doctissimorum virorum | de eodem D. Paulo testimoniis. | Una cum selectis ad hanc rem locis, e Poëtis, ac- | commodatioribus, seorsim tum decantandis | tum praelegendis. | Norimbergae apud Iohan. Petreium | Anno MDXXXIX | Cum privilegio Caesareae Regiae | Majestatis ad quinquennium.*

Ein Exemplar, 5 Stimmbücher kl. 8°, befindet sich auf der Kgl. Bibliothek in Berlin. Dasselbe liegt meinen Abdrücken zu Grunde. — Die Hofheimer'schen Oden hat Innoc. Achleitner 1868 in Salzburg in Partitur und Stimmen herausgegeben. Mir ist dieser im Selbstverlag erschienene Abdruck nicht zu Gesicht gekommen.

³ (Tenor:) *Geminae | undeviginti odarum | Horatii melodiae, qua- | tuor Vocibus probe adornatae, cum sele- | ctissimis Carminum, partim sacrorum, partim pro- | phanorum, concentibus: additis circa finem aliis item cantionibus, matutinis, meridianis & serotinis: Pae- | dagogiis recte institutis, ac scholis quibuslibet | pro exercenda iuventute literaria | accommodatissimis. | etc.*

Am Schluß: *Francfurti, Apud Chri- | stianum Egenolphum Hadamarium | Anno MDLII | Mense Maio.* — (Die anderen Stimmen von 1551.) 4 Stimmbücher kl. 8°. Exemplar auf der Leipziger Stadtbibliothek.

Widmung und Vorrede erzählt er: Die in Marburg 1531 erschienene Ausgabe der Oden des Michael (also auch von diesen gab es eine 2. Ausgabe!) sei am Marburger Pädagogium mit großem Nutzen gebraucht worden, gegenwärtig aber vollständig vergriffen. Damit nun die Schüler hier wie anderer Orten eines so vortheilhaften Lehrmittels nicht entbehrten, habe er sich zur Veranstaltung einer neuen Ausgabe entschlossen; dieser habe er zugleich die um etwas älteren Oden des Tritonius, auch Kompositionen der häufiger vorkommenden sonstigen Metren von anderen Musikern und einige geistliche Gesänge zum Gebrauche der Schuljugend hinzugefügt.¹

Mit diesem Druck scheint die immerhin merkwürdige Erscheinung in der Musik- und Schulgeschichte des 16. Jahrhunderts ihren Kreislauf zu beschließen.²

¹ Der betreffende Abschnitt der Vorrede lautet: *Exiit in publicum Aldi Manutii compendium anno a natali Christiano 1526 una cum modis undeviginti Odarum Horatianarum, ad juventutem exercendam eleganter factis, dextere admodum id negotii procurante elegantissimo viro Theobaldo Billicano, qui ipse primus epitomen Aldinam ex ingenti opere concinnavit, atque Michaellem symphonetam egregium ad modulorum compositionem incitavit. Ea exemplaria Augustae primum excusa, tandem post quinquennium denuo Marpurgi invulgari coeperunt, non sine maximo plurimorum adolescentium profectu: multum verae laudis inde quoque reportantibus doctissimis viris Chasparo Rhodolpho, atque Reinhardo Hadamario, id temporis diligentissimis paedagogii praefectis. Atqui paucis hisce annis utraque aeditio sic propemodum tandem evanuit, ut hodie nulli amplius prostent codices. Quum igitur et ego quoque sparten, quae denuo mihi hic obtigit, aliquo pacto exornandam ducerem, indignum plane ratus sum ob librorum penuriam tot pueros cum hic tum alibi tanta utilitate diutius privari. Dictas igitur Odarum harmonias cum fœnore etiam, ut vides, describere in animum induxi meum. Placuit enim prioribus Melodiis, hoc est iis quae in compendio Aldino extant, Petri Tritonii quoque modulos antiquiores aliquanto, nec minus (quantum in id genus cadere potest) jucunditatis habentes praemittere. Fuit autem Aldinorum modorum: sic enim nunc appello: autor Michaël quidam insignis musicus, psaltes olim templi summi Augustani, quemadmodum ex D. Billicano aliquoties audivi, sed cujus cognomen excidisse sibi fatetur. Ego utrique auctori, discernendi gratia, suas notulas, Petro breves ac semibreves, Michaëli semibreves et minimas data opera reliqui. Jam puerorum formandorum artifices in literariis scholis, quod maxime cuique placuerit excerptant. Ceterum Odis Horatii undeviginti, a Diomede etiam ac Perotto diligenter trutinatis, addidimus et ejusdem Poëtae carmina cum argumentis, sic ut quilibet puer quoties libet utriusque aeditionis modulis etiam integras Odas maximo cum fructu percantare possit. Adjecimus praeterea frequentiora genera carminum aliquot musicorum insignibus harmoniis decorata: cantiones item pias, matutinas, meridianas, et vespertinas.*

² Ich will nicht unterlassen, bei diesem Anlaß Herrn Rob. Eitner für die freundliche Wegweisung zu danken, durch welche er mich bei der Feststellung des Thatbestandes gefördert hat, sowie den Verwaltungen der Kgl. Bibliothek zu Berlin, der Hof- und Staatsbibliothek in München und der Leipziger Stadtbibliothek für die in liberaler Weise gestattete Benutzung der alten Drucke den verbindlichsten Dank auszusprechen.

Daß den Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts der Gedanke, die Horazischen Oden in Musik zu setzen, überhaupt kam, darüber kann man sich in keiner Weise wundern. Es galt ihnen für ausgemacht, daß auch die Alten ihre Oden nicht gelesen sondern gesungen hätten und zwar zur Begleitung der Cithara. Was die Griechen betrifft, so ist dies ja auch keinem Zweifel unterworfen. In Betreff der Horazischen Oden wird es allerdings heute bestritten; den älteren Humanisten fiel aber nicht ein, zwischen Horaz und seinen griechischen Vorbildern in dieser Hinsicht einen Unterschied zu machen. Minervius spricht denn auch in seiner Vorrede vielmehr seine Verwunderung darüber aus, daß vor dem Tritonius noch kein Musiker darauf gefallen sei, den Humanisten für eine so edle Geistesfreude seine Kunst zur Verfügung zu stellen. Sei doch der Musiker gewissermaßen ein Kollege der Humanisten; darum liege es für ihn nahe genug, die Liederart, deren sich die größten Dichter bedient und die sie zur Cithara gesungen hätten, mit Musik zu versehen. In der That mußten sich ja die Humanisten gegen die alten römischen Hörer in großem Nachtheil fühlen, wenn sie die Lieder, welche jenen in dem höherem Schwung der Töne entgegen klangen, ihrestheils nur lasen oder lesen hörten. War es doch nur der halbe Eindruck von dem, den der Dichter beabsichtigt hatte. Solche Betrachtung lag ihnen um so näher, weil jene älteren Humanistengenerationen nicht sowohl darauf aus waren, nur gelehrte Kenntnisse vom Alterthum zu gewinnen, als vielmehr seine Hervorbringungen zu genießen. Sie studirten das Alterthum nicht als etwas längst vergangenes, sondern es erschien ihnen wie ein schlummerndes Dornröschen, welches man nur zu erwecken brauche, um es dem vollen frischen Leben wiederzugeben. Sie wollten daraus nicht nur Einsichten, Lehren, Beispiele für eine ganz anders geartete Gegenwart gewinnen, sondern sie meinten es unmittelbar in die Gegenwart übertragen zu können und sie schauten es nicht unter den erst aus der kritischen Untersuchung des Alterthums selbst zu gewinnenden Voraussetzungen an, sondern faßten es auf die naivste Art unter den Anschauungen des modernen Daseins auf. Wollten sie also den lebendigen Genuß der antiken Oden haben, so mußten sie sie nothwendiger Weise auch singen, wie die Alten sie gesungen hatten. An Stelle der Cithara stand ihnen ja allenfalls die Laute, das damals gefeierte Virtuoseninstrument zur Verfügung. Es war aber zugleich für sie natürlich, so zu schließen: die Oden sind das Höchste, was die Welt an lyrischer Poesie geleistet hat; die Musik dazu kann eben auch nur die höchste und feinste Gattung von Gesang gewesen sein, welche die griechischen und römischen Schüler des Orpheus hervorgebracht haben. Sollen demnach

die Modernen etwas annähernd Richtiges an Musik für diese Oden schaffen, so kann es nur in derjenigen Gesangsform sein, welche für ihre Begriffe die künstlerisch höchste ist.

Nun stand um jene Zeit zu dem Aufschwung der Geistesbildung durch die humanistischen Studien ein ähnlich mächtiger Aufschwung der Musik nicht nur äusserlich in Parallele, sondern offenbar auch innerlich in naher Verbindung, und grade die Kunst des Liedergesanges zeigte sich dabei in erster Linie. In den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts war in der polyphonen Vierstimmigkeit die kanonische Form dieser Liedergattung erreicht worden; man wird nicht fehlgehen, wenn man dabei für Deutschland eben jenem großen Meister Heinrich Isaac, dem *musicorum Roscius alter*, wie ihn Minervius nennt, der in Kaiser Maximilians Künstler- und Gelehrtenkreise als leuchtendes Gestirn glänzte, das vornehmste Verdienst beimißt. Bei demselben Oeglin, welcher unter des Celtis Auspicien 1507 die Oden des Tritonius zuerst druckte, erschien 5 Jahre später die erste Sammlung deutscher vierstimmiger Lieder, der dann bis zu dem reichhaltigen Forster'schen Werke herab eine Reihe ähnlicher Sammlungen folgte. Isaac und Hofhaimer finden sich unter den Komponisten jener ersten Oeglin'schen Liedersammlung, und Ludwig Senfl ist unbestritten der höchste Genius unter der nun alsbald erblühenden erstaunlichen Fülle von Komponisten solcher Gesänge. Mitten im frisch und mächtig hervorquellenden Strome dieser neuen Kunst stehend, die alles Frühere weit hinter sich zu lassen schien, wie hätten wohl Celtis und seine Freunde anders gekonnt, als in ihr auch die einzig angemessene Form für die alten Oden zu erkennen? einer solchen Aufgabe: der edelsten Lyrik zur Trägerin zu dienen, konnte nur die edelste Form der modernen Musik gewachsen scheinen. Darum sahen sie sich gedrungen, nach dieser Kunstgattung zu greifen, wenn sie auch, wie wir gleich sehen werden, zu gleicher Zeit die Nothwendigkeit erkannten, ihre damals herrschende Form in wichtigen Punkten zu verlassen. Denn sobald sie an die Ausführung gingen, mußten sie auf verschiedene Schwierigkeiten stoßen.

Zunächst sei bemerkt, daß man damals eine Melodie, welche für eine Horazische gegolten hätte und also als Anhalt und Vorbild hätte dienen können, nicht kannte. Wir besitzen heute bekanntlich eine Melodie, welche die Ehre genießt für eine Horazische zu gelten. Die Sache verdient, wenn sie gleich mit unserem Gegenstand mehr scheinbar als wirklich zusammenhängt, doch hier im Vorübergehen der Erwähnung. Der Zusammenhang ist folgender: In einem Manuskript (wohl des 11. Jahrhunderts) der medicinischen Fakultät zu Montpellier (Nr. H. 425) findet sich eine sapphische Ode des Horaz,

nämlich *Est mihi nonum superantis annum* (Buch IV, Ode 11) mit einer in Neumen geschriebenen Melodie. Nachricht davon hat, so viel ich sehe, zuerst im vorigen Jahrhundert Laborde in seinem *Essai sur la musique ancienne et moderne, tome II p. 43* gegeben; eine *étude* darüber von Theod. Nisard findet sich in Joh. Kasp. Orelli's Horaz (3. Ausg. durch J. G. Baiter) II. S. 924 ff. Da Horaz als Muster der sapphischen Strophe seine berühmte 2. Ode des I. Buches: *Jam satis terris nivis atque dirae* giebt, so hat man jener Melodie, indem man also annahm, es sei die von Horaz allgemein für seine sapph. Strophe gebrauchte Melodie, später gewöhnlich statt des *Est mihi* diesen Text *Jam satis* untergelegt. Die Lesung der Neumen ist um so sicherer da sie zu 6 Strophen wiederholt werden; nur die 1. Zeile der 1. Strophe zeigt eine kleine Abweichung. Von dieser abgesehen lautet die Melodie:

2. Strophe.

Mul-ta, qua cri - nes re - li - ga - ta ful-ges, ri - det ar - gen-to do-

mus, a - ra ca - stis vin - cta ver-be - nis a - vet immo - la - to

spar - gi - er a - gno.

Woher dem Schreiber der Handschrift diese Melodie bekannt war, das läßt sich leicht sagen: es ist nämlich die Melodie des Hymnus *Ut queant laxis resonare fibris*, der eben auch in sapphischer Strophe gedichtet ist.

Dieser Hymnus, dem bekanntlich die mittelalterlichen Namen der Töne *ut re mi fa sol la* entstammen sollen, war durch Guido von Arezzo zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel des Musikunterrichts gemacht; seine Melodie war also jedem Musiker schon aus diesem Grunde bekannt und geläufig, und es lag einem Freunde der Oden des Horaz so nahe wie möglich, über eine von dessen sapphischen Oden die allbekannten Noten des Hymnus gleichen Metrums zu schreiben. Schon weil sich die Sache auf diese Weise so einfach erklärt, erscheinen alle weiteren über diesen so begreiflichen Hergang hinausgehenden Schlußfolgerungen doch recht gewagt. Der Hymnus *Ut queant* dürfte dem 8. Jahrhundert angehören; für seinen Dichter gilt Paulus Diaconus. Es ist ja nicht geradezu unmöglich, daß sich — z. B. als Melodie irgend eines älteren im gleichen Metrum gedich-

teten Hymnus — eine echte Horazische Melodie wirklich bis ins 8. Jahrhundert erhalten hätte, die dann von dem Dichter des *Ut queant* auf seinen Hymnus übertragen und einige Jahrhunderte später von dem Schreiber der Handschrift von Montpellier mit glücklichem Instinkt seiner ursprünglichsten Bestimmung zurückgegeben wäre. Daß sich im Allgemeinen innerhalb des gregorianischen Chorals wirklich antike Melodien erhalten haben, davon bin auch ich sehr überzeugt. Aber ein Beweis dafür, daß dies mit der vorliegenden Melodie in der That der Fall sei, wird durch den Hergang selbst nicht erbracht. Wenn es erstens gewiß wäre, daß seit Erfindung der sapphischen Strophe alle Strophen dieses Metrums auf ein und dieselbe Melodie gesungen worden wären, und wenn zweitens die Melodie *Ut queant* die einzige uns erhaltene alte Melodie zum sapphischen Metrum wäre, dann stünde es allerdings ein gut Theil besser um diesen Beweis. Das erstere ist nun zwar nicht eben unmöglich: wurden doch auch bei unseren Minne- und Meistersängern alle Strophen desselben Tones wirklich auch zur selben Melodie gesungen; erwiesen ist es jedoch meines Wissens für die antike Kunstübung nicht. Was aber das zweite betrifft, so besitzen wir wirklich noch eine andere alte gregorianische Melodie zu einem in sapphischer Strophe gedichteten Hymnus, nämlich zu *Vita sanctorum decus angelorum* (Bäumker, Kath. Kirchenl. I. Nr. 271). Sie könnte also ebensogut den Anspruch erheben, die echte alte sapphische Melodie zu sein. Daß ein Schreiber des 11. Jahrhunderts nicht sie, sondern die Melodie *Ut queant* über den Horazischen Text schrieb, verleiht der letzteren durchaus kein höheres Anrecht; denn daß es sich bei diesem Hergang um mehr als eine Kombination des Schreibers gehandelt hätte, daß wirklich eine Tradition Horazischen Gesanges sich bis ins 11. Jahrhundert fortgepflanzt hätte, die Annahme leidet an einem so hohen Grad von Unwahrscheinlichkeit, daß man sie ruhig zu den Unmöglichkeiten stellen kann. Wir hätten übrigens im gregorianischen Gesang auch noch einen Bewerber um die Ehre, die antike Melodie der Ode *Scriberis Vario fortis et hostium* zu sein, nämlich die des im 2. Asklepiadeischen Metrum gedichteten Hymnus *Festum nunc celebre magnaue gaudia* (Bäumker, l. c. I. Nr. 331). Vielleicht fände sich bei weiterem Suchen noch mehr. Hier ist indessen in keinem Fall der Ort, auf die ganze Frage weiter einzugehen, denn unsere Odenkomponisten des 16. Jahrhunderts, obwohl ihnen ohne Frage jene gregorianischen Melodien, vor allem das *Ut queant* genugsam bekannt waren, haben sie doch für ihren Zweck weder benutzt noch auch sich zum Vorbild für die Art und Weise dienen lassen, in der sie selbst ihre Oden setzten.

Dieser letzte Punkt verdient nun etwas näher ins Auge gefaßt zu werden.

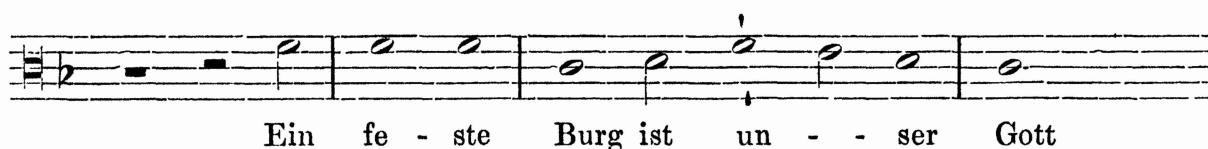
Was zunächst die Bildung der den mehrstimmigen Sätzen bald im Tenor, bald in anderer Stimme zu Grunde gelegten Melodie betrifft, so durften die Meister von 1500 annehmen, hierin etwas der Antike Nahekommendes schaffen zu können. Die Melodiebildungen jener Zeit befinden sich nämlich noch in einer weitgehenden Gebundenheit, indem sie auf dem Charakter der (12) sogenannten Kirchentonarten, der *modi, toni*, ruhen.

Jeder Modus hat nicht nur in Dominante, Medianten und dem Umfang der Melodie seine Eigenthümlichkeiten, sondern er hat auch gewisse Tonfolgen, in denen sich sein charakteristisches Wesen mehr oder minder typisch darstellt. Dadurch wird die Melodiebildung von vornherein in Fesseln geschlagen. Von der Bedeutung dieses Umstandes kann man sich unschwer an einem Beispiel aus unseren Oden überzeugen. Die erste Melodie des Tritonius, *Maecenas atavis*, ist im 11. Modus (*ut-sol*) gesetzt. Er selbst hat sie nach *f* transponirt; Senfl setzt sie in *c*. Im gregorianischen Gesang ist nun, wie zunächst bemerkt werden muß, der äußern Bezeichnung nach der 11. Ton mit dem 5. zusammengefloßen, d. h. die Melodien *ut-sol* sind unter den als *fa-ut* bezeichneten zu suchen. Die Vermischung hat theils dadurch stattgefunden, daß der 11. (jonische) Ton meistens auf *f* (mit *b*) transponirt gesungen ward, theils dadurch, daß wirklich der die beiden Tonarten scheidende charakteristische Ton (*f-b : f-h*) vielfach verwischt ward, indem man jonisches *b* im Heraufsteigen zu *h* erhöhte, lydisches *h* im Herabsteigen zu *b* vertiefte. Betrachtet und vergleicht man nun eine Anzahl gregorianischer Choräle des 5. Tones, z. B. im *Graduale romanum* die Introiten *Verba mea*, *Exaudi deus*, *Domine in tua misericordia*, *Loquebar de testimoniis*, *Narraverunt mihi*, *Christo confixus*; die Graduale *Propitius esto*, *Convertere Domine*, *Bonum est confiteri*, *Discerne causam*, *Tollite hostias*, *Benedictus qui venit*, *Protector noster*, *Beatus qui intelligit*, *Benedicta es tu*, *Exaltent eum*, *Liberabit pauperem*; die Offertorien *Exspectans exspectavi*, *Sicut in holocaustis*; die Kommunionen *Intellige clamorem*, *Laetabitur justus*, *Ultimo festivitatis die*, *Dico vobis*, *Pacem de coelo* u. s. w., dann prägt sich dem Ohr bestimmt und deutlich ein Bild der Tonart in den Melodieführungen aus: die Neigung zur Kadenz auf der Medianten *a*, das Vorklingen, die häufige *repercussio* der Dominante *c*, der häufige Tonfall *f a c* am Anfang, *d c* im Innern, der ständige Schlussfall *g-f* u. s. w. Hält man daran sodann die Melodie *Maecenas atavis* des Tritonius, so hat man alle diese Eigenthümlichkeiten vor sich: den in *f a c* aufsteigenden Ein-

gang, und nach Berührung der Dominante *c* die erste Kadenz auf der Medianten *a*, die 2. Kadenz auf der Dominante mit dem Tonfall *d—c*, nochmals dies charakteristische *d* im Beginn der 4. Melodiezeile stark betont und dann den Schluß *g—f*. Das ist eine nahezu schematisch auf den Charakteristiken des 11. Tones erbaute Melodie! Nun stand für Tritonius und seine Zeitgenossen die Identität der damaligen Kirchentonarten mit den antiken fest, was ja auch, obwohl sich die Namen theilweise verschoben haben, im Wesentlichen richtig ist. Je enger sich also Tritonius an die Kirchentonarten anschmiegte, je mehr konnte er auch annehmen, wirklich eine den antiken Tonfolgen entsprechende Melodie zu schaffen.

Nun aber begannen mit einer weiteren Frage die Zweifel: wie waren diese Melodietöne rhythmisch zu formen? ein Zweifel, auf den weder die damalige Mensuralmusik noch die Metrik eine bestimmte Antwort, oder vielmehr auf den die Musik eine unmetrische, die Metrik eine unmensurirbare Antwort zu geben schienen.

Die Mensuralmusik verlangte, daß die Tonreihe sich durch das ihr jeweilig zu Grunde liegende Maß taktisch korrekt theilen lasse. Takt und Rhythmus konnten dabei in mannigfacher Weise mit einander in Gegensatz stehen, z. B.:



aber die Gesamtreihe muß rational, d. h. richtig theilbar bleiben und (in der Melodie) die letzte Hebung des Verses auf den ersten Takttheil fallen.

Nun aber kannte die Metrik nur Länge und Kürze und zwischen beiden nur das Verhältniß von 2 : 1. Bildete man danach die mensurirte Tonreihe:



so ergab das musikalisch betrachtet reinen Unsinn, obwohl es metrisch für richtig gelten mußte. Es wäre ja zwar leicht zu bessern gewesen:



Wenn aber der Musiker Tritonius so dachte, so widersprach der Metriker Celtis, denn in seiner Metrik stand nichts von solcher Verlängerung zweier Silben. Ist doch die Welt in ihrer Weisheit noch ganze drei Jahrhunderte in den irrigen Voraussetzungen des Celtis hängen geblieben, bis sie begriff, daß dieser Widerspruch zwischen Metrik und Musik unmöglich in Wahrheit je bestanden haben könnte. Aber für Celtis und seine Freunde gab es eben weder diese Einsicht noch eine Roßbach-Westphal'sche Lösung des Räthels; sie mußten sich daher anders helfen.

In der Musik des 16. Jahrhunderts blühte außer der streng gemessenen Mensuralmusik der gregorianische Gesang, dessen völlig taktfreie Tonreihen nach dem Rhythmus und nach den Accenten des Textes, mochte dieser nun Poesie oder Prosa sein, gesungen und betont wurden. Ihr Vortrag ist wesentlich deklamatorischer Natur. Konnte man nun in solchen Tonreihen Prosatexte recitirend vortragen, warum hätte man das Gleiche nicht mit Textworten thun können, welche man im Anschluß an ihre Quantitäten zugleich nach den Regeln der Metrik zu betonen hatte, indem man annähernd der langen Silbe die doppelte Zeitdauer der kurzen gab, wie im gregorianischen Gesang die Longa nur annähernd die doppelte Länge der Brevis hat? Damit erreichte man den, wie man wähnte, korrekten Vortrag des antiken Verses. Man schuf sich also einen Gesang, welcher die Mitte zwischen dem gregorianischen und dem mensurirten hielt und die Prinzipien beider mischte: gregorianisch, insofern seine Accente durch den Text geregelt werden und seine Tonreihen sich nicht in geregeltes Taktmaß fügen; mensurirend dagegen, insofern trotzdem dem quantitirenden Silbenmaß ein ziemlich geregeltes Längenverhältniß der Töne von 1 : 2 entspricht.

Mae - ce - nas a - ta - vis e - di - te re - gi - bus

Mag die Sache erstaunlich einfach scheinen: es war doch eben damit ein alles Herkommen verlassendes Verfahren eingeschlagen. Ich habe es so weitläufig ausgeführt, um aufzuzeigen, daß erst eine Reihe von Schlüssen und welche Schlüsse und Erwägungen dazu führen konnten. Daß trotz der anscheinenden Einfachheit nicht auch Andere, die sich dieselbe Aufgabe stellten, darauf verfielen, läßt sich denn auch glücklicher Weise an einem Beispiel nachweisen. Auch im 1. Buch der Frottole, welche 1504 bei Petrucci gedruckt und im vorigen Heft dieser Blätter besprochen wurden, findet sich eine Horazische Ode (*Integer vitae scelerisque purus*) in vierstimmigem Satz. Dort aber hat der Komponist, um einen richtigen musikalischen

Rhythmus zu bauen, den metrischen Bau des Textes eben einfach geopfert. Er singt (im Diskant):



Da ist also von antiker Metrik und von Beobachtung der Quantitäten keine Rede mehr. Dieselbe Ode ist später auch von Senfl komponirt. Er aber, durch die neue Bearbeitung der Tenöre des Tritonius mit dem von diesem befolgten ohne Zweifel durch Celtis eingegebenen Prinzip vertraut, befolgt dasselbe auch in seinen eigenen Odenkompositionen. Sein Tenor der obigen Ode (abgedruckt in der Ausgabe der Hofhaimer'schen Oden Bl. 4 d) lautet:



Sollte aber, was durch diese musikalische Behandlung für die prosodisch richtige Deklamation des Textes gewonnen war, nicht wieder verloren werden, so mußte der einen Abweichung vom üblichen Gesange eine zweite folgen, welche dem Ganzen ein für den damaligen deutschen Hörer noch ungewöhnlicheres Gepräge gab. Hätte nämlich Tritonius die drei anderen Stimmen dem Tenor in kanon- oder fugenartiger Weise verbunden, wie dies damals dem Stile des weltlichen Liedes in Deutschland ausschließlich entsprach, dann hätte er allerdings die taktische Unregelmäßigkeit des Tenors durch die Mensurierung des Gesamtsatzes leicht wieder aufheben können; aber er

hätte ja damit auch den antiken Versrhythmus wieder verdeckt und verwischt.

Sollte dies nicht geschehen, sollte dieser antike Rhythmus vielmehr den ganzen Gesang beherrschen, dann mußten die anderen Stimmen mit dem Tenor (*nota contra notam*) akkordisch verbunden werden. Auf diese Weise konnte dann der musikalische Gesamtkörper von allen vier Stimmen im strengen Anschluß an die Prosodie deklamatorisch vorgetragen werden. Eine solche akkordische Verbindung der Stimmen aber, wie einfach sie uns heute aussieht, war damals in Deutschland für ein weltliches Lied dieser Kunstgattung etwas durchaus nicht Übliches. Wenn Tritonius-Celtis durch ihren Zweck auf diese Wendung geleitet wurden, so läßt es sich ja allerdings als möglich denken, daß Tritonius die italienischen Frottolen, in welchen uns dieser Stil in der That begegnet, bereits kannte, wenn sie gleich zur Zeit, als er seine Oden schrieb, noch nicht bei Petrucci gedruckt waren. Auch mag man vielleicht in den Kirchen die gregorianischen Choräle mitunter in solcher akkordischen Mehrstimmigkeit gesungen haben. Aus etwas späterer Zeit sind mir Beispiele vorgekommen. So giebt z. B. das (lutherische) Schumann'sche Gesangbuch von 1543 den *tonus peregrinus* in folgendem Satz:

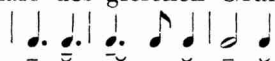
In e - xi - tu I - sra - el de Ae - gy - pto do - mus Ia - cob de
po - pu - lo bar - ba - ro.

Jedenfalls aber ist es klar, und darauf kommt mir's hier nur an, daß Tritonius in der Art, wie er die Odenkompositionen gestaltete, von derjenigen Weise, welche sonst damals in Deutschland die Komposition des mehrstimmigen Liedes beherrschte, aus deutlich erkennbaren Gründen abwich. Eben darum ist es denn auch eine vollberechtigte Annahme, daß der Augsburger Michael und Paul Hofhaimer, wenn sie das gleiche Verfahren einschlugen, dabei so gut wie Senfl durch das Vorbild des Tritonius geleitet wurden, und dem-

nach verbleibt denn auch dem Celtis die Vaterschaft der ganzen Sache.

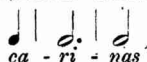
Wenn Tritonius die Längen und Kürzen seiner Melodietöne nach dem prosodischen Gehalt der Textsilben bestimmte, so übertrug er auf sie ein dem gregorianischen Choral an sich fremdes Element. Denn der Tonwerth wird in den gregorianischen Gesängen nicht nach der Prosodie, sondern nach den Accenten des Textes bestimmt. Es liegt jedoch in dem Verfahren des Tritonius offenbar ein sehr tiefer Blick, der die ganze mittelalterliche Überlieferung durchbrechend in das innere Wesen der Sache vordrang. Denn man erkennt darin die Voraussetzung, daß, wenngleich das Grundprinzip der allein aus dem Text zu gewinnenden Bestimmung über den Vortrag der Tonreihen und die Geltung ihrer einzelnen Noten wie für die mittelalterliche, so auch für die antike Musik richtig sei, doch in letzterer aus der Natur der Sache selbst dabei zwei verschiedene Arten des Vortrags müßten hervorgegangen sein, die eine für Prosatexte, die andere für das Gedicht. In beiden Fällen bestimmte allerdings nur das Wort die Notenwerthe, aber in der Prosa nur durch den Accent, weil der Rhythmus der Prosa eben nur auf dem Accent beruhte, im Vers dagegen neben dem Accent auch durch die Prosodie. Die kirchlich-musikalische Praxis und Theorie des Mittelalters hatte zwar diese Einsicht verloren, aber dem nachdenkenden Metriker mußte sich die Ueberzeugung aufdrängen, daß unmöglich die antike Kunst ein bis zu den feinsten Schönheiten durchgeführtes System des Versbaues entwickelt haben könne, um es im musikalischen Vortrag sogleich wieder preiszugeben und aufzuheben. Wenn also — so wird Tritonius geschlossen haben — zur Zeit des Horaz auf einer der später als gregorianisch bezeichneten Tonreihen ein Odenvers gesungen ward, so übertrug sich von selbst und ohne daß man dies, wie heute, in der Notenschrift durch verschiedene Notenwerthe auszudrücken brauchte, die Prosodie des Textes auf die Musik. Als jedoch später die Einsicht in die Gesetze der antiken Prosodie und die praktische Vertrautheit damit verloren ging, da erst verwischte sich im kirchlichen Gebrauch der charakteristische Unterschied zwischen dem Vortrag des Verses, z. B. einer Hymne, und der Prosa. Schon als Gregor's des Großen neue Ordnung der Liturgie ins Leben trat, mag man die Hymne, deren wahre Prosodie man nicht mehr kannte, ebenso accentisch, wie den Prosatext der Psalmen u. s. w. vorgetragen haben. Ich sage, deren wahre Prosodie man nicht mehr kannte, weil die antike Metrik zu einem Schema gleichmäßiger Längen und Kürzen herabgesunken war. Hierin eben steckte ja der Knoten der Schwierigkeit, den Tritonius damit durch-

Das ist unmöglich richtig! Ich kann mir nicht anders denken, als daß, wenn eine Länge mit einer irrationalen anderen verbunden mit ihr den Werth von 3 Moren darstellen soll, dies nur dadurch richtig erreicht wird, daß jede um eine halbe More verkürzt wird: $1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} = 2 + 1$. Auf diese Weise mischt sich auf rhythmisch reizvolle Weise ein $\frac{6}{8}$ -Takt unter den $\frac{3}{4}$ -Takt und es entsteht, wenn wir letzteren in seinen zwei (logaödischen) Formen nehmen, die schönste Mannigfaltigkeit innerhalb des gleichen Grundmaßes:



Im Vorbeigehen gesagt, glaube ich übrigens, daß die ursprüngliche Bedeutung der irrationalen Länge nicht sowohl eine musikalische als eine orchestrische war. — Dieselbe Formel $\text{♩} \text{♩}$ kann man dann füglich auch in einem zweiten Fall anwenden: wenn nämlich am Versschluß an letzter Stelle in der Thesis eine irrationale Länge steht. Zwar handelt es sich hier, modern gesprochen, wohl nur um eine Fermate, also $\text{♩} \text{♩}$. Aber der rhythmischen und ebenso der orchestrischen Wirkung nach wird diese irrationale Länge die Mitte halten zwischen $\text{♩} \text{♩} \text{||}$ und $\text{♩} \text{||} \text{♩} \text{||}$, d. h. eben, sie wird wirken, wie $\text{♩} \text{♩} \text{||}$. —

Wenn man also dementsprechend in der vierten Archilochischen Strophe (Buch I, Ode 4) im *Archilochius major* den *Ithyphallicus* schließt: $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, so muß dagegen der Ausgang des darauf folgenden jambischen katalektischen Trimeters in Noten lauten:



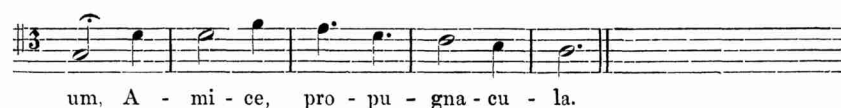
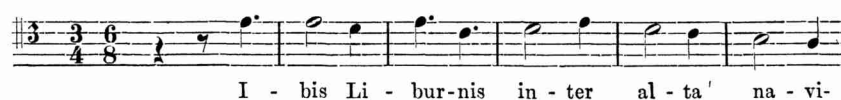
denn hier handelt es sich metrisch nicht um $\text{⏏} - \text{⏏}$ sondern um $\text{⏏} - \text{⏏} \text{⏏}$.

Mögen nun hier einige der Melodien des Tritonius als Beispiele folgen. Die jonische des kleinen Asklepiadeischen Systems (Buch I, Ode 1) lautet in dieser Rhythmisirung:

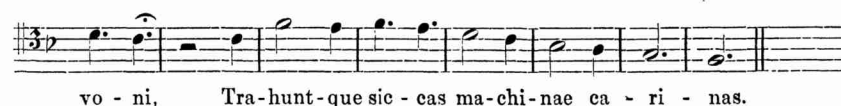
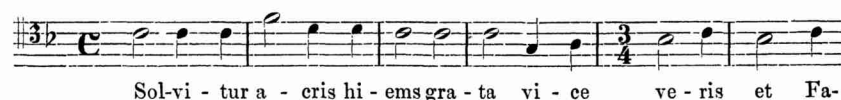
Mae-ce-nas a - ta - vis e - di - te re - gi - bus, O et
 praesi - di - um et dul-ce de - cus me - um! Sunt quos cur - ri - cu -
 lo pulverem O - lym pi - cum Col-le - gis-se ju - vat,



Die äolische Melodie zum jambischen Epodenmetrum (Epod. 1) lautet:



Bunter mit einem Rhythmenwechsel gestaltet sich die eben erwähnte jonische Melodie zur vierten Archilochischen Strophe, Buch I, Ode 4:



Vergleicht man diese Melodien mit den unten mitzutheilenden Originaltenören, so überzeugt man sich, daß den alten Melodien, indem ihnen der Rhythmus gegeben ward, übrigens ihr Wesen vollständig verblieb. Der Satz des Tritonius verhält sich zu obigem etwa, wie die erst halb erschlossene Knospe zur vollen Blume. Ja, man kann dreist behaupten: wenn Tritonius und seine Mitschüler unter dem skandirenden Taktstock des Celtis den Horazischen Text unter dem Gesang recht schön deklamirten, so klang ihr Vortrag der Tonreihen nicht viel anders, als in obiger rhythmisirter Form. Das Richtige drängte sich von selbst auf.

Auf diesen Punkt der anderen Rhythmisirung bin ich nicht ohne Absicht näher eingegangen. Wir erfahren aus den mitgetheilten Vorreden der verschiedenen Drucke, daß die Oden im 16. Jahrhundert in den humanistischen Schulen viel gesungen worden sind und sich als ein nützliches und sehr beliebtes Lehrmittel erwiesen haben. Sollte das nicht heute noch ebensowohl geschehen können? Dienten sie nach der Bemerkung des Stomius dazu, daß die Schüler in der Musikstunde zugleich gute Horazianer wurden und in der

Horazstunde gute Musiker, warum sollten sie nicht den Primanern unserer Gymnasien den gleichen Dienst leisten? Die Fremdartigkeit der alten Tonsätze wird zumal bei der Vorliebe unserer Zeit für das historische Kostüm die Schüler eher anziehen als abstoßen, weil ihr archaistisches Gepräge dem antiken Klang der Verse besser entspricht, als irgend eine moderne Musik es könnte. Dem musikalisch begabten Schüler würden sie sogar zu einer vortrefflichen Vorbereitung für späteres Anhören und Begreifen der großen Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts dienen. Vor Allem aber wird der Gesang dieser Oden den Schüler mit den antiken Metren vertrauter machen, als das Auswendiglernen ihrer Schemata es irgendwie vermag. Wie lästig und schwer fällt es erfahrungsmäßig den Meisten, diese Schemata zu lernen, und wie bald pflegen sie wieder vergessen zu sein! Das Singen dagegen wird sie lebendig und in ihrer Schönheit faßlich machen und sie dem Gedächtniß fest einprägen. Für solchen praktischen Zweck ist es denn aber freilich unbedingt nöthig, die alten Oden in rhythmisirter Gestalt zu singen, weil eben nur diese die wirklich richtige Gestalt der Metren wiedergiebt. Möchten sich die Gymnasien den Vorschlag ans Herz gelegt sein lassen und den Versuch machen! Er wird gute Früchte tragen: *juventutem exerceri, tum ut poemata ludendo ediscat, tum etiam amare incipiat musicen.*

Ich lasse nun hier die je 19 Odenlieder des Tritonius, Senfl und Hofhaimer in der originalen Notirung in Partitur folgen. Die Sätze des Michael lasse ich fort; sie sind unbedeutender und meistens recht trocken. Dem Musiker bieten diese Sätze zugleich sehr lehrreiche und anziehende Beispiele der deutschen Harmonisirungskunst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

I.

Das kleine Asklepiadeische System.

Buch I, Ode 1.

a

Tritonius.

Disc.

Alt.

Ten.

Bass.

Maece-nas at-a-vis e-di-te re-gi-bus, o et

praesidium et dulce de-cus meum, sunt quos curri-cu-lo pul-

(b)

(b)

verem Olympicum colle-gis-se ju-vat, me-taque fer-vi-dis

b

Senfl.

Cantus
I.Cantus
II.Media
vox.Bassa
vox.

Mae.ce.nas a.ta.vis e.di.te re.gi.bus, o et

praesidium et dulce de.cus meum, sunt quos cur.ri.cu.lo pul.

This system contains the first four measures of the musical score. It features four staves: Cantus I, Cantus II, Media vox, and Bassa vox. The music is in a 15-measure system with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'Mae.ce.nas a.ta.vis e.di.te re.gi.bus, o et' for the first four measures, and 'praesidium et dulce de.cus meum, sunt quos cur.ri.cu.lo pul.' for the next four measures. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

verem Olympicum col.le.gis.se ju.vat, me.ta.que fer.vi.dis

This system contains the next four measures of the musical score, measures 5 through 8. It continues with the same four staves and key signature. The lyrics are: 'verem Olympicum col.le.gis.se ju.vat, me.ta.que fer.vi.dis'. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

c Hofhaimer.

Suprema
vox.

Alta
vox.

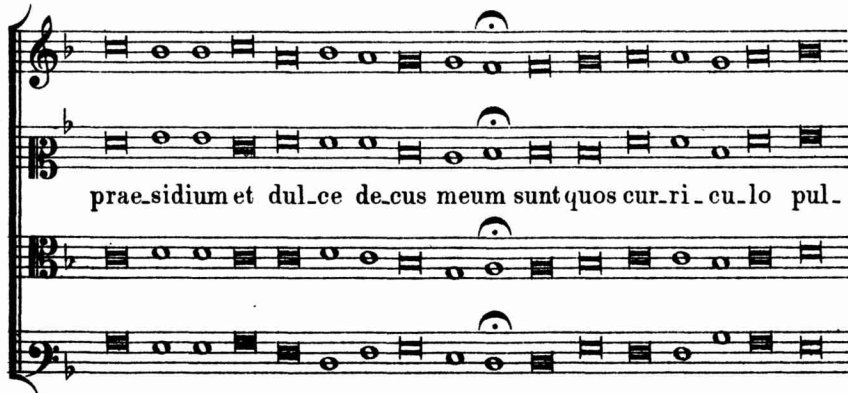
Media
vox.

Infima
vox.

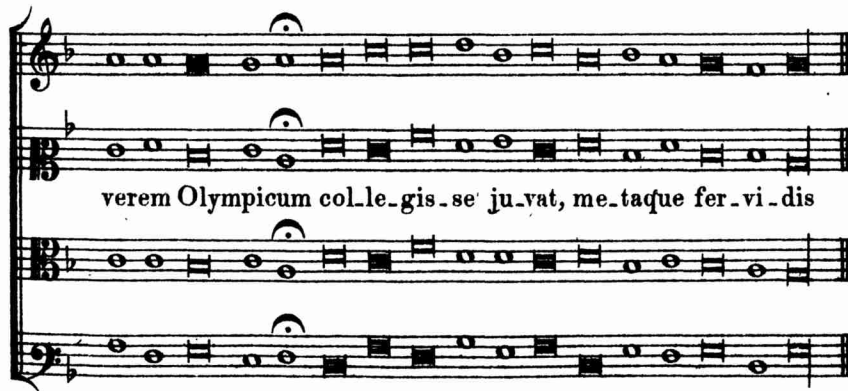
Mae-ce-nas a-ta-vis e-di-te re-gi-bus, o et



prae-sidium et dul-ce de-cus meum sunt quos cur-ri-cu-lo pul-



verem Olympicum col-le-gis-se ju-vat, me-taque fer-vi-dis



II.

Die kleinere Sapphische Strophe.

Buch I, Ode 2.

a

Tritonius.

Jam sa - tis ter - ris ni - vis at - que di - rae gran -

di - nis mi - sit pa - ter et ru - ben - te dex - te - ra

sa - cras ja - cu - la - tus ar - ces ter - ru - it ur - bem.

b

Senfl.

Jam sa - tis ter - ris ni - vis at - que di - rae gran -

di - nis mi - sit pa - ter et ru - ben - te dex - te - ra

sa - cras ja - cu - la - tus ar - ces ter - ru - it ur - bem.

The musical score is written for three voices (Soprano, Alto, Bass) and basso continuo. The lyrics are in Latin, likely from the Mass. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The lyrics are: "Jam sa - tis ter - ris ni - vis at - que di - rae gran -", "di - nis mi - sit pa - ter et ru - ben - te dex - te - ra", and "sa - cras ja - cu - la - tus ar - ces ter - ru - it ur - bem." The score is divided into three systems, each with four staves. The first system starts with a 'b' and 'Senfl.' marking. The second system continues the lyrics. The third system concludes the lyrics. The music is written in a style typical of 16th-century polyphonic settings.

c

Hofhaimer.

Jam sa - tis ter - ris ni - vis at - que di - rae gran -

di - nis mi - sit pa - ter et ru - ben - te dex - te - ra

sa - cras ja - cu - la - tus ar - ces ter - ru - it ur - bem.

III.

55

Erste Asklepiadeische Strophe.

Buch I, Ode 3.

a

Tritonius.

Sic te di - va po - tens Cy - pri, sic fra -

tres He - le - nae, lu - ci - da si - de - ra

b

Senfl.

Sic te di - va po - tens Cy - pri, sic fra -

tres He - le - nae, lu - ci - da si - de - ra

This block contains a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Tenor) and piano accompaniment. The music is in 3/4 time and G major. The lyrics are "tres He - le - nae, lu - ci - da si - de - ra". The piano part features a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines in the right and left hands.

c

Hofhaimer.

Sic te di - va po - tens Cy - pri, Sic fra -

This block contains a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Tenor) and piano accompaniment. The music is in 3/4 time and G major. The lyrics are "Sic te di - va po - tens Cy - pri, Sic fra -". The piano part features a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines in the right and left hands.

tres He - le - nae, lu - ci - da si - de - ra

This block contains a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Tenor) and piano accompaniment. The music is in 3/4 time and G major. The lyrics are "tres He - le - nae, lu - ci - da si - de - ra". The piano part features a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines in the right and left hands.

IV.

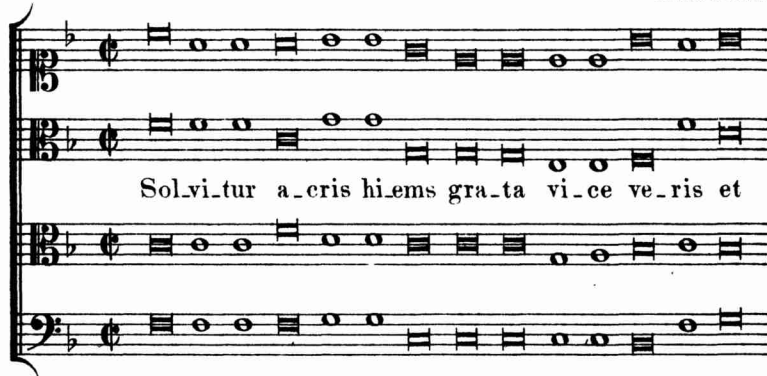
57

Vierte Archilochische Strophe.

Buch I, Ode 4.

a

Tritonius.



Musical score for Tritonius, system a. It consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is written in a simplified notation using vertical stems and circles. The lyrics are: Sol-vi-tur a-cris hi-ems gra-ta vi-ce ve-ris et



Musical score for Tritonius, system b. It continues the four-staff melody. The lyrics are: Fa-vo-ni, tra-hunt-que sic-cas ma-chi-nae ca-ri-nas.

b

Senfl.



Musical score for Senfl, system a. It consists of four staves in G major and 4/4 time. The melody is written in a simplified notation. The lyrics are: Sol-vi-tur a-cris hi-ems gra-ta vi-ce ve-ris et

Fa-vo - ni, trahunt-que sic-cas ma-chi-nae ca-ri - nas.

c

Hofhaimer.

Sol-vi-tur a - cris hi-ems gra-ta vi-ce ve-ri-s et

Fa-vo - ni, trahunt-que sic-cas ma-chi-nae ca-ri - nas.

V.

59

Dritte Asklepiadeische Strophe.

Buch I, Ode 5.

a

Tritonius.

Quis mul-ta gra-ci-lis te pu-er in ro-sa

per-fu-sus li-qui-dis ur-get o-do-ri-bus

(b)

gra-to, Pyrrha, sub an-tro? cui fla-vam re-li-gas comam?

The musical score consists of four staves. The first staff is a soprano line with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is an alto line with a C-clef and a key signature of one flat. The third staff is a tenor line with a C-clef and a key signature of one flat. The fourth staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across notes. The first system of music ends with a Tritonius melisma, indicated by a long note with a fermata. The second system of music also ends with a Tritonius melisma. The third system of music is marked with a (b) and ends with a Tritonius melisma. The fourth system of music ends with a Tritonius melisma.

Quis mul - ta gra - ci - lis te pu - er in ro - sa

per - fu - sus li - qui - dis ur - get o - do - ri - bus

gra - to, Pyrrha, sub an - tro? cui fla - vam re - li - gas comam?

Hofhaimer.

c

Quis mul - ta gra - ci - lis te pu - er in ro - sa

per - fu - sus li - qui - dis ur - get o - do - ri - bus

gra - to, Pyrrha, sub an - tro? cui fla - vam re - li - gas comam?

VI.

Zweite Asklepiadeische Strophe.

Buch I, Ode 6.

a

Tritonius.

Scri-be-ris Va-ri-o for-tis et ho-sti-um vi-ctor

Mae-o-ni-i car-mi-nis a-li-te, quam rem cun-que fe-

(b)

rox na-vi-bus aut e-quis mi-les te du-ce ges-se-rit.

b

Senfl.

The musical score consists of three systems, each with four staves. The notation is mensural, with square notes on a four-line staff. The lyrics are in Latin and are written below the staves.

System 1:

Scri-be-ris Va-ri-o for-tis et ho-sti-um vi-ctor

System 2:

Mae-o-ni-i car-mi-nis a-li-te, quam rem cun-que fe-

System 3:

rox na-vi-bus aut e-quis mi-les te du-ce ges-se-rit.

c

Hofhaimer.

Scri-be-ris Va-ri-o for-tis et ho-sti-um vi-ctor

Mae-o-ni-i car-mi-nis a-li-te, quam rem cun-que fe-

rox na-vi-bus aut e-quis mi-les te du-ce ges-se-rit.

*) Im Alt ist ♩ statt c zu lesen.

VII.

65

Alcmanisches Metrum.

Buch I, Ode 7.

Tritonius.

a

Musical notation for system 'a' in 13/8 time, featuring four staves. The lyrics are: Lau-da-bunt a-li-i cla-ram Rhodon aut Mi-ty-

Musical notation for system 'a' continuation in 13/8 time, featuring four staves. The lyrics are: le-nen, aut E-phe-sum bi-ma-ris-ve Co-rin-thi

b

Senfl.

Musical notation for system 'b' in 13/8 time, featuring four staves. The lyrics are: Lau-da-bunt a-li-i cla-ram Rhodon aut Mi-ty-

le - nen, aut E - phe - sum bi - ma - ris - ve Co - rin - thi

c

Hofhaimer.

Lau - da - bunt a - li - i cla - ram Rhodon aut Mi - ty -

le - nen, aut E - phe - sum bi - ma - ris - ve Co - rin - thi

VIII.

67

Grössere Sapphische Strophe. Buch I, Ode 8.

a

Tritonius.

Ly - di - a, dic, per o - mnes te de - os o -

ro, Sy - ba - rin cur pro - pe - res a - man - do

b

Senfl.

Ly - di - a, dic, per o - mnes te de - os o -

ro, Sy - ba - rin cur pro - pe - res a - man - do

c

Hofhaimer.

Ly - di - a, dic, per o - mnes te de - os o -

ro Sy - ba - rin cur pro - pe - res a - man - do

IX

69

Alcäische Strophe.
Buch I, Ode 9.

a

Tritonius.

Vi-des ut al-ta stet ni-ve can-di-dum So-ra-

cte, nec jam su-sti-ne-ant o-nus syl-vae la-bo-ran-

tes, ge-lu-que flu-mi-na con-sti-te-rint a-cu-to.

Vi-des ut al-ta stet ni-ve can-di-dum So-ra-

cte, nec jam su-sti-ne-ant o-nus syl-vae la-bo-ran-

tes ge-lu-que flu-mi-na con-sti-te-rint a-cu-to.

c

Hofhaimer.

Vi-des ut al-ta stet ni-ve can-di-dum So-ra.

cte nec jam su-sti-ne-ant o-nus syl-vae la-bo-ran-

tes ge-lu-que flu-mi-na con-sti-te-rint a-cu-to.

*) Sie!

X.

Grosses Asklepiadeisches System.

Buch I, Ode 11.

a

Tritonius.

Tu ne quaesi - e - ris, sci - re nefas, quem mihi, quem ti - bi

b

Senfl.

Tu ne quaesi - e - ris, sci - re nefas, quem mihi, quem ti - bi

c

Hofhaimer.

Tu ne quaesi - e - ris, sci - re nefas, quem mihi, quem ti - bi

fi-nem Di de-de-rint, Leu-co-no-e, nec Ba-by-lo-ni-os

XI.

Hipponakteisches Metrum.

Buch II, Ode 18.

a

Tritonius.

Non e-bur ne-que au-re-um me-a

re-ni-det in do-mo la-cu-nar.

b

Senfl.

Non e_bur ne_que au_reum mea reni_det in domo la_cunar.

c

Hofhaimer.

Non e_bur ne_que au_re_um me_a

re_ni_det in do_mo la_cu_nar.

XII.

75

Jonisches Metrum.

Buch III, Ode 12.

a

Tritonius.

Mi-se-rarum est, ne-que a-mo-ri da-re lu-dum

ne-que dul-ci ma-la vi-no la-ve-re aut ex-a-ni-

ma-ri me-tu-en-tes pa-tru-ae ver-be-ra lin-guae.

b

Senfl.

Mi-se-ra-rum est, ne-que a-mo-ri da-re lu-dum

ne-que dul-ci ma-la vi-no la-ve-re aut ex-a-ni-

ma-ri me-tu-en-tes pa-tru-ae ver-be-ra lin-guae.

The musical score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) in G major, indicated by one sharp (F#). The notation uses a four-part setting with a common time signature. The lyrics are in Latin, likely from the Mass. The score is divided into three systems, each containing four staves. The first system ends with a repeat sign. The second system ends with a repeat sign. The third system ends with a final cadence. The text is: "Mi-se-ra-rum est, ne-que a-mo-ri da-re lu-dum", "ne-que dul-ci ma-la vi-no la-ve-re aut ex-a-ni-", and "ma-ri me-tu-en-tes pa-tru-ae ver-be-ra lin-guae." The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines.

c

Hofhaimer.

Mi-se-rarum est ne-que a-mo-ri da-re lu-dum

ne-que dul-ci ma-la vi-no la-ve-re aut ex-a-ni-

ma-ri me-tu-en-tes pa-tru-ae ver-be-ra lin-guae.

The musical score consists of three systems, each with four staves. The top staff of each system is a vocal line in treble clef. The remaining three staves are for instruments, with the second and third staves in alto clef and the fourth in bass clef. The lyrics are in Latin and are placed between the staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

XIII.

Erste Archilochische Strophe.

Buch IV, Ode 7.

a

Tritonius.

Musical score for Tritonius, first system. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic notation with vertical stems and horizontal lines. The lyrics are: Dif - fu - ge - re ni - ves, re - de - unt jam gra -

Musical score for Tritonius, second system. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic notation with vertical stems and horizontal lines. The lyrics are: mi - na cam - pis ar - bo - ri - bus - que co - mae.

b

Senfl.

Musical score for Senfl, first system. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic notation with vertical stems and horizontal lines. The lyrics are: Dif - fu - ge - re ni - ves, re - de - unt jam gra -

mi - na cam - pis ar - bo - ri - bus - que co - mae.

c

Hofhaimer.

Dif - fu - ge - re ni - ves, re - de - unt jam gra -

mi - na cam - pis ar - bo - ri - bus - que co - mae.

XIV.

Jambisches Epodenmetrum.

Epode 1.

a

Tritonius.

I - bis Li - bur - nis in - ter al - ta na -

vi - um, a - mi - ce, pro - pu - gna - cu - la.

b

Senfl.

I - bis Li - bur - nis in - ter al - ta na -

vi - um, a - mi - ce, pro - pu - gna - cu - la.

c

Hofhaimer.

I - bis Li - bur - nis in - ter al - ta na -

vi - um, a - mi - ce, pro - pu - gna - cu - la.

*) l. d statt e.

XV.

Dritte Archilochische Strophe.

Epode 11.

a

Tritonius.

Pec - ti, ni - hil me si - cut an - te - a ju - vat

scri - be - re ver - si - cu - los a - mo - re per - cul - sum gra - vi.

b

Senfl.

Pe - cti, ni - hil me si - cut an - te - a ju - vat

scribe-re ver-si-cu-los a-mo-re per-culsum gra-vi.

c Hofhaimer.

Pe-cti, ni-hil me si-cut an-te-a ju-vat

scribe-re ver-si-cu-los a-mo-re per-culsum gra-vi.

XVI.

Zweite Archilochische Strophe.

Epode 13.

a

Tritonius.

Hor-ri-da tem-pe-stas coelum con-traxit in imbres,
ni-ves-que de-du-cunt Jo-ven, nunc ma-re, nunc si-lu-ae

b

Senfl.

Hor-ri-da tem-pe-stas coelum con-tra-xit in imbres,

ni-ves-que de-du-cunt Jo-ven, nunc ma-re, nunc si-lu-ae

c

Hofhaimer.

Hor-ri-da tem-pe-stas coe-lum con-tra-xit in im-bres,

ni-ves-que de-du-cunt Jo-ven, nunc ma-re, nunc si-lu-ae

XVII.

Kleinere Pythiambische Strophe.

Epode 14.

a

Tritonius.

Mol - lis in - er - ti - a cur tan - tam dif - fu -

de - rit i - mis o - bli - vi - o - nem sen - si - bus

b

Senfl.

Mol - lis in - er - ti - a cur tan - tam dif - fu -

*) *f* statt *e*? Vergl. XIV, XV, XVI.

de-rit i-mis o-bli-vi-o-nem sen-si-bus

(b)

c

Hofhaimer.

Mol-lis in-er-ti-a cur tan-tam dif-fu-

de-rit i-mis o-bli-vi-o-nem sen-si-bus

XVIII.

Grössere Pythiambische Strophe.

Epode 16.

a

Tritonius.

Al-te-ra jam bel-lis te-ri-tur ci-vi-li-bus

ae-tas, su-is et i-psa Ro-ma vi-ri-bus ru-it.

b

Senfl.

Al-te-ra jam bel-lis te-ri-tur ci-vi-li-bus ae-tas,

su - is et i - psa Ro - ma vi - ri - bus ru - it.

c

Hofhaimer.

Al - te - ra jam te - ri - tur bel - lis ci - vi - li - bus

ae - tas, su - is et i - psa Ro - ma vi - ri - bus ru - it.

XIX.
Jambischer Trimeter.
Epode 17.

a

Tritonius.

Jamjam ef - fi - ca - ci do ma - nus sci - en - ti - ae,

b

Senfl.

Jamjam ef - fi - ca - ci do ma - nus sci -

en - ti - ae,

c

Hofhaimer.

Jamjam ef - fi - ca - ci do ma-nus sci-en - ti - ae,

sup-plex et o - ro re - gna per Pro-ser - pi - nae.

*) l. e statt d.

Rinaldo di Capua.

Von

Philipp Spitta.

Als Burney sich im September und Oktober 1770 in Rom aufhielt, lernte er Rinaldo di Capua kennen und verkehrte häufiger mit ihm. Was man bis jetzt über diesen Meister aus der neapolitanischen Schule Näheres gewußt hat, wird fast allein den Mittheilungen Burney's verdankt. Jedenfalls müssen diese als die zuverlässigsten gelten, da sie sich auf persönliche Erfahrungen und Erlebnisse gründen. Ich fasse sie mit Einbeziehung dessen, was La Borde¹ und Fétis berichten, hier kurz zusammen; was wegen der Richtigkeit Bedenken erregt, bleibe vorläufig bei Seite.

Rinaldo war der natürliche Sohn eines vornehmen Italiäners, dessen Namen man nicht kennt. Er selbst nannte sich nach seiner Vaterstadt, wie solches viele italiänische Komponisten vor ihm gethan haben. Sehr begabt für die Musik trieb er sie anfänglich nur zum Vergnügen, und erst nachdem das väterliche Erbe verzehrt war als Beruf. Gewisse Mängel des Satzes, die man ihm vorwarf, mögen in seiner Erziehung als Dilettant begründet liegen. Seine Kompositionen waren zeitweilig das Entzücken Europas; als Burney ihn kennen lernte, sah er sich durch jüngere Talente in den Hintergrund gedrängt. Doch hatte er, obschon in höherem Alter stehend, im Winter 1769/70 noch ein Intermezzo in Rom mit Beifall zur Aufführung gebracht. Hernach hat man ihn ganz vergessen und weiß auch nicht, wann er gestorben ist. Sein Leben ist lang gewesen und reich an Wechsel zwischen Glück und Unglück. Durch die schwankende Gunst des Publikums gewitzigt, war er bedacht gewesen, seine besten Werke zu sammeln, um sie zur Hand zu haben, wenn sich Gelegenheit böte sie zu verwerthen. Als diese Gelegenheit

¹ *Essai sur la musique ancienne et moderne. Tome troisième. Paris, 1780. p. 177.*

kam, mußte er gewahr werden, daß ein ungerathener Sohn sich die Schätze heimlich angeeignet und als Makulatur verkauft hatte. Verbittert und skeptisch sah er in alten Tagen dem Musiktreiben jüngerer Geschlechter zu.¹

Dem Leichtsinne des Sohnes werden wir es größtentheils zuzuschreiben haben, daß die Kompositionen Rinaldo's fast aus der Welt verschwunden zu sein scheinen. In Italien selbst dürfte so gut wie gar nichts mehr von ihnen zu finden sein; Nachforschungen, welche auf mein Ersuchen in allen bedeutenden Bibliotheken Mittel- und Nord-Italiens von jüngeren deutschen Gelehrten angestellt worden sind, haben nicht das geringste Ergebniß gehabt; nur daß das *Liceo musicale* zu Bologna einige Textbücher aufbewahrt. Drei Partituren, welche der Padre Martini besaß, sind ebenfalls verloren gegangen. Francesco Florimo, der emsige Geschichtschreiber der neapolitanischen Tonschule, zu deren glänzenden Talenten Rinaldo gerechnet werden muß, kennt ihn nicht einmal dem Namen nach.² Was ich außerhalb Italiens gefunden habe, sind mit einer einzigen Ausnahme Fragmente. Es kann daher meine Absicht nicht sein, ein vollständiges Bild des Künstlers zu entwerfen. Hierzu fehlen die nothwendigsten Voraussetzungen. Ich habe es vorzugsweise auf eine einzelne Oper Rinaldo's abgesehen, vermag indessen doch auch über sein Schaffen im allgemeinen manches Neue zu sagen.

I.

Fétis giebt 1715 als das Geburtsjahr Rinaldo's an; Rudhart³ setzt es »um 1706;« beide ohne Angabe der Quelle. Nach Fétis war er 15 Jahre alt, als er, in Venedig, seine erste Oper aufführte. Nach Burney schrieb er seine erste Oper in Wien und war 17 Jahre alt. Die Angabe des ersteren, der sich überhaupt über Rinaldo schlecht unterrichtet zeigt, mag hier auf sich beruhen. Aber auch Burney muß sich geirrt haben. Wir besitzen ein allem Anscheine nach lückenloses Verzeichniß der am kaiserlichen Hofe zu Wien zwischen den Jahren 1631 und 1740 gegebenen Opern.⁴ Unter ihnen findet

¹ Burney, *The present State of Music in France and Italy*. London 1771. S. 283 ff. — Burney, *A general History of Music*. Vol. IV. London 1789. S. 558 f.

² Florimo, *Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli*. Napoli, 1869. 1871. 2 Bde. — *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii*. Napoli 1880—1882. 4 Bde.

³ Geschichte der Oper am Hofe zu München. Freising, Datterer. 1865. S. 133.

⁴ v. Köchel, Johann Josef Fux. Wien, Hölder. 1872. S. 485 ff.

sich keine von Rinaldo; auch wird auf der Wiener Hofbibliothek keines seiner Werke aufbewahrt. Hinter das Jahr 1740 kann die Aufführung seines Erstlingswerkes nicht fallen, denn mindestens seit 1737 war er schon in Italien ein berühmter Mann. Eben dieses Jahr führt auch Burney an als Markstein für den Beginn von Rinaldo's ruhmvoller Laufbahn. Welches Werk an diesen Markstein gehört, hat er unterlassen zu sagen. Es ist aber der von Burney gleichwohl erwähnte *Ciro riconosciuto*, eine Opera seria des Metastasio, welche dieser in Wien zum 28. August 1736, dem Geburtstage der Kaiserin, gedichtet und Caldara in Musik gesetzt hatte. Rinaldo brachte die Dichtung mit seiner neuen Musik 1737 im *Teatro Tordinona* zu Rom zur Aufführung; *Domenico Ricci* sang die Partie des *Ciro*. Dies ergibt sich aus einem um 1739 in Italien entstandenen Sammelbände handschriftlicher Opernarien, welcher in meinem Besitz ist. Von den zwei Arien Rinaldo's, welche er enthält, gehört eine in den *Ciro riconosciuto*. Name der Oper und des Dichters stehen zwar nicht dabei, ließen sich aber ohne Schwierigkeit feststellen. In der zehnten Scene des zweiten Akts hält die leidenschaftliche Mandane den ihr arglos und voll Kindesliebe entgegenkommenden *Ciro* für einen Betrüger und für den Mörder ihres vermeintlichen Sohnes, sucht sich aber zu verstellen, um ihn desto sicherer ins Verderben zu bringen. *Ciro* folgt ihrer Aufforderung, sich zu entfernen: *Parto; non ti sdegnar, Sì, madre mia, da te Gli affetti a moderar Quest' alma impara*.¹ Verwunderung, Unruhe und eine gewisse jugendliche Hingabe sind gut in diesem Stücke ausgedrückt und verrathen eine entschiedene Begabung für musikalisch-dramatische Charakterzeichnung. Die Arie ist aber auch das Einzige, was soviel ich weiß von der Musik Rinaldo's erhalten blieb, einstweilen also seine älteste Komposition überhaupt. In den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts war in Deutschland noch eine andere Arie aus derselben Oper begehrt. Die Vertraute der Mandane ist Arpalice. Sie wird in der 2. Scene des 1. Aktes von jener dem ersehnten Sohne entgegen geschickt, um ihm alles zu sagen was das Mutterherz erfüllt. »*Basta così; l'intendo: Già ti spiegasti appieno*;« beginnt Arpalice ihre Arie, indem sie sich anheischig macht zu gehen. Die Arie ist jetzt verloren gegangen.²

¹ Metastasio, *Opere*. In *Napoli, presso i Fratelli de Bonis*. 1781. T. V, p. 133.

² In Breitkopf's Verzeichniß handschriftlicher Musikalien von Neujahr 1764, S. 23 wird diese Arie zum Preise von 8 Groschen zum Verkauf angeboten. Ebenda steht noch die Arie »*Pallido e mesto involto*«, und S. 26 ein Duett für zwei Soprane: »*Non pensar, idolo mio*« verzeichnet. In welche Opern Rinaldo's diese beiden letzteren Stücke gehören, weiß ich nicht.

Ich darf eine Vermuthung wagen. Burney läßt den Rinaldo seine erste Oper in Wien schreiben. Hat er sich hierin geirrt, so scheinen doch nahe Beziehungen Rinaldo's zu Wien bestanden zu haben. Wenn er seinen *Ciro* schon zum Karneval 1737 in Rom zur Aufführung gebracht, die erste Aufführung in Wien mit Caldara's Musik aber erst am 28. August 1736 stattgefunden hat, so muß Rinaldo wohl unmittelbar nachher in den Besitz des Libretto gekommen sein, und dies war ohne persönliche Verbindungen kaum möglich. Burney hat also vielleicht die mündliche Erzählung Rinaldo's mißverstanden, welcher gesagt haben mag, zu der ersten Oper, mit welcher er in Rom großen Erfolg errungen habe, sei von ihm ein Text aus Wien benutzt worden. Wenn Rinaldo 1745 in Rom zur Feier der Erwählung Franz' I zum deutschen Kaiser und zugleich als Huldigung für Maria Theresia ein *Componimento drammatico* verfaßte, so deutet dieses ebenfalls auf ein näheres Verhältniß desselben zu dem Wiener Hofe hin.¹

Fétis weiß im Ganzen nur sechs Opern Rinaldo's anzuführen; *Ciro riconosciuto* befindet sich nicht unter ihnen. Ich kann deren 20 nachweisen. Zwei von ihnen fallen in das Jahr 1739: *Vologeso* und *Farnace*. Seit Apostolo Zeno im Jahre 1700 die Oper *Lucio Vero* gedichtet hatte, war der ihr zu Grunde gelegte Stoff zu einem Lieblingsgegenstande der Opera seria geworden. Nicht nur Zeno's Originaldichtung wurde viele Male komponirt,² sondern auch Überarbeitungen derselben, welche sich als solche äußerlich dadurch kennzeichnen, daß sie nicht den Namen *Lucio Vero* sondern *Vologeso* tragen. Jommelli's berühmter *Vologeso*, der 1766 zum Geburtstage des Herzogs Karl von Württemberg in Stuttgart zum ersten Male aufgeführt wurde, und den Heinse in »Hildegard von Hohenthal« begeistert kritisirt, beruht auf einer solchen Überarbeitung. Diese aber geht wieder auf eine andere Überarbeitung zurück, welche Rinaldo benutzte.³ Rinaldo's Oper wurde im Karneval 1739 zu Rom im *Teatro a Torre Argentina* aufgeführt. Eine Arie daraus findet sich

¹ Das Libretto ist im *Liceo musicale* zu Bologna (*Componimento Drammatico da cantarsi per l'elezione dell' Augustissimo Francesco I. Imperator de' Romani e per solennizzare il glorioso nome della Sacra Cesarea Maestà della Regina d'Ungheria e Boemia. D'ordine dell' Eminentissimo e Reverendissimo Principe il Signor Cardinale Aless. Albani. Roma, 1745.*).

² *Poesie drammatiche di Apostolo Zeno. Tomo secondo. In' Orleans (Courret de Villeneuve) 1785. p. 59.*

³ *La Musica è nuovamente composta dal Signor Nicolò Jommelli*, heißt es im Stuttgarter Textbuch des *Vologeso*. Das Wort *nuovamente* mag auf Rinaldo's Composition zurückweisen.

in meinem schon erwähnten Sammelbände; sie trägt die Beischrift: *Argentina 1739. Berenice*, und beginnt mit den Worten:

*Dal sen del caro sposo
Richiamerò il mio core.*

Da mir das vollständige Textbuch nicht vorliegt — es befindet sich im *Liceo musicale* zu Bologna und ist nebst anderen von Herrn Emil Vogel aus Berlin 1885 daselbst für mich bibliographisch aufgenommen worden — so kann ich nicht ganz sicher sagen, an welcher Stelle der Handlung *Berenice* die Arie singt. Das Jommelli'sche Textbuch weicht, wenn nicht in den Situationen, so doch in den Worten der Arien nicht selten ab, und so auch hier. Höchst wahrscheinlich aber ist es, daß die Arie in der vierten Scene des zweiten Aktes ihre Stätte hat. Lucio Vero droht der *Berenice*, den *Vologeso* sofort tödten zu lassen, wenn sie ihm ihre Liebe verweigere. Zwischen dem Wunsche, den Gatten zu retten, und dem Abscheu vor einem Treubruch schwankt sie qualvoll hin und her. Dieser Zustand ist sowohl durch den Charakter der Melodien als durch einen originellen Bau der Arie vortrefflich ausgedrückt.¹ Eine Handschrift mit zwei andern Stücken aus *Vologeso* wird in Dresden aufbewahrt.² Beide tragen die Beischrift *In Argentina 1739*, und sind für Sopran. Die eine derselben, *Finche lento il fumaticello Riposar frà le sua sponde* (B dur, $\frac{3}{8}$), ist von sehr lieblichem Grundcharakter, hat aber einen zu allgemein gehaltenen Text, um daraus die Stelle des Dramas erkennen zu lassen, an die sie gehört. Die andere ist die große Scene der *Berenice* aus dem dritten Akt: *Berenice ove sei?*, die auch in der Komposition Jommelli's so lebhaft bewundert wurde, und vom Dichter sehr glücklich für die musikalische Behandlung ersonnen ist. Burney hat Recht, wenn er sagt, diese Scene *Rinaldo's* könne als Beispiel dienen, zu welcher Vollendung es die dramatische Musik der Italiäner schon um 1739 gebracht habe. Die Freiheit der Gestaltung, Eigenthümlichkeit der Erfindung, Mannigfaltigkeit und Wahrheit des Gefühlsausdruckes macht dieses Stück in der That zu einer hervorragenden Erscheinung in der Geschichte der Oper.³

¹ Eine andere Handschrift der Arie befindet sich in der Privat-Musikaliensammlung des Königs von Sachsen. Sie ist aber in Deutschland angefertigt und ohne jeden näher bestimmenden Beisatz.

² In der Privat-Musikaliensammlung des Königs von Sachsen.

³ In Dresden a. a. O. befindet sich noch eine Arie von *Rinaldo's* Komposition: *Pensa, mio ben, chi sei, Pensa, che fido io t'amo* (F dur, C, Larghetto), bei welcher nicht bemerkt ist, wohin sie gehört. Sie dürfte ebenfalls aus dem *Vologeso* stammen, und paßt für Akt II, Scene 2, wo *Berenice* durch Bitten und

Für den großen Eindruck, welchen Rinaldo's Vologeso in der musikalischen Welt bewirkte, zeugt nicht nur der Umstand, daß aus diesem Werke mehrere Arien erhalten sind. In demselben Jahre ihres ersten Erscheinens in Rom soll sie auch schon in Straßburg gegeben worden sein,¹ im folgenden Jahrzehnt erregte Monticelli mit einer Arie daraus in London Aufsehen,² und noch im Jahre 1764 wurde die Partitur der gesamten Oper in Leipzig feil gehalten.³

Von *Farnace*, der zweiten Oper des Jahres 1739, weiß ich wenig zu sagen. Fétis hat die Jahreszahl wohl aus La Borde, welcher als den Dichter [Antonio Maria] Lucchini angiebt. Dadurch werden wir auf Allacci zurückgeführt, der allerdings sagt,⁴ daß Lucchini's *Farnace* 1739 in Venedig mit Musik von »Leonardo da Capua, Napolitano« gegeben sei. Ist nun »Leonardo« nur ein Versehen Allacci's statt »Rinaldo« — was allerdings anzunehmen, — so haben La Borde und Fétis Recht. Die Existenz einer Oper *Farnace* von Rinaldo's Komposition ist aber auch ohnedies erwiesen. Padre Martini besaß seiner Zeit die Partitur derselben.

Außer diesen drei *Opere serie* und dem gleichfalls schon genannten *Componimento drammatico* sind noch zwei Opern ersten Charakters nachweisbar. Im Karneval 1743 führte Rinaldo in Rom einen *Turno Herdonio Aricino* auf und zwar *nella Sala degl' Illustrissimi Signori Capranica*. Gioachino Conti, genannt Gizziello, derselbe ausgezeichnete Sopranist, welcher 1736 und 1737 unter Händel in London gewirkt hatte, sang eine Hauptpartie darin. Weiteres ist über dieses Werk nicht bekannt geworden. Mit *Mario in Numidia*, welcher sechs Jahre später, also zum Karneval 1749 in Rom erschien, steht es besser. In dieser Oper, die von Giampietro Tagliazucchi gedichtet war, und im *Teatro delle Dame* aufgeführt wurde, sang kein geringerer als Caffarelli die Hauptpartie; eine andere Rolle führte der treffliche Santarelli aus, welcher in demselben Jahre zum päpstlichen Kapellsänger ernannt wurde. An der Berühmtheit der Sänger mag man ermessen, in wie hohem Ansehen damals Rinaldo selber

Schmeicheln den Lucio Vero zur Gnade gegen Vologeso bewegen will, dieser aber es ihr verwehrt, als' ihrer beider nicht würdig. Die Musik ist schön und ausdrucksvoll.

¹ Gerber, *Lexicon* II, Sp. 293.

² Burney, *A general History*. Vol. IV p. 559 und 448. Sie steht in den von Walsh herausgegebenen *Favourite songs of the Opera of Gianguir*, einer Sammlung, welche mir nicht zu Gesicht gekommen ist.

³ Beitzkopf's Verzeichniß von Neujahr 1764, S. 28: »Rinaldo, di Capua, Opera. Il Vologese. rappr. in Argentina 1739. 15 Thaler.«

⁴ *Drammaturgia*. In Venezia, 1755. Col. 328.

stand. Aus dem *Mario* sind fünf Arien und ein Duett erhalten,¹ sämmtlich von Bedeutung, theilweise ausgezeichnet schön. Drei derselben sind Bravourarien im großartigen Stil und mit einer reichen Orchesterbegleitung ausgestattet, welche Flöten, Oboen, Hörner, ja selbst Trompeten in Verwendung bringt. Der bloße Augenschein würde lehren, daß sie für einen Gesangsmeister ersten Ranges bestimmt gewesen sein müssen, wüßten wir auch nicht, daß Caffarelli dieser Meister war.² Die Arie *Deh se pietà pur senti* (A dur, ♩ , Largo) bewegt sich dagegen durchaus in einfachen, getragenen Melodien von überzeugender Schönheit; von großer Wirkung sind namentlich einige im breiten *Crescendo* und mit lang ausgehaltenen Tönen über den Achteln der Begleitung aufsteigende Tongänge. Einen mehr lieblichen, schmeichlerischen Charakter trägt die Arie *Al caro amato oggetto Dite che partirò* (A dur, $\frac{3}{8}$, Grazioso). Von gesangreichster Melodieerfindung ist das Duett *Vanne, addio!* (A dur, $\frac{3}{4}$, Larghetto); eine hesperische Süßigkeit quillt aus diesen Tönen, die von weitem auf gewisse Stücke aus Mozart's *Così fan tutte* hindeuten.

Es liegen noch drei einzelne Sopran-Arien vor, die ich zur Zeit nicht unterzubringen weiß, die aber den Stil der Opera seria zeigen. Sie alle verrathen die hervorragende künstlerische Begabung und den Geschmack ihres Schöpfers, unbedeutend ist keine von ihnen, doch zeichnet sich durch ihre frühlingsartige Lieblichkeit aus *Quell' amor che il petto accende Alimenta un cor gentile* (F dur, $\frac{3}{8}$, Andantino), welche mit Flöten und Hörnern ausgestattet auch ganz feine Züge der Instrumentation aufweist. Die anderen beiden mögen wenigstens genannt sein: *Priva del padre, oh Dio, Che da sperar mi resta* (F dur, $\frac{2}{4}$, Allegro), und: *Non sa trovar conforto Il povero mio core* (G moll, C , Andante).

Sehr thätig ist Rinaldo in der Opera buffa und den ihr verwandten Gattungen gewesen; dies können wir trotz der Kargheit und Zusammenhangslosigkeit der über ihn vorhandenen Nachrichten dennoch deutlich erkennen. Vielleicht wird es nur die Opera buffa sein, in deren Geschichte er fortlebt, schon um des-

¹ In einer Abschrift von italiänischer Hand, befindlich in der Musikalien-sammlung des Königs von Sachsen. Über jedem Stücke steht: *Alle Dame 1749. Del Signor Rinaldo di Capua*. Alle Stücke sind auch noch in anderen, zum Theil mehrfachen Handschriften dort vorhanden. Zwei derselben (*Fui lieto allor* und *Deh se pietà*) auch auf der königl. Hof- und Staatsbibliothek zu München.

² Die Anfänge der Arien sind: *Fui lieto allor che intorno Splendea sereno il giorno* (Fdur, $\frac{3}{4}$, Allegro ma non molto); *Saggio nocchier s'ammira* (Ddur, C , Allegro); *Al mio cor parlar non sento Che furor, vendetta ed ira* (Gdur, C , Allegro).

willen weil sein einziges ganz erhaltenes Werk eine solche Oper ist; daß ihm diese aber wirklich einen dauernden Nachruhm sichert, dürfte außer Zweifel stehen. Bevor ich mich ihr zuwende, möge über die andern Werke dieser Gattung kurz gesprochen werden. Die chronologische Folge eröffnet *La libertà nociva* ein *Dramma giocoso per Musica*, im Karneval 1740 auf dem *Teatro alla Valle* in Rom zum ersten Male aufgeführt. Die Beliebtheit dieses Werkes bezeugen spätere Aufführungen in Florenz (1742), Bologna (1743), Venedig (1744). Wenn berichtet wird, Rinaldo und Galuppi hätten diese Oper zusammen komponirt, so ist das sicherlich nur auf die Aufführung in Venedig zu beziehen. Bei dieser werden in Rinaldo's Musik Einlagen von Galuppi gemacht worden sein.¹ Ein andres Werk Rinaldo's, das erst 1744 entstand und im *Teatro San Cassiano* zu Venedig im Karneval desselben Jahres aufgeführt wurde, mag er dann wirklich in Gemeinsamkeit mit Galuppi gearbeitet haben. Es ist *L'ambizione delusa*, ebenfalls ein *Dramma giocoso per Musica*. Das Textbuch in Bologna erwähnt freilich nur Rinaldo als Komponisten, Allacci aber neben ihm in zweiter Reihe auch Galuppi. Es ist eine natürliche Annahme, daß über der neuen Inszenirung eines älteren Werkes Rinaldo's die beiden Tonmeister sich gefunden, und alsdann noch für denselben Karneval an einem neuen Werke ihre Kräfte gemeinsam versucht haben. Die *Ambizione delusa* wurde im Frühjahr 1745 auch in Mailand gegeben. Von der *Libertà nociva* besaß seiner Zeit Padre Martini die Partitur.

Schwach beglaubigt ist die Existenz einer Oper *La donna vendicativa*, welche schon um 1740 in Italien gegeben sein soll.² Vielleicht ist sie identisch mit *La donna superba*, die am 13. December 1752 von italiänischen Buffonisten den Parisern vorgeführt wurde.³ Sicher wissen wir von einer Oper jenes Namens nur aus dem Jahre 1771; wäre sie damals erst komponirt worden, so fiel sie in Rinaldo's späteste Zeit. Der vollständige Titel ist *La Donna vendicativa e l'Erudito spropositato*. Sie wird als Intermezzo für vier Sänger bezeichnet, und wurde im Karneval im *Teatro della Pace* zu Rom ge-

¹ Allacci, *Drammaturgia*, col. 483. Derselbe kennt auch einzig die Venediger Aufführung von 1744. Bei La Borde, *Essai sur la Musique*, Bd. III, S. 191 steht unter den Opern Galuppi's von 1744 allerdings auch *La libertà nociva*.

² Clément et Larousse, *Dictionnaire des opéras*. Paris [1881]. p. 234. Auf Goldoni's gleichnamiger Komödie könnte sie nicht beruhen, da diese erst 1751 gedichtet wurde; s. *Memorie di Carlo Goldoni*, Tomo II, p. 100 (der Ausgabe von 1822).

³ Albert Jansen, Jean-Jacques Rousseau als Musiker. Berlin, Georg Reimer. 1884. S. 160.

geben. Ein Fragment der Musik befindet sich handschriftlich im British Museum zu London.¹

Es folge *Le Nozze di Don Trifone*, ein Intermezzo für vier Sänger, im Karneval 1743 in der *Argentina* zu Rom gespielt. Sodann: *La Commedia in Commedia, Dramma giocoso* nach dem gleichnamigen Lustspiel des Cosimo Antonio Pelli; die Aufführung fand 1749 zu *San Cassiano* in Venedig statt. Eine italiänische Operntruppe führte das Werk in demselben Jahre auch in München auf.² Von der Musik ist kein Rest daselbst übrig geblieben, auch die Partitur, welche Martini besaß, ist verschwunden. Doch hat J. Walsh in London seiner Zeit eine Auswahl der Arien im Druck herausgegeben; die Oper muß also auch in London gespielt worden sein.³ Ferner: *Il Ripiego in Amore*, eine *Farsetta per Musica*; erschien im Karneval 1751 auf dem Theater *alla Valle* zu Rom, und wurde 1757 auch in Bologna gegeben. *La Forza della Pace*, ein Intermezzo für drei Sänger, kam im Karneval 1752 heraus und zwar wieder in Rom, aber im Theater *della Pace*, woselbst von nun ab alle noch bekannt gewordenen Opern Rinaldo's ihre Erscheinungsstätte finden. Ausgenommen ist nur die *Serva sposa*, ebenfalls ein Intermezzo für drei Sänger, dessen Titel schon verräth, daß es einer von Pergolese's *Serva padrona* herührenden Anregung seine Existenz verdankt, und das im Karneval 1753 wiederum auf dem Theater *alla Valle* gegeben wurde. *La Chiavarina*, Intermezzo für drei Sänger, 1754; *Il Caffè di campagna*, Farsetta für 4 Sänger, 1764; *Li Finti pazzi per amore* desgleichen, 1770; endlich die schon genannte *Donna vendicativa* von 1771 sind die letzten römischen Opern. Wenn Burney erzählt, Rinaldo habe noch im Winter 1769—70 ein Werk in Rom mit Beifall aufgeführt, so wird man in *Li finti pazzi* eben dieses Werk zu erkennen haben. Die Angabe, daß es im Capranica-Theater aufgeführt sei, bildet kein Hinderniß; Capranica, oder vielleicht die schon oben genannten *Illustrissimi Signori Capranica* werden die Besitzer des Theaters *della Pace* gewesen sein. Nur durch eine im Karneval 1758 zu Florenz stattgehabte Aufführung ist *La Smorfosa* bekannt, ein Intermezzo für drei Sänger. Auf dem erhaltenen Libretto wird Rinaldo als *Maestro di Cappella Napoletano* bezeichnet; der Beiname *Napoletano* ist ihm auch auf den Textbüchern zu *La Forza della Pace* (1752) und *La Serva sposa* (1753) gegeben. Ich vermag nicht bestimmt zu sagen, wel-

¹ Additional Manuscripts No. 16, 116.

² Allacci, a. a. O., col. 860. — Rudhart, a. a. O., S. 133.

³ *The favourite Songs in the Opera call'd La Comedia in Comedia*. Partitur. 21 Seiten in Fol. Ein Exemplar im British Museum.

cher Art die Beziehungen zu Neapel gewesen sein mögen, die hier angedeutet werden. Daß Rinaldo eine länger dauernde Anstellung in Neapel gehabt habe, halte ich für unwahrscheinlich. Möglicherweise zielt das einzelne Wort *Napoletano* nur darauf hin, daß er in Neapel seine musikalische Erziehung erhielt; schon bei der Oper *Farnace* wird er so genannt.¹ Als sein Hauptwohnsitz wird jedenfalls immer Rom angesehen werden müssen. Denn vom Jahre 1737 bis 1771 sind bei weitem die meisten seiner Opern in Rom aufgeführt; auf den Theatern Neapels, von deren Repertoiren wir durch Florimo sehr sorgfältige und vollständige Verzeichnisse haben, erscheint nicht eine einzige.²

Ob Rinaldo außer den genannten keine komischen Opern weiter geschrieben hat, steht zu bezweifeln. Der Zufall hat zwei Arien auf unsere Zeit gelangen lassen, die einem am 25. November 1750 aufgeführten Werke entnommen sind.³ Unter den obigen Opern ist keine, bei welcher eine Aufführung aus dem Jahre 1750 überliefert wäre. Vielleicht liegen also Fragmente einer unbekannten Oper vor. Aber möglich ist natürlicherweise auch, daß eine der älteren Opern Rinaldo's in der Herbst-*Stagione* 1750 eine Wiederholung erlebte. Um dieses mit annähernder Sicherheit bestimmen zu können, müßte ich wenigstens von dem vollen Wortlaut sämtlicher in Bologna noch befindlicher Libretti Kenntniß haben. Dies hat sich zu meinem Bedauern bis jetzt nicht ermöglichen lassen. Ich kann also in dieser Hinsicht das letzte Wort noch nicht sprechen. Was die Kompositionen selbst betrifft, so gehören sie zu den reizendsten, die ich von Rinaldo kenne. Sie bilden ein durch den Kontrast zusammengehöriges Paar. In der ersten (D dur, $\frac{3}{4}$, Andante grazioso) ist das Mädchen ganz hingebende Zärtlichkeit: *Caro, son tua così, Che per virtù d'amore I moti del tuo core Risento anch' io.* Flöten und Hörner neben dem Saitenquartett dienen, ein blühendes Kolorit herzustellen, und sind oftmals zu feinen Klangwirkungen verwendet. Die zweite Arie zeigt ein anderes Gesicht. *Nò, la speranza più non m'alletta, Voglio vendetta, non chiedo amor* (G dur, $\frac{2}{4}$), singt die Getäuschte; der Ausdruck ist heftig, trotzig, aber man ahnt doch, daß der mädchenhafte Zorn sich beschwichtigen lassen wird. Rinaldo behält auch in seinen komischen Opern eine höhere Vornehmheit bei, als andere; die Arie *Cara, son tua così* könnte fast

¹ Allacci a. a. O. col. 328.

² Florimo, *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii*. Band IV.

³ Auch sie werden in der Musikaliensammlung des Königs von Sachsen aufbewahrt. Die Handschrift ist die eines Italiäners.

in eine Opera seria passen, und nur durch den Gegensatz der zweiten Arie wird man auf die heitere Gattung verwiesen.

II.

Im Jahre 1752 kam eine kleine Truppe italiänischer Opernsänger nach Paris. Sie hatte Deutschland durchzogen und darnach in Rouen auftreten wollen, wurde aber bewogen, zuvor in der *Académie Royale de Musique* einige Vorstellungen zu geben. Die Specialität der Signora Tonelli und der Signori Manelli und Cosimi — so lauteten die Namen der Hauptsänger — war die Opera buffa, oder wie man damals noch allgemein sagte: das Intermezzo.¹ Am 1. August 1752 führten sie sich vor dem Pariser Publikum mit Pergolese's *Serva padrona* ein, und spielten sodann ununterbrochen und mit unerhörtem Beifall bis in den Frühling 1754. Dies ist bekannt. Ebenso die Thatsache, daß das Auftreten der Sänger in Paris eine Umwälzung des französischen Geschmacks hervorrief und die Umbildung der Opéra comique zu einer höheren Kunstgattung bewirkte. Was hier hervorzuheben werden soll, ist daß Rinaldo an den glänzenden Erfolgen seiner Landsleute einen Hauptantheil gehabt hat. Neben Pergolese's Werken und namentlich der *Serva padrona*, die freilich den Haupttreffer abgab, waren es ganz besonders diejenigen Rinaldo's, welche dem unscheinbaren italiänischen Intermezzo zu einem so unerwarteten und vollständigen Siege über die schwergerüstete französische Oper verhalfen. Die *Donna superba* ist schon genannt. Durchschlagender noch wirkte ein zweites Intermezzo. Dieses hieß *La Zingara*.²

Nisa, ein Zigeunermädchen, und ihr Bruder Tagliaborse betrügen, bestehlen, hänseln und ängstigen einen alten Geizhals Calcante, und zwingen ihn endlich, die Nisa zu heirathen. Die Handlung soll auf einem Ereigniß fußen, welches sich in einer italiänischen Stadt wirklich zugetragen habe. So meldet ein bemerkenswerthes Schriftstück

¹ »Quand tu auras courus les provinces d'Allemagne pour avoir ton pain à manger et ton eau à boire, je t'enverrai là où la louange t'attend et où tu feras ma volonté«, läßt Grimm in *Le petit Prophète de Boehmischbroda* (1753) die geheimnißvolle Stimme zu Manelli sagen.

² Albert Jansen hat (a. a. O. S. 159 f.) in dankenswerther Weise die in Paris gespielten Opern jener Buffonisten zusammenzustellen gesucht. Der Name »Altella« (S. 159, Z. 33—34) ist ein Versehen für »Latilla«. Ob das Verzeichniß ganz vollständig ist? Jener Anonymus, welcher unter dem 21. Februar 1753 auf Grimm's *Petit prophète de Boehmischbroda* replicirte, nennt S. 7 Latilla, Porpora, Rinaldo, Leo, Buranelli [Galuppi], Vinci und Pergolese. Woher kannte er diese, wenn nicht aus den Pariser Aufführungen? Porpora und Galuppi sind aber bei Jansen überhaupt nicht vertreten, und Leo wenigstens nicht vor dem 21. Februar 1753.

von der Hand Jean-Jacques Rousseau's, das aus der Bibliothek zu Neuchâtel ans Licht gezogen zu haben ein Verdienst Albert Jansen's ist. Ich nehme an, daß die Autorschaft Rousseau's feststeht und nicht etwa nur eine von ihm gefertigte Kopie vorliegt; der Inhalt ließe auch die letztere Annahme zu, und ein anderes Zeugniß für den Autor als seine Handschrift ist soviel ich sehe nicht vorhanden. Indessen irrt Jansen wohl sicherlich, wenn er das Schriftstück ansieht als ein Vorwort zu einer Ausgabe der *Zingara*.¹ Rousseau hatte im Herbst 1752 Pergolese's *Serva padrona* herausgegeben, und bei seiner leidenschaftlichen Bewunderung der heiteren italiänischen Oper wäre es an sich durchaus glaublich, daß er die Absicht gehabt habe, eine Ausgabe der *Zingara* folgen zu lassen. Aber der Inhalt des Schriftstückes ist nicht die Ankündigung einer solchen, sondern vielmehr die einer ersten Aufführung. Das Theaterpublikum ist es, welches vorbereitet, günstig und nachsichtig gestimmt werden soll. Man hatte den Buffo-Sängern einen Vorwurf daraus gemacht, einen Apotheker auf die Bühne der *Académie Royale* gebracht zu haben. Das war aber nicht durch die *Zingara* geschehen, wie Jansen annimmt, denn in dieser kommt kein Apotheker vor, sondern jedenfalls durch den *Medico ignorante*, welcher den 1. Mai 1753 zum ersten Male aufgeführt worden war. Sieben Wochen später (den 19. Juni) brachten die Italiäner mit der *Zingara* wieder eine Novität, in welcher nun sogar ein Mensch auftrat, der sich in einen Bären verkleidet hatte. Da galt es im voraus zu beschwichtigen und der Mißgunst der »Königs-Ecke« einen Damm vorzubauen. Hatte die Oper nur die gefährliche erste Aufführung glücklich passirt, dann — darauf konnte man rechnen — that der Zauber der Musik und des italiänischen Gesanges das übrige.

Nach diesen Bemerkungen darf ich wohl das interessante Schriftstück hier einfügen; es wird auch später noch auf dasselbe zurückzukommen sein.

Avertissement.

Nous offrons au public un Intermède du célèbre Rinaldo auquel on a été obligé de faire de grands changements pour se conformer le plus qu'il était possible au goût de la nation. Il serait impossible de dire que le sujet en est tiré d'une aventure arrivée dans une ville d'Italie, car nous n'ignorons pas que la vérité qu'on demande au théâtre, n'est pas une vérité de moeurs et de caractères. Il ne le serait pas moins de vouloir excuser la scène de l'ours, si le public la désapprouve. On lui représenterait en vain qu'il refuse de tolérer dans une bouffonnerie un spectacle moins choquant que les monstres qu'il souffre paisiblement dans plusieurs opéra sérieux, et que le déguisement d'un homme en ours sous les yeux des spectateurs, et

¹ A. a. O. S. 198 f.

pour ainsi dire, de concert avec eux, est une chose moins puérile que de chercher à es épouvanter par des véritables bêtes féroces mal représentées. Ces raisons, que tout spectateur raisonnable et impartial saura bien se dire lui-même, ne nous concilieront point les bonnes grâces de ceux auprès desquels nos efforts mêmes pour leur agréer nous servent d'obstacles pour y réussir, de ceux qui nous font un crime d'avoir déshonoré par un simple nom d'apothicaire ce même théâtre qui ne l'a point été par les seringues de Pourceaugnac, comme si la gloire d'un théâtre pouvait dépendre du rang des personnages qu'on y représente, et qu'il fallut plus de talent pour jouer le rôle d'un prince que celui d'un bourgeois ou d'un artisan. Il n'y a que la mauvaise musique qui puisse déshonorer une Académie de musique, et nous ne craignons pas qu'on nous reproche d'avilir à cet égard le théâtre sur lequel nous avons l'honneur de représenter. C'est à nous à souffrir avec respect la sévérité qu'il plaît au public d'exercer envers nous, en faisant tous nos efforts pour n'avoir besoin que de la justice. Nous sentons avec douleur combien nous sommes loin de mériter ses suffrages, mais si notre plus grand crime est de chercher à lui plaire, nous n'épargnerons rien pour nous rendre encore plus coupables.¹

Eine Ausgabe der *Zingara* ist aber in dieser Zeit in Paris wirklich erschienen. Ob Rousseau an ihrer Veranstaltung sich beteiligt hat, weiß ich nicht; sicher ist, daß nicht er der Herausgeber war, sondern der Sänger Cosimi, welcher den Tagliaborse darstellte, und daß obiges *Avertissement* sich in ihr nicht findet. Die splendid ausgestattete Partitur von 106 Seiten in Querfolio hat französischen Titel und Dedikation. Der Titel lautet: *La Bohémienne | Intermede | en deux actes | del Signor Rinaldo da Capua. | Représenté par L'Académie Royale de Musique | en Juin 1753. | Dedié | A Son Altesse Serenissime | Monseigneur Le Comte de Clermont | Prince du Sang. | Se vend a Paris | Aux adresses ordinaires.* Aus Cosimi's Dedikation genügt die Mittheilung folgender Sätze: *Encouragé par Les bontés dont Votre Altesse Serenissime m'honore, j'ose Lui presenter cet ouvrage. L'Illustre Musicien qui en est L'auteur, jouit dans son pays même et de son vivant de La plus grande réputation.* Dann folgt die Musik mit italiänischem Text; über dem ersten Stücke steht das Personenverzeichnis, nach welchem also Cosimi den Tagliaborse, Manelli den Calcante und die Signora Tonelli die Nisa sangen.²

Hier wären wir nun endlich im Besitze einer vollständigen Oper Rinaldo's. Leider ist die Freude nicht ungetrübt. In dem *Avertissement* steht zu lesen, daß man verpflichtet gewesen sei, große Veränderungen vorzunehmen, um sich dem Geschmack der Franzosen möglichst anzupassen. Da nun Cosimi die Oper zweifellos in der Gestalt hat stechen lassen, in welcher er und die Seinigen mit ihr beim französischen Publikum Glück gemacht hatten, so folgt daß seine Ausgabe der *Zingara* nicht die Originalgestalt derselben bietet.

¹ Jansen, S. 464 f.

² Ein Exemplar dieser Partitur auf der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Es fragt sich nun, ob es möglich ist, zu erkennen, worin die Veränderungen bestanden haben.

Die Verhältnisse scheinen insofern günstig zu liegen, als wir nicht allein auf Cosimi's Ausgabe angewiesen sind. Nachdem die italienischen Sänger 1754 ihre Vorstellungen in Paris geendigt hatten, begaben sie sich in ihr Vaterland zurück und traten im Karneval 1755 in Pesaro auf. Hier spielten sie alsbald auch die *Zingara* Rinaldo's. Das zu diesem Zwecke gedruckte Textbuch ist erhalten; die Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna besitzt ein Exemplar. Der Titel ist dieses Mal so gefaßt: *Il vecchio Amante e la Zingara Drammi giocosi per Musica*.¹ Der Erwähnung werth ist noch der Zusatz: *Dopo essere stati fatti nel 1754 in Parigi*. Man ersieht hieraus, daß die Oper auch noch 1754, also von ihrem ersten Erscheinen am 19. Juni 1753 wohl bis zum Ende der italienischen Vorstellungen in Paris ununterbrochen gespielt sein wird. Zugleich sollte dieser Zusatz unzweifelhaft als Empfehlung dienen. Daß in Pesaro dasselbe Arrangement der Oper vorgeführt worden wäre, welches für den Geschmack der Pariser hergerichtet war, darf aus jenen Worten nicht abgeleitet werden. Die Gründe, welche die *grands changements* veranlaßt hatten, fielen ja in Italien fort. Wirklich zeigt denn auch das Pesareser Libretto nicht unerhebliche Abweichungen von Cosimi's Ausgabe. Nur will es wieder das Unglück, daß nicht alle Abweichungen als Restitutionen des Originals angesehen werden können. Es sind nämlich den drei — oder, wenn man eine stumme Person mitzählen will, vier — Personen des Stücks, auf welche sich das Original offenbar beschränkt gehabt hat, noch zwei Personen hinzugefügt: *Livio, amante di Ginevra* und *Ginevra, nipote di Calcante*. Diese stehen als ernsthaftes Liebespaar zu den Übrigen im Kontrast, und Nisa muß außer allem, was sie sonst mit Calcante aufstellt, ihn auch noch zwingen, die Heirath seiner Nichte mit dem ihm verhaßten Livio zuzugeben. Daß dieses Paar ein nachträgliches Einschiesel ist, ergiebt sich für den Kenner schon daraus mit völliger Sicherheit, daß Livio und Ginevra, obschon auf der Bühne anwesend, doch nicht an dem Schlußgesange theilnehmen; sie gehen vor demselben ab, und er erfolgt, wie ausdrücklich vorgeschrieben ist, nur *a tre*. Es ergiebt sich aber auch aus der inneren Zusammenhangslosigkeit, welche zwischen ihren Scenen und dem Fortgange des Ganzen zu bemerken ist. Ferner sind solche sentimentale Liebes-

¹ Der Plural *Drammi* ist aus dem Gebrauche jener Zeit beibehalten, da die beiden Akte noch zwei selbständige, mit einander nicht zusammenhängende Stücke waren. In demselben Sinne findet man in dieser Zeit auch noch *Intermezzi* gesagt, wo es sich doch schon um ein einheitliches zweiaktiges Stück handelt.

scenen überhaupt gegen den Stil der damaligen Opera buffa. Und endlich läßt sich wenigstens zum Theil für die Gesangstücke der beiden eine fremde Quelle nachweisen. In der sechsten Scene des zweiten Aktes singt Livio eine Arie: *Fui lieto allor, che intorno Splendea sereno il giorno*. Diese kennen wir schon: sie stammt aus *Mario in Numidia*. Die Urstätte der übrigen Arien kann ich freilich nicht aufzeigen. Aber es ist um so weniger daran zu zweifeln, daß auch sie aus anderen Opern Rinaldo's hier eingelegt worden sind, als am Anfang des Textbuches unter dem Personenverzeichniß ganz einfach und allgemein steht: *La musica è del sig. Rinaldo di Capua*. Offenbar hatten sich in Pesaro zu der kleinen Pariser Truppe noch zwei weitere Gesangskräfte gesellt, die den Wunsch hatten auch in der *Zingara* Verwendung zu finden. Diesem Wunsche wurde denn mit echt italiänischer Naivetät entsprochen. Die beiden Gesangskräfte waren Damen; es mußte also auch der Livio von einer Sängerin vorgestellt werden. Da paßte die Arie des Mario ganz gut; denn dieses war eine Sopranrolle. Ich darf das gesammte Personenverzeichniß hier mittheilen, auch um der drei Pariser Sänger willen, die nur in dem Pesareser Textbuch sämmtlich mit ihrem vollen Namen erscheinen, und die doch in der Geschichte der Oper epochemachende Persönlichkeiten geworden sind:

Nisa, Zingara.
La signor' Anna Tonelli.
 Livio, amante di Ginevra.
La signora Francesca Mucci.
 Ginevra, nipote di Calcante.
La signor' Anna Favelli.
 Calcante, vecchio avaro.
Il Sig. Petronio Manelli.
 Tagliaborse, fratello di Nisa.
Il Sig. Giuseppe Cosimi.
 Taddeo, servo di Calcante.

Livio und Ginevra zu Liebe mußten nun aber in der Partitur gewisse Veränderungen und Auslassungen vorgenommen werden. Wir können also auch mittelst des Pesareser Libretto nicht ohne weiteres auf die volle Originalgestalt der Oper kommen.

Nicht lange nachdem die Bouffonisten aus Paris geschieden waren, hatte sich Favart der *Zingara* bemächtigt, sie ins Französische übersetzt, den Dialog hier und da erweitert und unterhaltender gemacht, und sodann das Werk am 28. Juli 1755 auf dem *Théâtre Italien* aufgeführt. Favart's berühmte Gattin spielte die Nisa, Rochard den Calcante, Chanville den Tagliaborse, der hier unter dem Namen Bri-

gani erscheint. Auch in dieser Gestalt erwarb sich das Stück großen und dauernden Beifall, am 1. Dezember 1755 und am 11. Februar 1756 mußte es vor den Majestäten gespielt werden; es wurde sogar parodirt — man weiß nicht, von wem? — und als Parodie am 14. Juli 1756 gegeben.¹ Unter dem Titel *La Bohémienne, Comédie en deux actes en vers, mêlée d'Ariettes. traduite de la Zingara, intermède italien, par M. Favart* ist die Partitur in Paris gestochen worden nebst dem vollständigen Dialog, welcher nach französischer Sitte an die Stelle des italienischen Secco-Recitativs getreten war. Exemplare desselben sind noch ziemlich häufig und beweisen die weite Verbreitung dieser Bearbeitung. Wenn auch das Jahr der Publikation nicht angegeben ist, so darf man doch annehmen, daß dieselbe noch im Jahre 1756 erfolgte; gewiß nicht viel später. Das Stück ist in die gesammelten Theaterwerke Favart's und seiner Gattin aufgenommen.² und zwar mit der Musik, welche auch separat zu kaufen war; indessen beschränkt sich die Musikbeilage, wie damals in solchen französischen Publikationen häufig, nur auf die Mittheilung der Singstimmen. Eine andere Ausgabe der *Bohémienne* erschien in Lüttich; hier sind die Musikstücke in den Text gedruckt und mit einem Instrumentalbaß versehen.³

Es ist schon an und für sich nicht wahrscheinlich, daß Favart's Ausgabe dem Originale näher kommen sollte, als diejenige Cosimi's. Wenn die Italiäner selbst dem französischen Geschmacke zu Liebe Änderungen mit der Partitur vorgenommen hatten, so war für Favart kein Grund vorhanden, sich diese Konzessionen nicht anzueignen, falls sie auch ihm die Wirksamkeit des Stückes zu fördern schienen. Sein Streben mußte sein, ein recht interessantes Stück herzustellen, in welchem namentlich seine Frau ihr Talent glänzen lassen konnte, nicht aber, dem Originale möglichst treu zu folgen, vorausgesetzt, daß er von dessen Beschaffenheit überhaupt Kenntniß gehabt hätte. Ein Vergleich der beiden Partituren lehrt denn auch, daß die Cosimi'sche von Favart gekannt und benutzt worden ist. Beide lassen eine korrekte Redaktion vermissen, die Favart'sche ist in einigen aus Cosimi entnommenen Stücken geradezu liederlich zu nennen. Aber nicht überall hat die italienische Partitur Vorlage der französischen sein können. Es finden sich in letzterer mehr Stücke, die in jener fehlen.

¹ *Histoire du théâtre de l'Opéra comique. Tome second. A Paris, 1769; p. 218.*

² *Théâtre de M. Favart. Tome second. A Paris. 1763. 8. Sechstes Stück.*

³ *La Bohémienne, Comédie en deux actes en vers. A Liège, chez F. J. Desoer.*

8. Ohne Jahr.

Hier ist nun ein *Avertissement* in Favart's Partitur von Wichtigkeit, welches sagt, die Musik sei von Signor Rinaldo da Capua, aber hinzufügt, das Duo am Schluß des ersten Aktes sei aus Pergolese's *Serva padrona* und die Ariette *Laissez mon coeur* sei »de *Lasci des 3. Cigibées*.« In der That findet sich das Duett *Per te io ho nel core*, welches den Schluß von Pergolese's berühmter Oper bildet, hier an der bezeichneten Stelle mit einem parodirten Texte anstatt des Originalduetts *Amore, oh che diletto* eingesetzt. Opern des Titels *I tre Ciccis bei ridicoli* gab es von Natal Resta und Legrenzio Vincenzo Ciampi. *Lasci* dürfte überhaupt kein Komponistennamen sein; vielleicht soll es *Laschi* heißen, dieser Name kommt wenigstens in der damaligen italienischen Künstlerwelt vor. Doch wäre ich geneigter, an die Oper Ciampi's zu denken, da dieser Komponist durch seinen *Bertoldo alla corte*, den Favart selbst später parodirte, in Paris beliebt geworden war. Vielleicht liegt also ein Versehen vor; Gewisseres würde man nur sagen können, wenn Ciampi's Oper wieder aufgefunden wäre. Immerhin ist, nachdem die der *Zingara* einverleibten Stücke fremder Komponisten dergestalt gewissenhaft angeführt worden sind, der Schluß nicht nur gestattet sondern geboten, daß alle übrigen Stücke der Partitur, auch diejenigen, welche sich nicht in Cosimi's Ausgabe finden, von Rinaldo herrühren. In Bezug auf die Angabe der Autoren wird in den französischen Partituren jener Zeit und namentlich in den Partituren von Favart'schen Stücken immer sehr akkurat verfahren. Ich führe nur dessen *Annette et Lubin* an; auf dem Titel steht: *Melée d'Ariettes et Vaudevilles dont les accompagnements sont de Mr. Blaise*. Damit nicht genug; es steht in der Partitur ausserdem bei jedem Stück, das Blaise vollständig komponirt hat, dieses noch besonders angemerkt. Man kann also auch bei der *Zingara* auf die Genauigkeit der Angabe vertrauen. Daß freilich alle Stücke der Partitur, außer jenen zweien, nun auch von Rinaldo ursprünglich für die *Zingara* komponirt seien, dieses folgt aus dem Obigen noch nicht.

Unter Benutzung der hiermit vollständig aufgezählten äußeren und unter Zuhülfenahme sämtlicher inneren kritischen Mittel will ich nunmehr versuchen, ob es gelingt, die Originalgestalt der *Zingara* bis zu einem gewissen Grade wiederherzustellen. Zu diesem Zwecke empfiehlt es sich, die einzelnen Nummern der Partitur nach der Reihe durchzugehen. Ich lege hierbei die Cosimi'sche Ausgabe zu Grunde.

Erster Akt.

1. Eine Kanzonette, von Nisa und Tagliaborsa zweistimmig vortragen, vom Baß und zwei höheren Instrumenten (Violinen) begleitet, dient als Einleitung. Der Text lautet:

*Con la speme del goder
Pace attenda e rida il cor.
Vada lunge ogni pensier
Di tristezza e di dolor.*

Die Tonart ist Edur, nur in der in Favart's Werken enthaltenen Musikbeilage ist Ddur gewählt. Auf eine Kritik des ziemlich fehlerhaften Sticks lasse ich mich hier nicht ein; doch ist zu bemerken, daß Tagliaborsa's Stimme in Cosimi's Ausgabe im Altschlüssel notirt ist, während alle andern Ausgaben ihn eine Oktave tiefer im Baßschlüssel singen lassen. Auch bei Cosimi ist natürlich die Baßlage gemeint, ebenso wie in der gleichfalls im Altschlüssel notirten Arie *Voce che flebile*. Die Schlüsselverwendung war damals in der Opernmusik eine sehr willkürliche und hing oft von Zufälligkeiten ab, die sich unserer Kenntniß entzogen haben. Von Tagliaborsa's Partie sind in Cosimi's Ausgabe die Recitative im Baßschlüssel, die eben erwähnten Stücke im Altschlüssel, die Arie *Tu non pensi* und der Schlußgesang aber im Tenorschlüssel notirt. In Favart's Partiturausgabe findet sich nur Baß- und Tenorschlüssel angewendet, letzterer in Übereinstimmung mit Cosimi. Die Musikbeilage in Favart's Werken weist bis auf den im Schlußgesang verwendeten Tenorschlüssel überall Baßschlüssel auf, hat aber die Arie *Tu non pensi* von Ddur nach Bdur transponirt. In der Lütticher Ausgabe endlich ist der Baßschlüssel, und wo bei Cosimi Tenor-, der Violinschlüssel gesetzt. Es ergibt sich, daß die Stimme des Vertreters dieser Rolle, also des Cosimi selbst, ein nach der Höhe hin besonders ausgiebiger Tenor-Bariton gewesen sein muß, und die Vermuthung liegt nahe, daß Rinaldo die *Zingara* eigens für jene kleine Truppe komponirt haben dürfte.

Was nun aber die Kanzonette an sich betrifft, so ist es schon bei diesem ersten Stücke zweifelhaft, ob es ursprünglich für die Oper komponirt worden ist. Daß es in dem Pesareser Libretto nicht steht, will freilich nichts bedeuten. Denn hier bilden zwei hinzugedichtete Scenen von Ginevra und Livio den Anfang. Aber Buffo-Opern pflegen schon im allgemeinen nicht mit solchen liedartigen Gesängen eingeleitet zu werden. Was wichtiger ist: der Text paßt nicht zu der Situation. Denn so sehr er sich auch in allgemeinen Wendungen bewegt, grade diese Situation wird durch dieselben nicht ge-

deckt. Die Gemüthslage dieses spitzbübischen Geschwisterpaares, das im Begriffe ist, einen alten, geizigen Tropf zu dupiren, und sich darauf freut, kann nimmer in solchen Worten Ausdruck finden. Vor allem aber: es wird aus dem Folgenden hervorgehen, daß Tagliaborse nach der Originalanlage der Oper am Anfang derselben gar nicht im Stande ist, ein zusammenhängendes, ernsthaftes Musikstück vorzutragen. Ich glaube daher, daß der Komponist sein Werk so gleich mit dem Recitativ der Nisa begonnen hatte.

2. Arie des Tagliaborse *Tu non pensi* (D'dur). In dem Pesareser Libretto tritt Tagliaborse gleich als Bär verkleidet auf. In diesem Zustande kann er natürlich keine lange Arie singen. Das thut er denn auch nicht, und die Arie *Tu non pensi* findet sich hier in der ersten Scene des zweiten Actes. Bei Cosimi verkleidet er sich erst während Calcante's Arie *Ho ragione*. Man bedenke nun, daß die Italiäner grade mit dem Bären Anstoß bei den Parisern zu erregen fürchteten. Sie mußten deshalb suchen, die Zuschauer auf diese Erscheinung möglichst vorzubereiten. In dem *Avertissement* betonen sie das Stattfinden des *déguisement d'un homme en ours sous les yeux des spectateurs*. Hier liegt also offenbar eine der von ihnen eingestandenen Veränderungen vor: die Arie gehört ursprünglich in die erste Scene des zweiten Actes. Der Schnitt, welcher behufs der Umstellung in das vorangehende Recitativ gemacht werden mußte, ist noch deutlich zu erkennen. Er fällt hinter den Ausruf *A meraviglia*. Die folgenden Worte: *Tutto va ben, ma l'orso vuol mangiare* gehören schon in den zweiten Akt, und passen, überlegt man es sich genau, auch nicht an den Anfang des ersten. Die Worte Nisa's, welche den Bruder in seiner Verkleidung prüfend und lachend betrachtet: *Desta alle risa Il vederti vestito in questa guisa. Pure lo sai per prova Che ad ingannar la gente molto giova* mußten natürlich für die Pariser Bearbeitung ganz fort bleiben, da hier Tagliaborse in der ersten Scene noch nicht verkleidet auftrat. So ist an dieser und auch an anderen Stellen manches vom Secco-Recitativ in Wegfall gekommen; nicht weniger haben oftmals kleine Änderungen in der Singstimme und den Harmonienfolgen eintreten müssen, um das Zerstückelte wieder zusammenzufügen. In diesen Dingen auf die Originallesarten zurück zu gelangen, ist also unmöglich. Über die Arie aber sei noch bemerkt, daß Rousseau sie als Beispiel anführt, wie in der italienischen Oper sich Gesang und Instrumente zu einer solchen Bestimmtheit des Ausdrucks vereinigten, daß der Sänger dadurch zu gewissen entsprechenden Gesten gleichsam gezwungen würde.¹

¹ In der *Lettre sur la musique française*, die überhaupt ein bewundernswürdiges Verständniß der damaligen italienischen Musik offenbart.

3. Arie des Calcante *Ho ragione, sì Signore* (G dur). An dem Orte wo ihm die Zigeuner-Geschwister auflauern, — nach italiänischer Vorschrift ein Gehölz außerhalb der Stadt, nach französischer ein öffentlicher Platz, — erscheint der Alte zankend mit seinem Diener Taddeo. Seine Arie wäre also die erste der Oper, der vorausgehende Dialog der Geschwister hätte nur im Secco-Recitativ zu verlaufen. Vergleicht man mit diesen Ergebnissen Favart's Bearbeitung, so stellt sich heraus, daß derselbe hier ausschließlich der Ausgabe Cosimi's gefolgt sein muß. Damit soll indessen noch nicht behauptet sein, daß ihm die Originalpartitur in der Gestalt, wie sie die Italiäner mit nach Paris gebracht hatten, ganz unbekannt gewesen sein müsse.

Dem Calcante nähern sich Nisa und der inzwischen zu einem Bären umkostümirte Tagliaborse. Ihn reizt ihre Schönheit, schreckt die Anwesenheit und Zudringlichkeit des Bären. Doch läßt er sich von ihr aus der Hand weissagen.

4. Vierstrophiges Lied der Nisa *Ella può credermi* (D moll), in welchem sie dem Calcante ihren Spruch sagt. Am Schluß einer jeden Strophe macht Calcante seine Bemerkung dazu. Ein in seiner Einfachheit genial zu nennendes Stück.

Im Recitativ bittet ihn Nisa dann, ihren Bären vor ihm tanzen lassen zu dürfen.

5. Tanz des Bären. Eine reizende G-moll-Melodie, von Nisa nur geträllert. Sie besteht aus zwei zu wiederholenden Theilen, deren erster vier, deren letzter acht $\frac{2}{4}$ -Takte zählt.

Calcante ist entzückt und will ihr den Bären abkaufen, mit dem er glaubt ein gutes Geschäft machen zu können. Sie verlangt 30 Dukaten. Bis hier fließen unsere Quellen denselben Weg; jetzt aber trennen sie sich wieder. Im Pesareser Libretto macht Calcante ein Gegengebot von 10 Dukaten; Nisa meint, er würdige doch die Künste des Bären zu wenig, und läßt ihn noch einmal tanzen. Darauf versteht sich Calcante zu 20 Dukaten, und Nisa erklärt sich einverstanden. In der italiänischen Bearbeitung für die *Académie Royale* tritt das Bestreben hervor, über diese Scene möglichst rasch hinweg zu kommen: der Bär tanzt nur einmal, Calcante bietet 20 Dukaten, und der Handel wird abgeschlossen. Daß die Scene wie sie in Pesaro gespielt wurde eine Wiederherstellung des Ursprünglichen ist, sieht man leicht. Das zum zweiten Tanz gesungene *Larà, larà, larà* des Textbuches scheint anzudeuten, es sei hier die Melodie von vorher wiederholt worden. Fast möchte man schließen, Favart habe die Originalgestalt wenigstens dieser Stelle gekannt. Da seine *Bohémienne* auf dem *Théâtre Italien* erschien, brauchte er Tadel wegen Entwürdigung der Bühne durch derlei Possen nicht zu befürchten. Er könnte

die Scene wieder in ihrem vollen Umfange spielen lassen, und that es um so lieber, als seine Frau in der Rolle der Nisa gerade hier eine gute Gelegenheit erhielt, ihre eigenthümlichen schauspielerischen Gaben zu entfalten. Wir finden in seiner Partitur aber keine Wiederholung der vorigen Tanzmelodie. Nisa singt ein neues Liedchen, zu dessen Rhythmen der Bär Tagliaborse Tanzschritte und Komplimente machen muß. Ich theile es in der Beilage vollständig mit, denn es ist ein Stück, durch welches sich das Interesse für Rinaldo von Capua mit der Musikübung unserer Tage verknüpfen läßt. Die Melodie ist bekannt: sie gehört zu der Kanzonette

*Tre giorni son, che Nina
In letto se ne stà.
Piffari, timpani, cimbali
Svegliate la mia Nina,
Acciò non dorma più.*

In der Ausgabe der *Bohémienne*, welche sich in Favart's gesammelten Werken findet, stehen fast überall über den französischen Gesangstexten die Anfänge der italiänischen Originale. Über dem *Examinez sa grace* steht *Tre giorni*. Hieraus geht hervor, daß obiger Text der zu der Melodie ursprünglich gehörige ist. Wenn aber dies, so kann das Liedchen nicht für die Oper komponirt gewesen sein, denn der Inhalt des Textes steht außer aller Beziehung zu ihr. Es ist ebenso wie die oben besprochene Kanzonette *Con la speme del goder* als eine Einlage anzusehen. Kanzonetten pflegte man in der Regel nur mit Generalbaßbegleitung zu komponiren. Die Violinen werden daher behufs Einfügung in die Oper von fremder Hand hinzugethan sein. Sie sind ungeschickt genug komponirt und gar nicht in Rinaldo's Manier.¹

Als Komponist der Kanzonette gilt seit langem und bis auf den heutigen Tag Pergolese. Allein diese Annahme stützt sich auf keinerlei verläßliche Überlieferung. Sie scheint auf eine englische Verleger-spekulation zurück zu gehen. Denn als Fliegendes Blatt ist die Kanzonette unter Pergolese's Namen »etwa in dem sechsten Jahrzehnt des vorigen Säculums« in England gedruckt worden, und dieser Druck bildet meines Wissens die älteste Quelle für Pergolese's Autorschaft. Die in Anführungszeichen gesetzten Worte sind von Bernhard Gugler, der dem *Tre giorni son* seiner Zeit einen kleinen Aufsatz gewidmet

¹ Die Beilage giebt das Stück genau so wieder, wie es in Favart's Partitur steht; nur ist am Anfange über der Instrumentalstimme noch zu lesen: *Per. Violon* und unter derselben: *s.^c molto*. *s.^c* soll jedenfalls *staccato* bedeuten. Einige Stichfehler habe ich verbessert.

Beilage zu Seite 112.

Ariette.

The musical score is written for a voice and piano. It consists of four systems of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piano part is written in the bass clef, and the vocal part is in the treble clef. The lyrics are in French and are written below the vocal line.

E - xaminez sa gra - ce, sa gra - ce, c'est

un petit A - mour aus - si beau que le jour. Regardez nous en fa - ce, en

fa - ce, et faites, mon mi - gnon, un pas de Ri - go - don. Eh



sautez donc, sautez donc, Brunet, sautez pour Ja-vote, tour-nez pour Char.



lo-te, et fai-tes ser-vi-teur comme un jo-li Monsieur, donnez moi la me-



note, la me-note, et fai-tes ser-vi-teur.



hat, ohne Pergolese als Komponisten in Zweifel zu ziehen.¹ Wir haben aber nicht das geringste Recht, der Angabe in Favart's Partitur: die Musik — mit Ausnahme der beiden namhaft gemachten Stücke — sei von Rinaldo di Capua, keinen Glauben zu schenken. Wie jene Kanzonette nach Paris gekommen ist? Nun, vielleicht eben durch die italiänischen Buffonisten. Aber ich hätte noch eine andere und wahrscheinlich zutreffendere Antwort auf die Frage. Der Musikmeister der Madame Favart war Carlo Sodi, ein berühmter Mandolinspieler aus Rom. Er weilte in Rom bis 1749, erlebte also dort die Zeit, da Rinaldo der gefeierteste Komponist der Römer war. Dann kam er nach Paris. Rinaldo's Oper *La Donna superba* parodirte er unter dem Titel *La femme orgueilleuse* ins Französische und beweist hierdurch, daß er wenigstens zu dem Komponisten Rinaldo in innerlich nahen Beziehungen stand. Wahrscheinlich kannte er ihn auch persönlich. Lieder zur Mandoline waren natürlich seine Spezialität. Ich glaube, kein Schluß liegt näher, als daß Sodi die Kanzonette *Tre giorni* von Rom, wo sie kurz vor seinem Weggange entstanden sein mag, mit nach Paris gebracht hat. Favart nahm sie 1755 in die *Zingara* auf, und in der Form welche sie hier erhielt, zum Theil auch mit dem von ihm untergelegten Texte blieb sie lange ein Lieblingsstück der Pariser. In seiner Parodie *Petrine*, die er am 13. Januar 1759 zuerst aufführte, hat Favart die Melodie mit neuem Text zu einem Duett verarbeitet.² Dubreuil stellte noch 9 Jahre später das *Examinez sa grace* unter die Auswahl *des plus jolies Ariettes*.³ In der Originalgestalt aber kam Rinaldo's Kanzonette von Paris nach England. Daß man sie hier für eine Komposition Pergolese's ausgab, oder vielleicht auch von Anfang an wirklich hielt, ist erklärlich. Zur Zeit der italiänischen Buffonisten war sie in Paris bekannt geworden, und unter den Komponisten, deren Werke zur Aufführung gekommen waren, hatte Pergolese den berühmtesten Namen. Erfahrungsmäßig hat sich zu allen Zeiten an solche Namen auch vieles gehängt, was mit ihnen thatsächlich keinen Zusammenhang hatte. Unsere Pflicht ist es nun, das reizende Liedchen dem zurückzugeben, von welchem es geschaffen sein wird.

6. Arie der Nisa *Sì, caro ben, sarete* (Bdur). Nisa hat gegen Empfang des Geldes den Bären ausgehändigt, den Calcante an der Kette hält. Sie versichert den Alten ihrer zärtlichsten Zuneigung und höhnt ihn, gegen die Zuschauer gewendet, heimlich aus. Dann

¹ Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1875, Sp. 520 ff.

² Théâtre de M. Favart. Tome quatrième. Drittes Stück. S. 31 f.

³ Dubreuil, Dictionnaire lyrique portatif. Tome premier. A Paris. 1768. P. 146.

geht sie. Während der Arie aber hat Tagliaborsa dem Calcante die Börse entwendet, sich unbemerkt das Halsband abgezogen und sich ebenfalls davon gemacht. Die Arie ist nur bei Cosimi vollständig. In Pesaro wurde der Mitteltheil fortgelassen, derselbe ist auch in Favart's Bearbeitung unterdrückt. Die Komposition ist ein köstliches Gemisch von insinuantesten Schmeichellauten und den Ausbrüchen muthwilligen Spottes; dadurch daß die Geigen bald mit Sordinen bald ohne dieselben begleiten, werden die Gegensätze noch gehoben. Bei Favart steht die Arie bequemer in Gdur. Wäre Bdur die Originaltonart, so würde das auf ein sehr hohes Organ der Signora Tonelli hinweisen.

Als Nisa gegangen, bemerkt Calcante, daß auch der Bär verschwunden ist, und er nur die Kette in der Hand hält.

7. Akkompagnirtes Recitativ *E dove, dove l'orso n'andò*, und Arie *Che orror, che spavento* (Fdur) des Calcante, in welchen dieser zuerst seinen Schrecken kundgiebt, dann seine Wuth und Verzweiflung austobt. Bei Favart fehlt das Recitativ und steht eine ganz andere Arie in Adur; dagegen bringt er die Fdur-Arie in der dritten Scene des zweiten Akts. Daß die A-dur-Arie (*Ah, mon ours a pris la fuite*) auch eine ursprünglich italiänische ist, lehrt schon der von Favart überlieferte Textanfang *Maledetti quanti siete*. Eben dieser Anfang aber zeigt, daß sie an dieser Stelle nicht das Ursprüngliche sein kann. Da Calcante die Gegenwart des Tagliaborsa nicht ahnt, sondern mit Nisa allein zu sein glaubt, ist jene Anrede schon grammatisch unmöglich. Auch psychologisch ist es undenkbar, daß Calcante mit einem Ausdruck beginnt, der eine so ganz bestimmte und abgeklärte Empfindung bezeichnet. Die Situation fordert, daß diese Empfindung vorbereitet werde durch einen Zustand des Schreckens, des Schwankens und der Rathlosigkeit. Dies hat Favart als gewiegter Bühnenpraktiker auch wohl gefühlt, und deshalb den Text der Arie in dem angedeuteten Sinne gestaltet. Sollten die Beweise für die Originalität der Cosimi'schen Lesart noch nicht genügen, so sei folgendes hinzugefügt. Rinaldo war ein Meister des akkompagnirten Recitativs. Es wurde ihm sogar das von ihm selbst zurückgewiesene Verdienst angedichtet, dasselbe erfunden zu haben. Wäre die A-dur-Arie das Ursprüngliche, so müßte man annehmen, Cosimi und Consorten hätten die F-dur-Arie willkürlich und ohne erkennbare Veranlassung von Seiten des Pariser Geschmacks, aus dem 2. in den 1. Akt versetzt, und hätten sich das — vortreffliche und Rinaldo's ganz würdige — akkompagnirte Recitativ in Paris hinzukomponiren lassen. Die Widersinnigkeit einer solchen Annahme leuchtet ein.

Woher die A-dur-Arie entlehnt ist, würden wir vielleicht nach-

weisen können, wäre Sodi's *Femme orgueilleuse* erhalten geblieben. Denn die natürlichste Vermuthung ist doch immer, an eine Anleihe bei der verloren gegangenen Oper *La donna superba* zu denken, da sie von den Buffonisten in Paris vor der *Zingara* aufgeführt worden war. Für diese Vermuthung spricht auch der Umstand, daß die Arie, natürlich mit anderem Text, sich in Favart's *Ninette à la cour* wiederfindet. Das Stück ist zwar eine Parodie von *Bertoldo alla corte*, und dieses wiederum war eine Oper von Ciampi, von den italiänischen Buffonisten in Paris gespielt. Aber es versteht sich durchaus nicht von selbst, daß bei der Parodie eben auch nur Ciampi's Musik verwendet worden sei. Vielmehr wurden hier verschiedene Komponisten ganz ungenirt geplündert, solche nämlich, die durch Aufführung ihrer Opern in Paris grade bekannt geworden waren. So ist die Arie *Ce coeur qu'il possède* einer Musik aus Pergolese's *Maestro di Musica* angepaßt, und die Arie *Oui, je l'aime pour jamais* gehört ihrer Musik nach in den *Cinese rimpatriato* von Selletti. Das Vorkommen Rinaldo'scher Kompositionen in diesem Amalgam dürfte demnach nicht verwundern. Colas singt unsere A-dur-Arie zu dem Text *Auroit-on cru cela d'elle? L'infidelle!* An einigen Stellen nimmt ihm Fabrice das Wort aus dem Munde. So wird es ein Zwiegesang, aber kein Duett.¹

Auf das Geschrei des Alten eilt Nisa herbei und sucht ihn zu beruhigen. Gelingt ihr dies zwar nicht, so bezaubert sie ihn doch sofort wieder durch ihre Schönheit.

8. Duett zwischen Nisa und Calcante *Amore, oh che diletto!* (Gdur). Die Aufführung in Pesaro hat sich mit Cosimi's Partitur in genauer Übereinstimmung gehalten. Bei Favart stehen hier jene zwei Stücke, welche ausdrücklich als Einlagen aus fremden Opern bezeichnet werden. Die Frage nach der Originalgestalt braucht also gar nicht gestellt zu werden. In der Arie *Laissez donc mon coeur* — der Textanfang des italiänischen Originals lautet *Madam' lasciatemi in libertà* — sucht sich Calcante vergeblich des Reizes der Nisa zu erwehren. Auffällig ist die Notirung in Adur und für Sopran, als ob Nisa die Arie zu singen hätte, während sie nach Text und Zusammenhang einzig in den Mund Calcante's paßt. In der Musikbeilage zur Textausgabe in Favart's Werken steht in der That *Nise* über diesem Stücke, während die Lütticher Ausgabe es richtig dem Calcante beläßt. Aber um für Calcante ausführbar zu sein, müßte es etwa in Edur oder Ddur stehen. Die Ursache dieser Verwirrung aufzuklären wird wenigstens solange unmöglich sein, bis einmal die Originalquelle der Arie wieder aufgefunden worden ist.

¹ *Théâtre de M. Favart. Tome troisième. Ariettes de Ninette à la cour* p. 41 ff.

Warum Favart das Duett aus der *Serva padrona* hier eingesetzt hat, läßt sich vielleicht aus der hohen Sopranlage des Originalduetts erklären, welcher die Madame Favart nicht gewachsen sein mochte. Vielleicht aber lag der Grund auch nur in dem Wunsche, das beliebte Stück irgendwie zu verwenden. Die *Servante Maitresse* wurde nämlich seit dem 14. August 1754 auch auf dem *Théâtre Italien* von Rochard und der Favart gespielt, aber mit einem andern Schlußduett (*Me seras tu fidelle*; Adur, $\frac{3}{8}$), so daß das ursprüngliche zu anderweitigem Gebrauch frei geworden war.¹ Rinaldo's Komposition steht an musikalischem Werth derjenigen Pergolese's wenigstens gleich; eine höhere Vornehmheit des Ausdrucks zeichnet sie zweifellos vor jener aus. Die Hindeutungen auf Mozart sind hier wie an so manchen Stellen seiner Werke wieder einmal merkwürdig stark.

Zweiter Akt.

Calcante hat den Verlust auch seiner Börse bemerkt, Nisa ihm versprochen, sie durch Zauberkünste, deren sie mächtig sei, wieder herbeizuschaffen. Sie hat ihn an einen abgelegenen Ort bestellt, um vereint mit Tagliaborse ihm durch allerhand Blendwerk sein bischen Verstand zu verwirren und mit Hülfe anderer Zigeuner ihn solange zu ängstigen, bis er, um aus seiner Lage befreit zu werden und wieder in den Besitz der Börse zu kommen, verspricht sie zu heirathen.

Wie oben nachgewiesen ist, gehört an den Anfang des zweiten Aktes die Arie Tagliaborse's *Tu non pensi*. Favart läßt den Akt mit einer Arie Nisa's beginnen. Sie findet sich mit anderem Text schon in Favart's Parodie *Raton et Rosette*; diese aber wurde bereits am 28. März 1753 zum ersten Male aufgeführt. Indem nun die erste Auführung der *Zingara* erst am 19. Juni desselben Jahres stattgefunden hat, ist es unmöglich, daß jene Arie originalgemäß in die *Zingara* hineingehört. Favart verfuhr bei *Raton et Rosette* ähnlich wie bei *Ninette à la cour*: Ich habe feststellen können, daß von den Gesängen dieser Parodie einer dem *Maestro di Musica* des Pergolese angehört (*Se giammai da speco l'eco*); diese Oper war von den Buffonisten am 19. September 1752 vorgeführt worden. Ein anderer stammt aus Latilla's *Finta cameriera* (*Colà sul praticello*), welche seit dem 30. Oktober 1752 auf

¹ Schletterer in seiner neuen Ausgabe der *Serva padrona* (Leipzig, J. Rieter-Biedermann. 1883) erwähnt das neue Duett auch, geht aber auf die kritischen Fragen nach der Quelle desselben und der Ursache seiner Einfügung nicht ein. Auch ist der Anfang des Duetts unrichtig citirt.

dem Repertoire war. Rinaldo's *Donna superba* erschien am 13. December desselben Jahres zum ersten Male. Alle drei Opern gehörten zu den beliebtesten. Der Schluß ist gewiß nicht zu kühn, daß die in Favart's *Bohémienne* am Anfang des zweiten Aktes stehende, schon in *Raton et Rosette* vorkommende Arie ursprünglich in die *Donna superba* gehört hat. Aus dem uns erhaltenen italienischen Textanfang *Si ravniva* geht, in so vielfältige Beziehungen er auch gesetzt werden kann, dennoch dieses sicher hervor, daß weder der in der *Bohémienne*, noch der in *Raton et Rosette* der Musik untergelegte französische Text eine Übersetzung des italienischen Originals sein kann. Aber fast könnte man es beklagen, daß dieses liebenswürdige Stück mit seiner wahrhaft sonnigen Heiterkeit der *Zingara* nicht ursprünglich zu eigen ist. Denn das Werk, für welches es eigentlich gedacht sein dürfte, ist als Ganzes wahrscheinlich für immer verloren.

Auch das Gespräch der Geschwister, welches bei Cosimi im Secco-Recitativ den zweiten Akt einleitet, gehört wie schon gesagt nur zum Theil hierher. Zum andern Theil müßte es gegen ein Stück des ersten Aktes ausgetauscht werden. Dann würde folgen

1. Arie der Nisa *E specie di tormento* (Bdur). Ihres Erfolges gewiß kann Nisa sich vor Freude nicht fassen und bricht in den ausgelassensten Jubelsang aus. Melodisch und rhythmisch ist die Arie hocheigenthümlich und gehört zu dem Bedeutendsten, was die Oper enthält. Burney sagt, Rinaldo habe mit Galuppi und Terradellas die Manier aufgebracht, den Gesang in Terzen (und Sexten) zu begleiten.¹ Dafür böte diese Arie einen Beleg. Sie wird sowohl von Cosimi wie von Favart überliefert und von beiden an derselben Stelle, fehlt aber im Pesareser Libretto, weil an ihrer Statt eine Scene zwischen Livio und Ginevra eingefügt ist, in welcher die letztere eine Arie zu singen hat.

Calcante kommt. Nisa verspricht ihm jetzt die Götter der Unterwelt zu beschwören.

2. Akkompagnirtes Recitativ *O voi, possenti Numi*. Mit komischer Feierlichkeit ruft Nisa die grausen Bewohner des Avernus zu Hülfe, um die Börse des Calcante wiederzufinden. Das Stück ist von allen Quellen gleichmäßig überliefert. Ebenso

3. die Arie *Voce, che flebile* (Ddur), in welcher Tagliaborsa, der als Zauberer Ismeno schauerlich verkleidet im Hintergrunde auftaucht, fragt, was das Begehrt der Rufenden sei. Es ist dies wiederum ein ganz vortreffliches Stück.

Dem Calcante wird die Rückgabe seiner Börse versprochen unter

¹ So ist der Ausdruck »in terzini« wohl zu verstehen. Burney, *A general History of Music*. Vol. IV, p. 447.

der Bedingung, Nisa zur Gattin zu nehmen. Da er sich weigert, dringen von allen Seiten Zigeuner in Teufelslarven herein und machen ihn fürchten.

4. Arie des Calcante *Perfidi, che volete* (Cdur). Sie fehlt im Pesareser Libretto. Hier beschränkt sich Nisa darauf, dem obstinaten Calcante zu drohen: *Vado a cercare Tutti i compagni miei; Vedremo allora poi, Se pensier cangerai, E se niuna che me in isposa avrai,* und geht ab. Calcante, allein gelassen mit seiner Sehnsucht nach der Geldbörse und nach Nisa, ist *agitato, confuso, vaneggiante e disperato*, singt eine Arie *Io non so dove mi sto Il cervel va in su e in giù* und geht ebenfalls ab. Folgt Szenenwechsel und eingeschobene Scene des ernsthaften Liebespaares. Dann wieder Szenenwechsel: eine Gartendekoration, und auf der Bühne, ganz wie zuvor: Nisa, Calcante und der als Zauberer verkleidete Tagliaborsa. Nisa beginnt genau mit denselben Worten, mit denen sie in Cosimi's Partitur nach Calcante's Arie *Perfidi, che volete* das Recitativ anhebt: *Non tante smanie, no; presto, alle curte: Mi vuoi per moglie? »Smanie«?* fragen wir. Wer hat sie denn geäußert? Schon dies eine Wort genügt zur Aufdeckung der ungeschickten Interpolation. Es paßt nach dem Angstgeschrei von Calcante's Arie; hier ist es Unsinn. Die ganze Veränderung, welche die Handlung, als sie ihrem Gipfelpunkt zutreibt, plötzlich erlahmen und uninteressant werden, die Personen grundlos von der Bühne verschwinden und ebenso grundlos wieder auftreten läßt, während in der Form der Cosimi'schen Ausgabe alles einheitlich und energisch voranschreitet — dieses alles ist jedenfalls durch den Zwang veranlaßt, Livio und Ginevra zur Schlußscene auf eine schickliche Art mit auf die Bühne zu bringen. Dazu war Szenenwechsel nöthig; die Handlung mußte also unterbrochen werden. Sollte sie unterbrochen werden, so war die Scene mit den verteuflten Zigeunern unmöglich, da sie mit Energie zur Entscheidung drängt. Woher die Arie *Io non so dove mi sto* genommen ist, habe ich nicht ermittelt.

Die Arie *Perfidi, che volete* muß also nebst der Art, wie sie herbeigeführt wird, bestimmt als das Original angesehen werden. Calcante ist nun mürbe gemacht und willigt ein, Nisa zu heirathen. Diese verabschiedet die hülfreichen Zigeuner: *la mercede ricevete da me di vostra fede*, was ich dahin verstehe, daß sie ihnen Geld giebt.

5. Chor der Zigeuner *O dell' Egitto Nume custode* (Esdur). Dieses Stück setzt uns unvermittelt aus dem Dunstkreis des Intermezzo hinüber in den der Opera seria. Daß es bei der Aufführung in Pesaro fortbleiben mußte, ist zwar nach den obigen Auseinandersetzungen erklärlich. Es fehlt aber auch in Favart's Ausgabe.

Die Anrufung der ägyptischen Gottheit, die moralisirenden Betrachtungen über den Geiz, die starke Instrumentirung — Streichquartett, Flöten, Oboen und Hörner; bis dahin hatten zwei Violinen und Baß genügt — der ganze unmotivirt hereinbrechende, für die Opera buffa entschieden stilllose Ernst der Gesinnung — alles das macht die Echtheit des Chors höchst verdächtig. Die Musik kommt verkürzt und als Terzett auch in Favart's *Ninette à la cour* vor. Das beweist für unseren Fall natürlich nicht das geringste. Favart kann sie mit Cosimi aus einer gemeinsamen Quelle, aber ebensogut auch aus Cosimi's Partitur der *Zingara* entnommen haben. Daß das Stück von Rinaldo sei, soll hier nicht in Frage gestellt werden; aber ich glaube nicht, daß er es für diese Oper komponirt hat. Mir scheint, als hätten die Buffonisten für nöthig gefunden, durch Zusammenwirken der gesammten Truppe an dieser Stelle der Oper einen besonderen Reiz zu verleihen. Es ist bei einem solchen Opernchore in jener Zeit natürlich nur an einfache Besetzung zu denken. Da an einer Stelle des Stücks der Sopran getheilt wird, so war zur Ausführung wohl auf 5 Personen gerechnet, 3 Damen und 2 Herren. Genau so viele Sänger aber waren außer Manelli, Cosimi und der Anna Tonelli in der Truppe vorhanden, nämlich: Signora Rossi, Signora Lazzari, Signora Caterina Tonelli (Schwester der Anna Tonelli) und die Signori Lazzari und Guerrieri.¹

Da Calcante die Nisa mit dem Zigeunergesinde so familiär verkehren sieht, wird er neuerdings bedenklich. Auch erwägt er sein Alter und das ihrige.

6. Arie der Nisa (G dur).

*Viverò, se tu lo vuoi,
 Cara parte del mio cor;
 Ma se amor negar mi puoi
 Come, oh Dio! vorrai ch'io viva,
 Se mi fai morir così?
 Deh, mio ben, sgombra dall' alma
 Quel timor, che troppo ingiusto,
 Troppo fiero t'assali.
 Viverò etc.*

Ich setze den Text vollständig her, weil schon aus ihm allein hervorgeht, daß auch diese Arie sich in den Formen der Opera seria bewegt. Und wie der Text so die Musik mit ihrer weitausgesponnenen Koloratur und ihrer durch Flöten und Hörner be-

¹ Castil-Blaze, *L'Académie impériale de musique*. Band I. Paris, 1855. S. 189. Der Direktor der Truppe war Bambini, und sein kleiner Sohn fungirte als Cembalist, was hier beiläufig bemerkt sein mag.

reicherten Begleitung. Die Art, wie in Cosimi's Ausgabe die Arie recitativisch vorbereitet wird, verräth wie mir scheint die unorganische Einlage ganz deutlich. Calcante nennt sich, den alten häßlichen Mann, *indegno del tuo amor*. Nisa: *Che dici: Indegno?* Calcante, für sich: *Strada non v'è d'uscir da questo impegno*. Dann stimmt Nisa sofort obige Arie an. Den Mangel an Zusammenhang hat man bei der Aufführung in Pesaro offenbar empfunden. Nisa hat hier vor dem Beginn ihrer Arie noch folgendes zu sagen: *Tu sol l'arbitro sei della mia sorte, E da te solo attendo o vita, o morte*. Dies ist doch sicher ein späterer Zusatz; denn wäre es original, was hätte die Buffonisten in Paris bewegen sollen, eine solche Hand voll Worte zu streichen?

In Favart's Partitur geht es an dieser Stelle auch anders her. Als Calcante sich mit dem Heirathsgedanken immer noch nicht befreunden kann, giebt ihm Nisa die Börse ohne weiteres zurück und rührt ihn durch solchen Edelmuth so sehr, daß er nun seine Bedenken überwindet. Die Arie, welche sie hier zu singen hat (*Pauvre Nise! tu chéris qui te méprise*), paßt ihrem Stile nach unvergleichlich besser. Die Wendung ins Rührende ist allerdings ein Zug, welcher den Franzosen eigenthümlich, der italiänischen Buffo-Oper aber ganz fremd ist. Indessen liesse sich denken, daß Nisa im Original dem Calcante sein Ehe-Versprechen zurückgiebt, die Börse natürlich behält, und nun in fingirtem Schmerz über den Verlust des theuren Mannes eine Ariette singt. Zu dieser Annahme würde der Anfang des italiänischen Textes: *Vedovella poverella* wohl passen. Ein sicheres Ergebniß ist jedoch nicht zu gewinnen.

Calcante kann endlich nicht mehr widerstehen, und erhält seine Börse und die Zigeunerin. Als er nach dem entlaufenen Bären fragt, offenbart Tagliaborse den ganzen Betrug. Calcante sieht sich überlistet und ermahnt, da ihm nichts übrig bleibt als sich zu fügen, die liebe Gattin und den würdigen Schwager, sich inskünftige wenigstens einigermassen standesgemäß zu betragen.

7. Finalerzett *Ogni tromba, ogni tamburo* (D dur). Ein Stück voll ausgelassenster Lustigkeit, das zum Schluß, ohne je ins Gemeine zu fallen, doch in einen förmlichen Kirmeßjubel mit Dudelsäcken und Bauernleiern übergeht, und ein Meisterwerk der Opera buffa angemessen abschließt. —

Das Gesamtergebniß der Untersuchungen ist unschwer zu ziehen. Ich glaube gezeigt zu haben, daß sich an vielen Punkten die Originalgestalt der Oper mit Sicherheit erkennen läßt. Daneben fällt freilich die Lösung mancher Frage der Vermuthung

anheim. Mit Bezug auf gewisse Stellen mußte das Resultat ein negatives werden: daß die Herstellung der ursprünglichen Lesarten unmöglich sei. Rinaldo's Bemühen, seine besten Werke zu sammeln und in der von ihm anerkannten Fassung bei sich zu hinterlegen, erscheint nach Obigem noch in einem neuen Lichte. Er war jedenfalls durch die Erfahrung belehrt worden, daß geschriebene Opernpartituren bei den Theatern, und vor allem in den Händen umherziehender Truppen den merkwürdigsten Schicksalen unterliegen können. Er kannte den Werth seiner Werke und wollte sie der Nachwelt erhalten wissen. Es sollte anders kommen; wir stehen vor einem Häufchen von Trümmern, und aus meinen Zeilen wird, glaub' ich, klar geworden sein, daß wir einen schweren Verlust erlitten haben.

Zugleich aber mag man ermessen, wie schwierig es ist, für die Kenntniß der Operngeschichte jener Zeit eine sichere Grundlage zu schaffen. Für Rinaldo's *Zingara* besteht eine verhältnißmäßig gute Überlieferung, und doch bleibt auch in Bezug auf sie noch vieles zu wünschen übrig. Um die Mehrzahl der italiänischen Opern aus den ersten zwei Dritteln des 18. Jahrhunderts steht es weit schlimmer. Es ist erstaunlich, wie trübe hier manchmal die Quellen fließen und wie oft sie gänzlich versiegen. Die sorgfältigsten und mühsamsten Untersuchungen werden von nöthen sein, wollen wir dahin gelangen, um die Thatsachen zuverlässigen Bescheid zu wissen. Daß aber dies ermöglicht werde, ist nicht nur um unserer großen Meister, um Gluck's, um Mozart's willen zu wünschen, deren Werke ohne Kenntniß der italiänischen Musik nach gewissen Seiten hin unverständlich bleiben. Die italiänische Oper des 18. Jahrhunderts ist auch an sich eine so große und gehaltreiche Erscheinung, daß sie das eingehendste Studium schon um ihrer selbst willen vollauf verdient.

Die erste Form des Schubert'schen „Erlkönigs“.

Von

Max Friedländer.

Als ursprüngliche Form des »Erlkönigs« galt bisher in allen Werken über Schubert diejenige des Manuskripts, welches in der musikalischen Abtheilung der königlichen Bibliothek in Berlin aufbewahrt wird. Ihr hervorstechendstes Merkmal ist die Achtel- statt der Triolenbewegung in der rechten Hand der Klavierbegleitung, so zwar:

statt:



Das Manuskript ist dem größeren Publikum durch einen photolithographirten Abdruck zugänglich gemacht worden, welchen der frühere Kustos der Bibliothek, Franz Espagne, herausgegeben und mit einer Vorrede begleitet hat.

In letzterer heißt es u. a..

»Franz Schubert . . . reiht sich den Meistern Haydn, Mozart, Weber an, die ihre Kompositionen, abgesehen von einigen flüchtigen Skizzen, geistig so vollkommen ausarbeiteten, daß sie dieselben aus dem Gedächtnisse bis auf die kleinsten Nuancen

fertig niederzuschreiben vermochten. Spätere Änderungen finden sich selten . . .

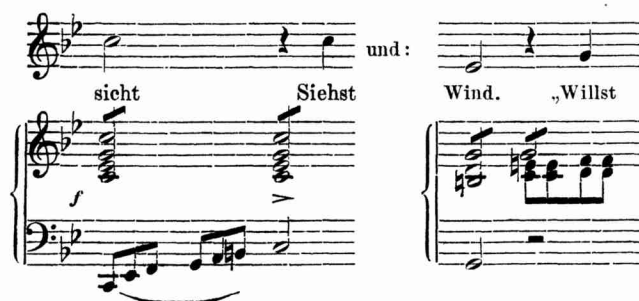
So erscheint uns die hier veröffentlichte ohnstreitig erste Niederschrift des »Erlkönigs«, welche, abgesehen von den einzelnen mit Rothstift später eingeschalteten Noten und Takten, sonst fast keinerlei Korrektur zeigt und in einem Zuge so schnell wie möglich auf das Papier geworfen ist.

Bekanntlich hat Schubert, wie wir aus Kreißle's Biographie erfahren, den Erlkönig Ende 1815 oder spätestens Anfang 1816 komponirt, während derselbe erst im Jahre 1821 im Stich erschien. Aus dieser Zwischenzeit, wenn nicht vielleicht unmittelbar vor dem Druck, wird wohl die zweite Originalhandschrift stammen (im Besitz der Frau Dr. Clara Schumann), welche den Erlkönig in der allgemein bekannten Gestalt zeigt. Im Ganzen weichen beide Bearbeitungen nicht wesentlich von einander ab . . . Dagegen weist diese erste Bearbeitung in der Begleitung . . . vornehmlich den charakteristisch abweichenden Zug, daß Schubert hier durchweg die Oberstimme in Achtelnoten statt in der bekannten Triolenbegleitung führt, und diese letzteren nur bei den Worten: »Willst feiner Knabe du mit mir gehn« eintreten läßt. Es ist nun wohl nicht zu bezweifeln, daß Schubert die Triolenbegleitung durch das ganze Lied hindurch mit wohlbewußter Absicht selbst eingeführt hat, durch welche lebhaftere Bewegung das ganze Tonstück ohne Frage einen bei weitem schwungvolleren Charakter gewonnen hat. Nur in dem Passus: »Du liebes Kind, komm, geh mit mir« könnte die Achtelbewegung der ersten Bearbeitung vielleicht den Vorzug verdienen.« — Zum Schluß vergleicht E. noch das Autogramm mit der Druckausgabe in Bezug auf die dynamischen Zeichen und die Veränderungen in den Schlußtakten, und spricht die Ansicht aus, daß letztere von Schubert selbst herrühren, erstere aber von fremder Hand eingefügt worden sind.

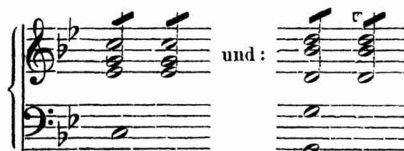
Es dürfte schwer halten, in einer kurzen Vorrede mehr Irrthümer unterzubringen, als es hier Seitens Espagne's geschehen ist. Zunächst ist das Berliner Manuskript keineswegs die erste Niederschrift des Liedes, sondern eine sehr sorgfältig ausgeführte Reinschrift von der Hand Schubert's. Espagne ist augenscheinlich durch eine Stelle in Spaun's Memoiren irregeführt worden, in welcher es heißt, daß Schubert beim ersten Lesen des Goethe'schen Gedichts »in steigende Aufregung gerathen sei und dann die Komposition in jener Spanne Zeit auf das Papier hingewühlt habe, die eben zur Vollbringung der nur mehr noch mechanischen Arbeit erforderlich

war.« Ein Blick auf die Berliner Handschrift hätte aber genügen müssen, um zu erkennen, daß diese kalligraphisch abgezirkelten Schriftzüge nicht in jener Stunde der Erregung entstanden sein konnten. Das Versehen Espagne's läßt sich um so schwerer erklären, als sich unter den Autogrammen der Berliner Bibliothek s. Z. bereits eine große Anzahl von wirklichen ersten Niederschriften Schubert's befanden, welche ein ganz anderes Aussehen haben, als unsere Erbkönighandschrift.¹ — Auch was jene Vorrede über das im Besitz von Frau Schumann befindliche Manuskript sagt, stimmt mit dem Thatbestand nicht überein. Das Manuskript zeigt zwar die Triolenbewegung, nähert sich aber sonst keineswegs der durch den Druck bekannten Gestalt des Liedes, von welcher es im Gegentheil mehr Abweichungen zeigt, als das Berliner Autogramm.

In diesem letzteren sind eine Reihe von Zusätzen charakteristisch, welche Schubert theils mit Tinte, theils mit Rothstift angebracht hat. So sind in Takt 40 und 84 des Liedes:



nachträglich die beiden Begleitungstakte eingeschoben, welche sich in allen Drucken des Liedes finden, und in Takt 45, 136, 138, und 140 ist an Stelle der ruhenden ganzen Noten, z. B.:



der bewegte Triolengang getreten:

¹ Der treffliche englische Schubertforscher Sir George Grove hatte bereits vor einigen Jahren Zweifel in Espagne's Ausgaben gesetzt und auf eine Anfrage bei Professor Spitta in Berlin die Antwort erhalten, daß das Autogramm eine sorgfältig geschriebene Kopie ist.



Ferner sehen wir bei der Stelle: »Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt« das frühere *fz*-Zeichen mit Rothstift in *pp* verwandelt — der jugendliche Meister mochte gefühlt haben, wie viel intensiver als die lauteste Kraft hier das pianissimo wirkt.

Die eben erwähnten und noch weitere Änderungen des Berliner Manuskripts sind sämtlich in die Druckausgabe des Liedes übergegangen. In der Handschrift bei Frau Schumann finden sie sich nicht, vielmehr zeigt dieses Autogramm in allen Fällen die erste Lesart. Hierdurch war festgestellt, daß die Berliner Handschrift eine spätere Redaktion Schubert's aufweist. In dem »Supplement zum Schubertalbum I« (Leipzig, C. F. Peters), in welchem ich dieses Ergebnis veröffentlichte, wagte ich den Zusatz, es sei nicht unmöglich, daß die Annahme Kreißle's, Grove's, Nottebohm's u. v. A., die Berliner Handschrift repräsentire die erste Bearbeitung Schubert's, auf einem Irrthum beruhe: »Es könnte ja sein, daß Schubert ursprünglich Triolen geschrieben und die Begleitung später in dem für einen minder gewandten Spieler bestimmten Manuskript durch die Achtelbewegung erleichtert hat.«

Diese Hypothese scheint durch einen Manuskriptfund, von welchem bald die Rede sein wird, Bestätigung zu finden.

Wie nahe es dem Komponisten lag, das anstrengende Triolen-Akkompagnement der ersten Form etwas zu erleichtern, geht aus einer Mittheilung hervor, welche der Schreiber dieser Zeilen dem Sohne des bekannten Schubertfreundes Joseph Barth, Herrn Hofkonzertmeister Gustav Barth in Frankfurt a. M. verdankt. Letzterer berichtet, daß Schubert selbst seinem Vater den Erlkönig in der Achtelbewegung begleitet, und auf die Frage, warum er nicht die vorgeschriebenen Triolen nähme, geantwortet habe: »die mögen andere spielen, für mich sind sie zu schwer!«

Oben ist bereits erwähnt worden, daß das Berliner Manuskript eine sorgfältig ausgeführte Kopie von des Autors Hand darstellt; dasselbe ist bei dem Autogramm bei Frau Schumann der Fall. Da nun Schubert erfahrungsmäßig fast bei jeder Reinschrift einer Komposition kleine Änderungen angebracht hat, so war es für die Forschung von Interesse, jener ersten Niederschrift des Liedes nach-

zuspüren, von der Spaun berichtet. Das Originalmanuskript scheint leider (mit so vielen anderen Schubert'schen Handschriften) auf immer verloren gegangen zu sein. Der Zufall hat es aber gefügt, daß sich eine authentische Kopie jener frühen Form des Liedes vor einem Jahre in Wien gefunden hat. Sie rührt von Albert Stadler, einem intimen Freunde und Jugendgenossen Schubert's her. In den Jahren 1815, 16 und 17, lange bevor eine Komposition Schubert's gedruckt war, hat Stadler Kopiehefte der Lieder seines Freundes nach den Manuskripten angelegt und sorgfältig datirt. In seinen drei Heften werden uns 75 Lieder Schubert's geboten, von welchen ein Theil noch nicht gedruckt ist. (Drei Lieder sind Unica, da auch die Spaun'sche Sammlung keine Abschrift von ihnen enthält). Als der Verfasser dieser Zeilen durch die Güte des Herrn Magistratsraths Rudolph Stadler in Währing in den Besitz dieser Schätze kam, ließ er es seine erste Aufgabe sein, die Kopien auf ihre Genauigkeit zu prüfen. Zu seiner Freude ergab es sich, daß dieselben mit den noch vorhandenen Originalmanuskripten bis in die kleinsten Details übereinstimmen, sodaß den drei Heften Stadler's¹ der Wert von Dokumenten zugesprochen werden kann.

Im ersten, vom Jahre 1815 herrührenden Hefte befindet sich der Erlkönig. Er ist von Stadler noch besonders »1815« datirt, sodaß nunmehr den Zweifeln über das Entstehungsjahr² des Liedes ein Ende gemacht wird. — Von den beiden uns erhaltenen Handschriften des Erlkönigs unterscheidet sich die vorliegende Kopie in vielen Punkten, und zwar weist die archaische Form der Varianten mit Bestimmtheit darauf hin, daß das Originalmanuskript früheren Ursprungs ist, als die erwähnten zwei Autogramme. Ich glaube die Vermuthung aussprechen zu dürfen, daß uns in der Stadler'schen Kopie die erste Form des Erlkönigs vorliegt.

Dieselbe zeigt von Beginn an die Triolenbewegung. Aus der Fülle der Varianten seien hier die nachstehenden erwähnt:

¹ Stadler hatte zwar die Beamtenlaufbahn eingeschlagen, war aber ein durchgebildeter Musiker, dessen Kompositionen in dem Schubertkreise vielen Anklang fanden. Von seinen Dichtungen setzte Schubert das Singspiel »Fernando«, eine Kantate zu Ehren Vogl's und das Lied: »Lieb Minna« in Musik.

² Da der Erlkönig ungefähr in der Mitte des Bandes vom Jahre 1815 steht, so wäre es nicht unmöglich, daß das Lied schon im Sommer dieses Jahres entstanden ist. Es sei hierbei bemerkt, daß Schubert am 19. August 1815: Heidenröslein, den Schatzgräber, den Rattenfänger, An den Mond, das Bundeslied, am 18. August den Gott und die Bajadere, am 20. und 21. August: Wer kauft Liebesgötter, Wonne der Wehmuth und Meeresstille, sämmtlich von Goethe, komponirt hat.

Bei Stadler fehlt in der Introduction der 8. Takt:



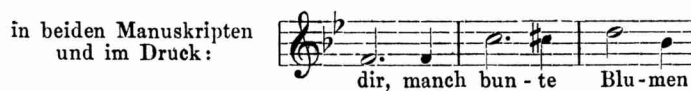
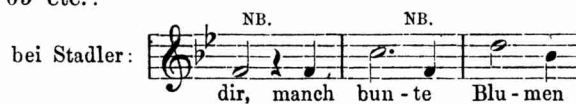
Lesart der beiden Manuskripte und der Druckausgabe:



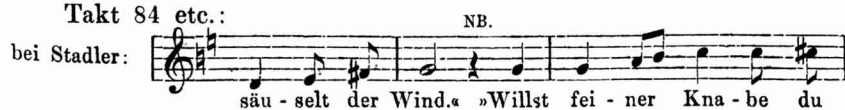
Takt 40 etc.:



Takt 65 etc.:



Takt 84 etc.:



mit mir gehn? mei-ne Töch-ter sol-len dich warten schön, meine
Töch-ter. füh-ren den nächt-li-chen Reihn und
später: säu-selt der Wind«. »Willst fei-ner Kna-be du
etc.
mit mir gehn? mei-ne Töch-ter sol-len dich

Takt 97 etc.:
bei Stadler: mein Va-ter, mein Va-ter, und siehst du nicht dort
später: und siehst du nicht dort

Takt 18, 16, 14, 13, 12, 11, 10, 9, 6, 5, 4 vor dem Schluß

Bei Stadler im Baß der Begleitung und etc.
später: und etc.

Die Verschiedenheiten der Manuskripte von dem ersten Druck sind in meinem »Supplement zum Schubertalbum I« vollständig aufgeführt. Es ist zweifellos, daß die der Druckausgabe zu Grunde liegende Handschrift aus einem späteren Zeitraume stammt, als die vorerwähnten Autogramme, und wir dürfen nunmehr die ersten vier Formen des Erlkönigs in nachstehender Reihenfolge annehmen:

- 1) das Originalmanuskript der Stadler'schen Kopie (1815)
- 2) das Manuskript bei Frau Schumann (1815 oder 1816)
- 3) das Manuskript der Berliner Bibliothek (etwa 1816)
- 4) das für den Druck bestimmte Manuskript (etwa 1820)

Kritiken und Referate.

Vierstimmiges Choralbuch zu dem auf Großherzoglichen Befehl 1867 erschienenen Melodienbuche für das Mecklenburgische Kirchengesangbuch. Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Kade, Großherzoglichem Musikdirektor. Zweite, völlig umgearbeitete Auflage Wismar, Hinstorff'sche Hofbuchhandlung, Verlagsconto. 1886.

Choralbuch zum evangelisch-lutherischen Gesangbuch der Hannover'schen Landeskirche bearbeitet von Eduard Hille, akadem. Musikdirektor und Organist an der Universitäts-Kirche zu Göttingen. Mit Genehmigung des Königlichen Landes-Konsistoriums und des Königlichen Provinzial-Schulkollegiums. Hannover, Adolf Nagel. Eigenthum des Verlegers. (Ohne Jahreszahl.)

In zwei Punkten zeichnet sich unsere Zeit bezüglich des Choralwesens vor den jüngst vergangenen Zeiten aus. Der erste Punkt betrifft den Umstand, daß mehr, als es früher der Fall war, die geistlichen und Schulbehörden dem Choralwesen Aufmerksamkeit zu schenken beginnen; der zweite Punkt liegt in der erfreulichen Thatsache, daß man, je länger je mehr sich bei den Alten Rath zu holen beginnt und den eitlen Wahn fahren läßt, als ob wir bei dem hohen Standpunkte, den unsere Musik erreicht habe, den Alten bei weitem überlegen wären, daher keines Rathes bedürften.

In beiden genannten Punkten zeugen die vorliegenden zwei Choralbücher von dem Umschwunge der Anschauungen. Dem Choralbuche des Herrn Prof. Dr. Kade liegt das im Jahre 1867 auf großherzoglichen Befehl erschienene Melodienbuch für das Mecklenburgische Kirchengesangbuch zu Grunde, und das Choralbuch des Herrn Universitäts-Musikdirektor Hille ist mit Genehmigung des Königlich Hannover'schen Landes-Konsistoriums und Provinzial-Schulkollegiums erschienen. Beide Bücher segeln also unter behördlicher Flagge. Zwar sind auch schon früher Choralbücher mit Genehmigung der betreffenden Behörden erschienen. Aber Herr Hille sagt in dem Vorwort ganz direkt, daß er mit der Ausarbeitung eines Choralbuch-Entwurfs von der Behörde betraut, und daß dieser Entwurf von einer besonders dazu eingesetzten Kommission geprüft und genehmigt worden wäre. Wir sehen also eine ganz direkte Einwirkung der Behörde auf das Choralbuch ihrer Provinz. Das Kade'sche vierstimmige Choralbuch freilich scheint aus eigener Initiative des Verfassers hervorgegangen zu sein. Da es indeß sich an das offizielle Melodienbuch anschließt, so stellt es im Grunde nur eine Erweiterung desselben dar, also ist auch bei ihm die Behörde die eigentliche *mater* des Planes und der Begrenzung desselben.

Noch erfreulicher ist die Wahrnehmung bezüglich des zweiten Punktes: Das Studium der Alten ist in lebendigem Wachsthum begriffen, das bezeugen beide Choralbücher. Man sieht daraus, daß der Einfluß von Männern wie Thibaut, Winterfeld, v. Tucher und anderen nicht spurlos vorübergegangen ist. Hr. MD. Hille nimmt diesem Einfluß gegenüber mehr eine vermittelnde, Hr. Prof. Kade eine radikalere Stellung ein. Dadurch schon charakterisirt sich das Kade'sche Choralbuch als das bedeutsamere. Hr. Prof. Kade spricht es ganz rückhaltlos aus, daß das ganze Prinzip der Einrichtung seiner Kirchenweisen »aus dem köstlichen Litteraturschatze der klassischen Periode (die er m. E. etwas zu sehr nur auf die Jahre 1590—1620 beschränkt) gezogen sei.« Er erkennt damit ganz unumwunden die Superiorität jenes Prinzipes über die leider noch oft maßgebende Art der Choralbearbeitung unserer Tage ohne Weiteres an. In der That ist auch, nach des Ref. Ansicht, eine Vermittlung auf diesem Gebiete meist vom Übel, oder wenigstens kommt dabei nicht allzuviel heraus. Wir müssen eben los von manchen Anschauungen, mit denen wir groß geworden sind; wir dürfen nicht zu ängstlich sein, daß die Rückkehr zu den Alten die praktische Brauchbarkeit eines Choralbuches allzusehr beeinträchtigen könnte. Gewiß hat die Tradition, das historisch Gewordene, ein gewisses Recht, aber doch nur insoweit, als sie nicht eine Verschlechterung des Ursprünglichen darstellt. Daß aber gerade dieses letztere vielfach der Fall, das ist eine That-sache, deren Erkenntniß leider noch lange nicht genug, weder bei der Mehrzahl der kirchlichen Musikbeamten, noch der kirchlichen Behörden durchgedrungen ist. Was die letzteren anbelangt, so fürchten sie häufig noch zu sehr den Widerwillen, welchen die Gemeinden naturgemäß allen Veränderungen, die sie aus dem bequemen, gewohnten Geleise bringen könnten, entgegensetzen. Daß dieser Wider-wille aber nicht unbezwinglich sei, lehrt die Erfahrung. Hr. Prof. Kade legt davon selbst Zeugniß ab, indem er mit nicht unberechtigtem Stolze die Erfolge seines Buches, das bereits im Jahre 1869 in erster Auflage erschienen ist, hervorhebt. Nicht bloß in Mecklenburg selbst hätte der Choralgesang da, wo Hr. Dr. Kade es zu beobachten Gelegenheit hatte, an Klarheit, Deutlichkeit und Sicherheit gewonnen; auch über die Grenze seines Landes hinaus hätte die Anwendung seines Prinzipes Nachahmung gefunden (Königreich Sachsen 1883, Provinz Schleswig 1884). Ja, ein großer Theil der Exemplare der ersten Auflage sei nicht im Lande geblieben, »eine um so bedeutsamere Erscheinung, als Wahl, Zahl, Lesart und Einrichtung der Kirchenweisen eigentlich nur auf das Mecklenburgische Kirchengesangbuch passen.« — Es müssen also doch viele Gemeinden, ja ganze Provinzen das Buch, trotzdem es sich in der Setzart der Choräle von der modernen Weise stark unterscheidet, mit Leichtigkeit aufgenommen haben.

Noch bezeichnender ist die Thatsache, daß selbst die uns Modernen so ungewohnte Form des Choralgesanges, welche man in nicht recht geeigneter Weise den rhythmischen Choral zu nennen pflegt — wir wollen sie passender die poly-metrische, und unsere Weise, den Choral zu singen, die isometrische nennen — mehr und mehr an Boden gewinnt. Die polymetrische Form ist in der Mehrzahl der Fälle die ursprüngliche; sie ist diejenige, in welcher die meisten Kirchenweisen entstanden sind. Ist man von dem Werthe jener klassischen Zeit des Choralgesanges durchdrungen, so tritt sofort die Frage an uns heran, ob nicht jene Form, welche in dieser klassischen Periode die maßgebende war, auch die einzig richtige für den Gemeindegesang sei? Wir wollen diese Frage hier nicht weiter erörtern, sondern nur die Thatsache konstatiren, daß auch diese Form den Gemeinden nicht so unerträglich sein muß, wie die Mehrzahl der heutigen kirchlichen Musikbeamten glaubt, da sie die isometrische Form schon vielfach gänzlich verdrängt hat.

Hr. Prof. Kade hat also mit seinen strengen Anforderungen, den Satz nach dem Muster der Alten zu gestalten, offenbar den Vorzug vor Hrn. MD. Hille, der darin dem modernen Geschmack, wir möchten lieber sagen: Ungeschmack, noch mancherlei Konzessionen macht. Freilich hat es Prof. Kade in gewisser Hinsicht auch leichter gehabt. Ihm waren die Formen der Melodien gegeben. Die ganze, ich möchte sagen, schier unermessliche Arbeit der Auswahl, Feststellung der Gestalt, Bestimmung des frühesten Erscheinens der Melodien war ihm erspart. Diese riesige Arbeit hatte Herr Hille zuerst zu bewältigen, ehe er an die viel weniger umfangreiche Aufgabe gehen konnte, seine Melodien vierstimmig auszusetzen. Dies mag bei einer Abwägung der Größe der Aufgabe, welche den beiden Herren Verfassern obgelegen hat, nicht unberücksichtigt bleiben. Aus diesem Grunde darf sich auch unsere Kritik bei dem Choralbuch des Hrn. Prof. Kade nur auf den Satz, nicht auf die Melodie erstrecken, während die Melodie selbst bei Herrn MD. Hille gleichfalls in Betracht zu ziehen ist.

Ehe Ref. nun darauf eingeht, jedes der beiden Choralbücher für sich einer Besprechung zu unterziehen, möchte derselbe vorher noch eine prinzipielle Frage anregen, eine Frage, die bisher noch nie gründlich in Erwägung gezogen worden ist, die dem Referenten aber doch so wichtig erscheint, daß er die gesamte Zukunft des Choralwesens davon abhängig glaubt.

Alle für den kirchlichen Gebrauch bestimmten Choralbücher, so viel ihrer bis jetzt erschienen sind — wenn wir von den älteren Gesangbüchern mit Noten absehen — weisen einen vierstimmigen Satz auf. Jene älteren Gesangbücher, in denen sich allerdings auch fünf- und mehrstimmige Choralsätze finden, zeigen also nur eine stärkere Betonung des Prinzips der Mehrstimmigkeit, innerhalb welcher sich dann der fast ausschließliche Gebrauch des vierstimmigen Satzes für die Choralbücher als derjenige entwickelt hat, welcher auf der einen Seite die Schwierigkeiten des mehr als vierstimmigen Satzes vermeidet, während er auf der anderen Seite dem Prinzip der Mehrstimmigkeit doch im weitesten Maße gerecht zu werden im Stande ist. Auch entspricht der vierstimmige Satz den vier Stimmenklassen Sopran, Alt, Tenor und Baß, in welche man seit alten Zeiten die verschiedenen Umfänge der menschlichen Stimmen einzuordnen für richtig erkannt hat. Wenn es demnach auffallen könnte, daß die Kirchenkomponisten aus den ältesten Zeiten des evangelischen Choralles, wie z. B. Joh. Eccard, den fünf- und mehrstimmigen Satz vorzogen, so ist eben zu berücksichtigen, daß sie Erben einer Zeit waren, die sich in mehrstimmiger Fülle kaum genug thun konnte. Nichtsdestoweniger waren gerade sie es, und ihre ersten Nachfolger, die unter dem Drucke der Verhältnisse den Rückweg zu jener goldenen Mitte der Vierstimmigkeit aus dem verschwenderischen Reichthum ihrer Vorgänger fanden, indem sie damit, gleichsam als Lohn ihrer Bemühungen, Männern wie Bach und Händel die Wege bahnten.

Unter dem Drucke der Verhältnisse, sage ich. Worin lag denn dieser Druck? Er lag darin, daß ihre Arbeiten für den Gebrauch bei einem Gottesdienst bestimmt waren, der sich in seinen Tendenzen bezüglich des musikalischen Theiles ganz anders verhielt als der katholische Kultus. Während in vorreformatorischen Zeiten die Komponisten nur den von der Kirche angestellten, wohlgepflegten und geübten Chor im Auge hatten, für den sie ihre kirchlichen Kompositionen erdachten, war es seit der Reformation nicht mehr dieser Chor allein, sondern gemäß dem evangelischen Prinzip die Betheiligung seitens der Gemeinde an der Ausführung ihrer Kompositionen, welche den evangelischen Kirchenkomponisten vor-schwebte. Unter diesem Drucke, den sie mit vollem Bewußtsein sich selbst auferlegten, mußten ihre Kompositionen eine ganz andere Gestalt annehmen, als die

vor ihrer Zeit üblich gewesen: es war die Richtung auf das Volksmäßige, welche sie veranlaßte, nicht bloß ihre Kompositionen möglichst zu vereinfachen, sondern auch den seit den ältesten Zeiten überlieferten Gebrauch der Anknüpfung an einen sogenannten *cantus firmus* in ganz neuer eigenartiger Weise umzugestalten und für ihre Zwecke dienstbar zu machen.

Bekanntlich war der *cantus firmus*, ursprünglich der eigentliche Inhalt, *tenor* der kirchlichen Komposition, im Laufe der Zeiten zu einem rein äußerlichen, formalen Mittel zur Herstellung der reich ausgeführten mehrstimmigen Gesänge geworden. In den großartigen, mit dem höchsten Glanze kontrapunktischen Wissens und Könnens ausgestatteten Kompositionen, insbesondere den Messen aus den Zeiten des 15. Jahrhunderts gleicht der *cantus firmus* im Grunde nur der Schnur, welche der Gärtner von Pfeiler zu Pfeiler zieht, damit sich an ihr das schatten spendende Gelaub der Zweige und Blätter fortranke. Ganz anders bei den evangelischen Komponisten der Reformationszeit. Hier wird der *cantus firmus* wieder, was er ursprünglich war: die Hauptsache. In ihm konzentriert sich wieder der wesentliche Inhalt des Musikstückes, und je länger, je mehr tritt alle kontrapunktische Kunst ihm gegenüber zurück, soll alle Mehrstimmigkeit nur dazu dienen, ihn, den *cantus firmus* ins hellste Licht zu setzen. So ging denn auch das Streben der evangelischen Komponisten, die Gemeinde zur Betheiligung an der Ausführung ihrer Kompositionen anzuregen, bald darauf zurück, ihr nicht mehr die ganze Komposition, sondern nur noch den *cantus firmus*, d. h. die eigentliche Melodie des Kirchenliedes zuzuweisen. Da aber die Gemeinde aus Männern und Frauen (und Kindern) sich zusammensetzt, welche diese Melodie um eine Oktave von einander getrennt, gleichzeitig vortragen, so kam man bald darauf, daß sich zur Begleitung solcher Doppelmelodie viel besser als der Sängerkhor die Orgel eigne, und so wurde diese denn gleichsam die eigentliche Trägerin der mehrstimmigen Komposition des Choralen. Damit aber die Gemeinde den Choralcantusfirmus stets deutlich zu hören im Stande sei, wurde die Melodie schon sehr bald, noch bevor die Orgel jene hervorragende Stellung einnahm, in die Oberstimme verlegt und behielt diese Lage auch unter der Herrschaft der Orgel, ja unter dieser erst recht, und zwar bis heute bei.

Ein ganz naturgemäßer Weg der Entwicklung ist es, den der Choral eingeschlagen hat, nämlich ein Weg, der das Ziel verfolgt, aus dem hoch entwickelten Kunstgesange der vorreformatorischen Zeit den Rückweg zum Volksgesange zu finden. Denn der Choral ist nicht, und soll nicht sein kirchlicher Kunst-, sondern kirchlicher Volksgesang. Die singende Gemeinde ist das Volk, dem nicht zugemuthet werden kann, auch nur eine zweite Stimme selbstständig neben dem *cantus firmus* zu singen, sondern die einmütig und aus einem Munde nur in den *cantus firmus* einstimmen und diesen zur Geltung bringen soll.

Wir dürfen unsern Voreltern dankbar sein, daß sie uns einen solchen Schatz guter Melodien in unseren evangelischen Chorälen hinterlassen haben, daß sie uns in dem einstimmigen, von der Orgel begleiteten Gemeindegesange den richtigen Weg gezeigt haben, den der Choral einschlagen mußte, um wahrhaft kirchlicher Volksgesang zu werden.

Aber noch ist das Ziel nicht ganz erreicht, auf halbem Wege ist die Entwicklung zum Stillstand gekommen. Sind denn jetzt bereits alle Bedingungen vorhanden, die sich erfüllen müssen, damit unser evangelischer Gemeindegesang wirklich einstimmiger Volksgesang werde? Die täglich erscheinenden und auch die unserer Besprechung vorliegenden Choralbücher, sie verneinen diese Frage. Wohl müht man sich, und insbesondere Herr Prof. Kade hat sich mit Erfolg bemüht, seine Choralbücher so einzurichten, daß die Gemeinde Stütze, Erhebung und Er-

bauung daran findet. Aber in einem Punkte kann man sich nicht entschließen, von alten durch die Zeit fast unumstößlichen Gewohnheiten abzugehen. Dieser Punkt liegt im Folgendem:

Haben wir erkannt, daß der Choralgesang Volksgesang sein soll, haben wir ferner erkannt, daß die Natur des Volksgesanges die Einstimmigkeit ist, was soll dann ein vierstimmiges Choralbuch?

Gewiß, wir haben gesehen, daß der vierstimmige Satz die goldene Mitte hält zwischen Reichthum und Armuth in Bezug auf Mehrstimmigkeit. Gewiß ist er darum für den Gebrauch seitens der Organisten im höchsten Maße geeignet, insofern er ohne unverhältnißmäßige Schwierigkeiten die höchste Kunst in der Verwendung aller derjenigen Mittel gestattet, durch welche dem Chorale der besondere Ausdruck verliehen wird.

Aber werden denn die Choralbücher nur in Rücksicht auf den Organisten geschrieben? Sind sie denn nur darauf berechnet, daß unter den Händen des Organisten die Orgel sich in schönster Klangwirkung zeige, daß auf ihr vorge tragen, der Choral sich in wirkungsvollster und dabei doch leicht faßlicher Weise darstelle? Fast scheint es so. Und erfreulich ist es, zu sehen, daß man in neuerer Zeit auch hierin auf richtigere Grundsätze zu kommen scheint, als noch vor Kurzem. Davon legen auch die beiden Choralbücher von Hille und Kade, ganz besonders aber des letzteren Choralbuch Zeugniß ab. Denn nur dann klingt der vierstimmige Satz gut, wenn er so eingerichtet ist, als sei er für die vier menschlichen Stimmen, Sopran, Alt, Tenor und Baß geschrieben. Wenn man früher den Choralatz meist in dem Sinne des Generalbaßspielers einzurichten pflegte, der die drei Oberstimmen mit der rechten, die Baßstimme allein (damit sie auch in Oktaven gegriffen werden könne) mit der linken Hand spielen wollte, wenn also früher die Rücksicht auf eine gewisse Art klavieristischer Technik allein vorwaltete, so kann es nur als ein Fortschritt bezeichnet werden, daß man von dieser Art zurückgekommen ist, aus welcher sich nur ein dürrer Klang, eine unkünstlerische Unselbstständigkeit der Stimmenführung ergeben kann. Insbesondere zeigt das Kade'sche Choralbuch in dieser Beziehung einen außerordentlichen Fortschritt eben nur aus dem Grunde, weil Herr Prof. Kade, ein genauer Kenner der Alten, die ihre Choräle eigentlich nur in Rücksicht auf den Vortrag seitens des Chores eingerichtet hatten, sich diese zum Muster genommen hat. Daher können auch die meisten der Kade'schen Choräle ohne weiteres vom Chore vorgetragen werden. und werden gewiß, wenn derselbe mit guten Stimmen, insbesondere mit guten und tiefen Bässen (denn auf diese rechnet Kade zum Theil sehr bedeutend) ausgestattet ist und rein zu singen vermag, ihre tiefe Wirkung nicht verfehlen.

Aber, frage ich nun weiter, ist denn ein Choralbuch etwa bloß für einen vierstimmigen Chor, oder für dessen Ersatz durch die Orgel bestimmt? Sollte es nicht in allererster Linie darauf berechnet sein, den Gemeindegesang zur Geltung kommen zu lassen? Nun ist ja aber doch der Gemeindegesang kein vierstimmiger, er ist einstimmiger Gesang, oder vielmehr er stellt eine Oktavensymphonie dar. Kann man also sagen, daß ein vierstimmiges Choralbuch, bei welchem die von der Gemeinde vorzutragende Melodie stets in der obersten Stimme, im Sopran liegt, jene Rücksicht auf die Gemeinde in erste Linie stelle? Werden dadurch nicht die Alt- und Baßstimmen in der Gemeinde, welche doch auch am Gesange theilnehmen möchten, entweder gezwungen, stellenweise ganz stille zu schweigen, oder sich bei solchen Stellen, wo der Umfang ihrer Stimmen nach der Höhe zu überstiegen wird, Töne zu suchen, die, ihrer Lage angemessen, wenn auch nicht immer unharmonisch zu dem Gefüge des Satzes sich verhalten, so doch aber stets den Charakter der Melodie gänzlich entstellen?

Kaum möchte dies geleugnet werden können. Man ist darum in neueren Zeiten stellenweise auch schon darauf gekommen, für die Melodie tiefere als die bisher üblich gewesenen Tonlagen zu wählen. Anderentheils aber verschließt man sich mit einer gewissen Hartnäckigkeit dieser Erkenntniß, und zwar nicht bloß aus dem Grunde, weil man zu sehr an der uns überkommenen Tradition hängt — gewiß würde Herr Professor Kade, wenn es nur dieser Grund wäre, denselben am wenigsten gelten lassen, denn er bricht am entschiedensten mit einer oberflächlichen Tradition — sondern aus dem Grunde, weil die tieferen Tonlagen der Melodie dem Wohlklange des vierstimmigen Tonsatzes leicht Abbruch thun können. Ich verstehe daher Hrn. Prof. Kade sehr wohl, wenn er am Schlusse seines Vorwortes darauf hinweist, daß er in einigen Nummern seines Buches die Choräle in höheren Tonlagen erscheinen läßt, als sie in dem offiziellen Melodienbuche, nach welchem er sein Choralbuch gearbeitet hat, verzeichnet stehen. Allerdings würde sein Satz bei tieferer Tonlage um so mehr an Klangschönheit einbüßen, als er sich, wie er in der Vorrede ausdrücklich sagt, Hans Leo Haßler zum Muster genommen hat. Dieser liebt es, den Choralatz in der Weise zu gestalten, daß die unteren Stimmen oft dicht bei einander liegen. In zu tiefer Tonlage würde ein solcher Satz, wegen der häufigen dicht über dem Basse liegenden unvollkommenen Konsonanzen leicht rau und unschön klingen. Prof. Kade warnt daher vor einer zu tiefen Tonlage. Aber mit den Gründen, welche er für seine Warnung angiebt, kann ich mich keineswegs einverstanden erklären. Er sagt, daß nach seiner Beobachtung der Gemeindegesang einen im allgemeinen festlicheren Charakter erhält, wenn sich derselbe nicht in einer zu tiefen, dumpfen Klangfarbe bewegt. Diese führe in der Regel zu einem allzustarken, massigen Auftragen des Tones, namentlich von seiten der Männerstimmen und infolge dessen zu einem allmählichen gänzlichen Zurücktreten und Verdrängen der helleren klangvolleren Frauenstimmen. Gerade das Gegentheil ist der Fall. Zunächst braucht eine tiefere Tonlage noch nicht eine dumpfere Klangfarbe zu erzeugen, das liegt ja in der Hand des Sängers; sodann aber kann es nur erwünscht sein, wenn die Männerstimmen beim Gemeindegesang voller erscheinen, als die oberen, Frauen- und Kinderstimmen. Ein allzustarkes, massiges Auftragen des Tones liegt nur am Organisten, falls derselbe die Gewohnheit hat, zu stark zu spielen. Aber ein sonorer Klang der Männerstimmen, der durch die Oktave der Frauen und Kinder nicht übertönt wird, sondern nur Glanz erhält, das wäre der rechte Klang für den Gemeindegesang. Eine hohe Tonlage führt nur zu leicht zum kreischenden Klange der höheren Stimmen, den dann der Organist seinerseits wieder durch stärkere Registrirung zu verdecken sucht; so treibt ein Keil den andern, um zu verhindern, daß das Wesentliche in der äußeren Erscheinung des Gesanges, nämlich ein edler und reiner Klang zur Geltung gelange. Ich glaube fast, Hr. Prof. Kade überträgt unbewußt die Gründe für seinen Widerwillen gegen eine tiefere Lage des Chorales auf den Gemeindegesang, während dieselben eigentlich nur für den Vortrag der Choräle seitens der Orgel, oder noch besser, seitens eines Chores gelten sollten. Aber die Rücksicht auf Chor oder Orgel sollte eben bei Abfassung eines Choralbuches, welches den Gemeindegesang zu stützen bestimmt ist, nicht ausschlaggebend sein. Hier sollten nur solche Tonlagen für die Choräle gewählt werden, welche für eine in der Mitte zwischen Sopran und Alt, resp. Tenor und Baß stehende Stimme, also etwa für Mezzo-Sopran oder Bariton gedacht sind, und der Verfasser eines für den Organisten zur Begleitung des Gemeindegesanges bestimmten Choralbuches hätte sich mit diesen Tonlagen auf irgend eine Weise abzufinden, selbst wenn er sich gezwungen sehen sollte, die Vierstimmigkeit als durchgehende, unumstößliche Regel fallen zu lassen. Ein solches Choralbuch müßte schon im Druck anders aussehen,

als die bisherigen Bücher, indem es die Melodie auf einem selbstständigen Systeme notirt bringen müßte und die Orgelbegleitung abgesondert auf zwei Systemen. Auch wäre es sehr erwünscht, wenn der ganze Text des Liedes, nämlich des Hauptliedes, nach welchem die Melodie benannt ist (oder des die Stelle desselben vertretenden Liedes), mit allen seinen Strophen unter die Noten der Melodie gesetzt würde. Hr. Prof. Kade bringt wenigstens eine Strophe desselben, was immerhin anzuerkennen ist; Hr. MD. Hille hat dagegen den Text leider ganz fortgelassen. Wie die Orgelbegleitung in einem solchen Choralbuch praktisch und gut einzurichten sei, das ist allerdings eine Frage, deren Lösung ziemlich schwierig sein dürfte. Indeß glaube ich, daß ein Meister des strengen Satzes diese Schwierigkeit zu lösen nicht unüberwindlich finden würde.

Eine Prinzipienfrage ist es, welche hiermit angeregt werden sollte. Der Gemeindegesang ist einstimmiger Gesang. Daß diesem Grundgedanken die Choralbücher mehr als bisher Rechnung tragen müssen, das ist die durch stetes Nachdenken und vieljährige Erfahrung immer mehr befestigte Überzeugung des Verfassers dieser Zeilen. — Lassen wir nun aber diese Prinzipienfrage bei Seite, übersehen wir, daß Hr. Prof. Kade seine Gemeinde sehr oft bis ins hohe *f''* hinauf, aber nie unter *c'* schickt — Hr. MD. Hille ist in dieser Beziehung nur wenig rücksichtsvoller — und betrachten wir beide Choralbücher nur aus demjenigen Gesichtspunkte, unter welchem sie entstanden, welcher also keinen anderen Standpunkt für die Beurtheilung erfordert, als den bisher allgemein üblichen, so tritt uns zunächst das Kade'sche Choralbuch in mancher Beziehung als bedeutsam entgegen, und wollen wir daher zuerst auf dieses näher eingehen.

Hr. Prof. Kade legt in seiner Vorrede mit dankenswerther Ausführlichkeit die Grundsätze dar, nach welchen er den Satz in den Chorälen behandelt hat. Die Konsequenzen, zu welchen ihn seine Beobachtung der Alten geführt hat, sind im allgemeinen nur höchlichst anzuerkennen, insbesondere gegenüber so manchen den Choralstil herabziehenden Wendungen, wie man sie in sehr vielen Choralbüchern aus unseren und den jüngstvergangenen Zeiten findet. Sehr eigenthümlich berührt aber die Darlegung des Weges, auf dem Hr. Prof. Kade seine Theorien über den Choralstil aufbaut. Hr. Prof. Kade hätte einfach sagen dürfen, daß er in seinem Choralstiles die Regeln des strengsten gebundenen Stiles aufs geflissentlichste gefolgt sei. Dies wäre für diejenigen, denen der strenge Satz vertraut ist, völlig verständlich gewesen. Aber er hat sich, wohl in der nicht ganz unbegründeten Voraussetzung, daß einer großen Zahl der heutigen Musiker die strenge Schreibweise eine *terra incognita* sei, damit nicht begnügt, vielmehr versucht er, augenscheinlich in der löblichen Absicht, durch seine Belehrung auch für die Folgezeit zu wirken, die von ihm befolgten Regeln durch Beispiele und weitere Ausführungen zu erläutern. Soweit wäre alles ganz gut. Sonderbarerweise aber geht er hierbei nicht von derjenigen Lehranschauung aus, welche in der von ihm so gerühmten klassischen Zeit die grundlegende war, also nicht von dem Wesen des Kontrapunktes, welches in einer gleichzeitigen Verbindung von Melodien, woraus sich erst Akkorde ergeben, besteht; sondern die moderne Akkordlehre nimmt er als Grundlage für die Entwicklung seiner Ideen. Wie unvollkommen, ja unverständlich dadurch seine Erläuterungen zum Theil werden, will ich nur an zwei Beispielen zeigen. Auf Seite VIII des Vorwortes, am Ende der ersten Spalte sagt Herr Prof. Kade folgendes: »Haßler gebraucht ihn (nämlich den Sextquart-Akkord auf dem Durdreiklange,¹) nur einmal. Um ihn, nicht in Anwendung zu bringen, bedient er

¹ soll heißen: den vom Durdreiklange abstammenden Quartsextakkord, z. B.: *d g h*.

»sich eines besonderen Kunstmittels. In No. 22 vermittelt er den Abschluß nämlich in der Art, daß auf eine ganze Note des Basses vier Dreiklänge gestellt sind, eine Sextakkord auf das erste Viertel, ein Sextquartakkord auf das zweite »leichtere, und auf die beiden letzten Viertel der Vorhalt von 4—3 in folgender »Gestalt«, und dann giebt er als Beispiel:



also die bekannte Art der Alten, die gegen den Baß erscheinende Quarte, welche sonst stets als Dissonanz gilt, auf leichter Zeit dann als Konsonanz zu gebrauchen, wenn sie auf der folgenden betonten Zeit noch einmal erscheint, wo sie nun als Dissonanz gilt. Es ist die Regel von der sogenannten konsonirenden Quarte, die jeder kennt, welcher eine strenge Schule des Kontrapunkts durchgemacht hat. Es ist gar kein besonderes Kunstmittel, um den Quartsextakkord zu vermeiden, (und ist er denn hier vermieden?) sondern eine überaus häufig vorkommende Anwendung der Quarte, die in ihrer Zwitterstellung zwischen Konsonanz und Dissonanz von den Alten klar erkannt worden war.

Das zweite Beispiel findet sich gleich in der folgenden Spalte. Hier spricht Herr Prof. Kade von der Dissonanz, von der er ganz klar und bestimmt fordert, genau wie die Regeln der strengen Schreibweise verlangen, daß sie nur auf betonter Zeit stehen und stets vorbereitet sein müssen. (Er meint natürlich nur die Vorhalts-, nicht die durchgehende Dissonanz.) Wenn er aber dann fortfährt: »Im Nachschlage darf sie (die Dissonanz) nur aus der Oktave oder dem Einklange abgeleitet werden,« und dazu vier (leider durch grobe Druckfehler entstellte) Beispiele bringt, von denen ich nur das erste und das letzte hier wiedergebe:



so ist wirklich, am allerwenigsten aus dem letzten Beispiel zu ersehen, was er mit der »Ableitung aus der Oktave« gemeint hat.

Solcher Unklarheiten finden sich noch viele in dem sonst fließend geschriebenen Vorworte. Seite IX spricht Hr. Prof. Kade von der Dissonanz in folgender Weise: »Tritt die Dissonanz als Vorhalt auf, so — u. s. w.«; er exemplifiziert dann auf die None und Septime. Ja, war denn in den vorigen Beispielen die Septime nicht auch schon ein Vorhalt vor der Sexte, die Sekunde nicht ein Vorhalt vor der Terz?

Seite VIII schließt er die Septimenakkorde auf dem Dur- und Molldreiklänge — er meint z. B. *g h d f* oder *g b d f* — gänzlich von der Benutzung

aus. Und doch findet sich besonders der zweite sehr häufig in seinem Buche, z. B. in No. 148 mehreremale und zwar in vortrefflicher Weise angewendet:

Zeile 1.



und ebenso in Zeile 2. Sollte Herr Prof. Kade vielleicht nur die Septimenakkorde mit frei eintretender Dissonanz gemeint haben?

Die angeführten Beispiele mögen genügen, um die theoretischen Darlegungen Prof. Kade's zu charakterisiren. Man sieht nur zu deutlich, mit wie ängstlicher Geflossenheit Kade es vermeidet, sich voll und ganz auch in seinen Erklärungen auf den Boden der Alten zu stellen, wie er es in der praktischen Ausarbeitung seiner Choralsätze doch ohne weiteres und mit erfreulichem Erfolge gethan. Fast scheint es, als ob Hrn. Prof. Kade daran läge, eine Versöhnung der modernen Akkordlehre mit den Prinzipien der Alten herbeizuführen. Wie weit aber, und ob überhaupt eine solche Versöhnung möglich sei, das lässt sich nur erkennen, wenn man nicht von der so höchst einseitigen Akkordtheorie, sondern von dem Grundgedanken der Alten ausgeht, daß alle Symphonik, d. i. alles akkordliche Wesen, aus der gleichzeitigen Verbindung von Melodien hervorgegangen ist. Nimmermehr kann daher eine Akkordtheorie Grundlage für eine volle Erkenntniß der Kompositionsweise der Alten werden. Wenn man hiergegen einwenden wollte, daß doch Prof. Kade als praktischer Komponist, als Setzer seiner vierstimmigen Choräle bezeugt, die Grundsätze der Alten haben in ihm Wurzel geschlagen, mithin müsse sein theoretischer Weg nicht unrichtig sein, so wolle man bedenken, daß theoretische Erklärungen im Grunde für denjenigen ganz gleichgültig sein können, welcher alles das, was er lernen soll und will, aus der lebendigen Quelle täglicher praktischer Ausübung zu schöpfen in der Lage ist. Nicht die Grundsätze bringen die Erkenntniß, sondern nur das Ohr, das an Werken der Meister stets sich verfeinernde und bildende Ohr. Die theoretischen Erklärungen sollen nur die Erkenntniß befestigen und der Nachwelt vermitteln. So erklärt sich der anscheinende Widerspruch. Daß aber Hrn. Prof. Kade diese tägliche Erkenntniß aus lebendiger Quelle zu Gebote gestanden, würde man deutlich nicht bloß aus der Satzweise der meisten seiner Choräle, sondern ebenso aus manchen anderen feinsinnigen Bemerkungen seines Vorwortes erkennen, auch wenn er nicht selbst es sagte; daß er, als Direktor des Großherzoglichen Schweriner Schloßchores, dieser seiner amtlichen Thätigkeit nicht wenige der wesentlichsten und wichtigsten Fingerzeige verdankt hätte. Gewiß ist Hr. Prof. Kade hier noch zu bescheiden: nicht wenig, nein vielleicht alles verdankt er dieser seiner mit willigem und feinem Ohre treulich ausgeübten Wirksamkeit.

Nun nur noch, ehe wir uns zu dem Hille'schen Buche wenden, einige Bemerkungen über die äußere Form, in welcher sich die Choräle in Kade's Buche darstellen. Leider liegt mir das offizielle Melodienbuch, nach welchem Hr. Prof. Kade sein Choralbuch ausgearbeitet hat, nicht vor. So ist also nicht zu entscheiden.

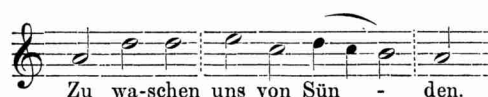
ob die rhythmische Anordnung in der Gestalt der Melodie schon in gleicher Weise sich im Melodienbuch vorfindet, oder ob Herr Prof. Kade hierbei selbstständig verfahren ist.

Im allgemeinen erscheinen die Choräle in Kade's Buche in folgender Gestalt: Als *mora* ist die halbe Note angenommen. Nur in einigen Melodien in polyrhythmischer Form erscheint auch die Viertelnote als *mora*, so in »Schmücke dich, o liebe Seele«, und »Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen.« Jene Anordnung wäre sehr zu loben, wenn ihr Werth nicht wieder durch eine andere Anordnung beeinträchtigt würde: es ist die durchgehende Festhaltung des vierzeitigen Taktes in den Melodien mit gerader Taktart. Zwar deutet Hr. Prof. Kade die Taktstriche nur durch punktirte Linien an, sie sollen doch aber sicherlich als solche gelten, warum wären sie sonst vorhanden? Es ist bekannt, daß die Alten die Taktstriche überhaupt fortließen; nichts destoweniger waren ihre Sätze doch streng in einer bestimmten Mensur geschrieben. Es wäre mithin sehr leicht, die Choralmelodien mit an richtiger Stelle stehenden Taktstrichen zu versehen, wenn nicht die Veränderung des von den Alten gebrauchten polymetrischen Rhythmus in das isometrische Maß hierbei mannigfache Unzuträglichkeiten verursacht hätte.

Gleich uns wendeten die Alten zu ihren Chorälen in grader Taktart durchgehend den vierzeitigen Takt an. Aber sie vermieden es so streng wie möglich, eine unbetonte Silbe auf die erste Zeit des Taktes zu setzen, wenn die betonte auf der vierten oder dritten Zeit des vorhergehenden Taktes gestanden hatte. Sehr bezeichnend ist hierfür z. B. die Melodie des Liedes: Christ unser Herr zum Jordan kam, die ich in der Fassung von Vopelius hersetze:

Christ un - ser HErr zum Jor - dan kam | Nach sei - nes Va - ters
Von Sankt Jo - hanns die Tauf - fe nahm | Sein Werk und Ampt zu
Wil - len, | Da wollt er stif - ten uns ein Bad |
Zu wa - schen uns von Sün - den | Er - säuf - fen
auch den bit - tern Tod | durch sein selbst Blut und Wun - den |
Es galt ein neu - es Le - ben.

Die Takteintheilung habe ich durch die kleinen Striche über den Linien angedeutet. Die ersten beiden Verse stimmen in der Eintheilung genau mit Kade überein. Abweichend sind dagegen die zweiten Glieder der beiden folgenden Verse gefaßt. Bei Kade schließt das erste Glied der 3. Zeile: »Da wollt er stiften uns ein Bad«, mit einer *minima* (halben Note) ab und fängt das zweite Glied: »Zu waschen uns von Sünden« ohne Pause an, wobei die Noten zu dieser Halbzeile in folgender Weise gefaßt sind:



In entsprechender Weise sind die beiden Glieder der folgenden Verszeile gefaßt:



Wir sehen also, daß in dieser Fassung die Nachsilben der Wörter: Sündén und Wundén auf mehrbetonter Zeit, wie die Hauptsilben stehen. Diese inkorrekte Fassung hat Vopelius dadurch vermieden, daß er die Silben Bad und Tod als *semibreves* (ganze Noten) schreibt und die jedesmal folgende Halbzeile mit einer *minima*-Pause beginnt. Die unschöne Eintheilung der drei Noten auf den beiden Hauptsilben von »Sünden« und »Wunden«, wie sie die Fassung bei Kade zeigt (| | |) zu umgehen, schiebt Vopelius mittelst der Synkope in den vierzeitigen Takt an beiden Stellen je zwei dreizeitige Halbtakte ein, wodurch jene Hauptsilben nun doppeltes Gewicht erhalten.

Alle diese Feinheiten nun sind uns Modernen, sobald wir uns dem isometrischen Zwange unterwerfen, abgeschnitten. Nur zu oft müssen wir, wenn wir den vierzeitigen Takt zur Grundlage nehmen, die leichte Silbe auf die betonte erste Zeit setzen, während die vorhergehende schwere Silbe auf der weniger betonten dritten Zeit stand. In Herr Kade's Chorälen ist in einigen Fällen diese verkehrte Anordnung durch ein Gewaltmittel umgangen worden; z. B. in dem Liede: »Seelenbräutigam« finden sich, um mit den Worten Liebe und Triebe nicht rhythmisch verkehrt auszukommen, sechszeitige Takte in den vierzeitigen Rhythmus eingeschoben. In andern Fällen ist die verkehrte Anordnung einfach beibehalten. Ganz lassen sich allerdings solche Verkehrtheiten, an denen Hr. Kade wahrscheinlich ganz außer Schuld ist, da sie nur die Melodiegestalt betreffen, bei Festhaltung der Isometrie nicht umgehen; aber milder würden sie erscheinen, wenn statt des vierzeitigen Maßes für die isometrischen Choräle das zweizeitige Maß gewählt würde. Dann würden in den bezeichneten Fällen beide Silben, die betonte wie die unbetonte, auf gleich schwere Zeiten fallen, was doch für das rhythmische Gefühl weniger störend wäre, als die strikte Umkehrung des natürlichen Rhythmus.

Außerdem ist die Anordnung getroffen worden, daß nach der Weise der Alten die Zeilen durch stärker ausgezogene Striche gesondert sind. Das ist für das Auge sehr wohlthätig. Dann hätten aber auch konsequenter Weise die Fermaten fortbleiben können. Diese sind auch erst eine nicht sehr löbliche Errungenschaft der Isometrie.

Als ein praktisches Moment muß die Anordnung bezeichnet werden, daß die Zeilen der Lieder numerirt sind; dies ist im praktischen Gebrauch von Nutzen und erleichtert die Übersicht. Hrn. Prof. Kade kommt diese Numerirung noch wegen der beigelegten Varianten zu Gute. Was freilich die Aufstellung dieser Varianten an sich betrifft, so scheint ihr Wert sehr problematisch. Vielleicht will Prof. Kade dem Organisten die Wahl überlassen, die beste unter den gegebenen Varianten (die sich natürlich nur auf die symphonische Ausarbeitung der betreffenden Zeile beziehen) auszusuchen; anders können diese Zugaben kaum aufgefaßt werden. Aber diese Kritik hätte der Verfasser meines Erachtens selbst üben sollen. Oder, wenn er vielleicht alle Varianten für gleich gut hält, zu welchem Zwecke sind sie dann vorhanden? Nur um der Abwechslung willen? oder um zu zeigen, daß sich ein und dieselbe Melodie auf verschiedene Weise gut behandeln läßt? Beide Motive wollen mir nicht recht einleuchten. Gewiß kann man eine und dieselbe Melodie verschieden behandeln; aber dann muß sich die Verschiedenheit auf die ganze Melodie, nicht auf eine Zeile derselben beziehen. Denn die verschiedene Behandlung ist doch nur dazu da, um verschiedenartigen Texten in der harmonischen Fassung der begleitenden Melodien gerecht zu werden, wie das keiner in charakteristischer Weise zu geben verstanden hat, als Joh. Seb. Bach, so zwar, daß das ganze Lied dadurch fast als ein völlig anderes erscheint. Durch die Abänderung des Satzes bloß der einen oder der andern Verszeile wird doch aber eine solche, den ganzen Charakter des Liedes verändernde Verschiedenheit nicht bewirkt. Mir wollen diese Varianten nur gleichsam als unnötige Flicker erscheinen, und ich bedaure die große Mühe, die sich Prof. Kade in dieser Beziehung gegeben hat, durch welche meines Erachtens nur eine Belastung des Choralbuches zu Wege gebracht worden ist.

Schließlich kann ich mich nicht enthalten, auf einige Unschönheiten im Satze aufmerksam zu machen, die sich neben dem vielen Guten, was der Kade'sche Satz bietet, doch noch finden, um so mehr, als dieselben zum Theil typisch sind. In »Seelenbräutigam« z. B. findet sich folgende Stelle:



Freilich ist die melodische Führung der Alt- und Tenorstimmen in dieser Stelle lebendig genug; aber der mehrstimmige Satz hat eben das eigene, daß in ihm keine Stimme für sich selbst steht, sondern zu gleicher Zeit (im vierstimmigen Satz) von je drei anderen abhängig ist. Und nun nehme man die beiden Stimmen Tenor und Alt für sich zusammen:



Solche sprungweisen Quartetten erklärten die Alten für unschön, und sie sind es auch.

Endlich will ich, ich möchte sagen, nur des Scherzes halber, noch erwähnen, daß auch direkte Quintenfolgen sich in Kade's Satze finden, nämlich in Nr. 84, Zeile 3, letzter Takt zwischen Tenor und Alt: $\begin{smallmatrix} a & g \\ d & c \end{smallmatrix}$. Es ist dies wohl nur ein Versehen, wie wir es bei den größten Meistern des Satzes, bei Händel und Bach nicht bloß bezüglich der Quinten-, sondern auch der Oktavenparallelen mehrfach finden und auch dort nur für ein Versehen halten dürfen; aber sie in der Weise zu vertheidigen, wie es Hr. Prof. Kade auf Seite 62 versucht, würde ich doch nicht für rathsam halten. Die beiden Verbote der Oktaven- und Quintenparallelen sind für uns die Grundsäulen aller Mehrstimmigkeit; an ihnen soll man nicht rütteln.

Wir verlassen nunmehr das Kade'sche Buch und wenden uns zu dem Choralbuch von Hille.

Wie schon oben gesagt worden ist, muß betont werden, daß Hr. MD. Hille eine weit umfassendere Arbeit als Hr. Prof. Kade gehabt hat. Denn ihm lag ob, nicht bloß ein gegebenes Melodienbuch in vierstimmigem Satze zu bearbeiten, sondern er mußte sich dieses Melodienbuch erst selbst schaffen, und welch eine außerordentlich schwierige und weitgreifende Arbeit die Herstellung eines möglichst korrekten und brauchbaren Melodienbuches in sich begreift, das kann nur der ermessen, welcher selbst an einer solchen Aufgabe mitzuarbeiten in der Lage war. Da ist zuerst die Form festzustellen, in welcher die Gemeinden die Lieder jetzt singen, und man wird dann bald finden, daß kaum in einer und derselben größeren Stadt alle Gemeinden die Melodie in gleicher Weise singen, geschweige denn in den zahlreichen Gemeinden eines so umfangreichen Landes, wie die Provinz Hannover, für welche das Hille'sche Choralbuch bestimmt ist. Es entsteht also zuerst die Frage, nach welchen Gesichtspunkten sollen diese Varianten vereinigt werden? Ein bloßes Zurückgehen auf die älteren Formen, obwohl diese in den meisten Fällen das Bessere bieten, war hier aus besonderen Ursachen und vielleicht nicht ohne Grund ausgeschlossen, weil, gegenüber der Zähigkeit, mit welcher die Gemeinden an der Tradition, die sich bei ihnen gebildet hat, festhalten, ein zu scharfes Eingreifen die Annahme des Buches mindestens sehr erschwert, wenn nicht ganz unmöglich gemacht hätte. Offenbar hat man da ein allmähliches Vorgehen für rathsamer erkannt, und somit kam es also darauf an, den rechten Weg der Vermittlung zu finden: schon eine unendlich schwierige Aufgabe. Nun kommt aber hinzu, daß auch die älteren Formen unter sich vielfach abweichen. Da muß denn zunächst die älteste Form festgestellt werden, um von dieser aus die allmählichen Umbildungen zu erkennen, zu prüfen und mit der heutigen Form zu vergleichen. Auch diese Aufgabe ist, trotz der großen in den letzten Jahren auf diesem Gebiete erreichten Fortschritte, noch immer eine so umfassende, daß noch Jahrzehnte und die Arbeiten vieler speziell für diese Aufgabe begeisterten Männer dazu gehören werden, bis in dieser Beziehung alles aufgeklärt ist. Soll nun endlich aus diesem ungeheuren Material das für den einzelnen Fall Zweckmäßige ausgewählt werden — oft handelt es sich dabei um anscheinend ganz geringfügige und doch tiefgreifende Einzelheiten — so gehört dazu nicht bloß ein Mann von der umfassendsten historischen Kenntniß, sondern gleichzeitig auch von hoher musikalischer Begabung, ein Musiker, dem durch ernste dem Zeitgeschmacke abgewendete Arbeit das wahre Wesen des Gesanges sich erschlossen hat und der mithin fähig ist, sowohl die klassische Zeit des Choralgesanges zu verstehen, als auch in dem nothwendigen Ausgleiche der heutigen mit der älteren Gesangsweise stets das Rechte zu treffen. — Ist nun Hr. MD. Hille solch ein Mann? Wir dürfen offen bekennen, ohne Herrn Hille wehethun zu wollen: schwerlich; weder in der historischen Kenntniß, noch in der musikalischen Bedeutung steht er auf der geforderten Höhe.

Aber es mag Herrn Hille beruhigen: kaum möchte irgendwo heut schon ein solcher Mann gefunden werden, der in diesen beiden Beziehungen, welche jede für sich ein Menschenleben auszufüllen im Stande sind, die hohe Bedeutung beanspruchen dürfte, welche hier gefordert werden muß. Noch sind in beiden Richtungen umfassende Vorarbeiten nöthig, ehe einer einzelnen mit historischem, wie musikalischem Sinne gleich hochbegabten Persönlichkeit gelingen wird, die Früchte dieser Vorarbeiten zusammenzufassen und auch auf dem Gebiete des Choralgesanges ein Buch zu schaffen, welches als wahre Norm für alle Zeiten und für alle evangelischen Christen deutscher Zunge zu dienen im Stande ist. Natürlich kann ein solches Normalmelodienbuch für die gesammte evangelische Christenheit nur ein in ferner Zukunft liegendes Ziel sein. Aber was für die Gesammtheit gilt, das gilt in gleichem Grade für die einzelnen Theile derselben. Kaum der Umfang der Arbeit verringert sich bei der Aufstellung eines Normalmelodienbuches für nur eine Provinz. Daher können denn auch alle in neueren Zeiten meist unter der Autorität der kirchlichen Behörden in den verschiedenen Ländern und Provinzen in Angriff genommenen Melodienbücher nur als Vorarbeiten gelten, aus denen sich, will's Gott, dereinst die allein maßgebende Form für künftige Zeiten entwickeln wird.

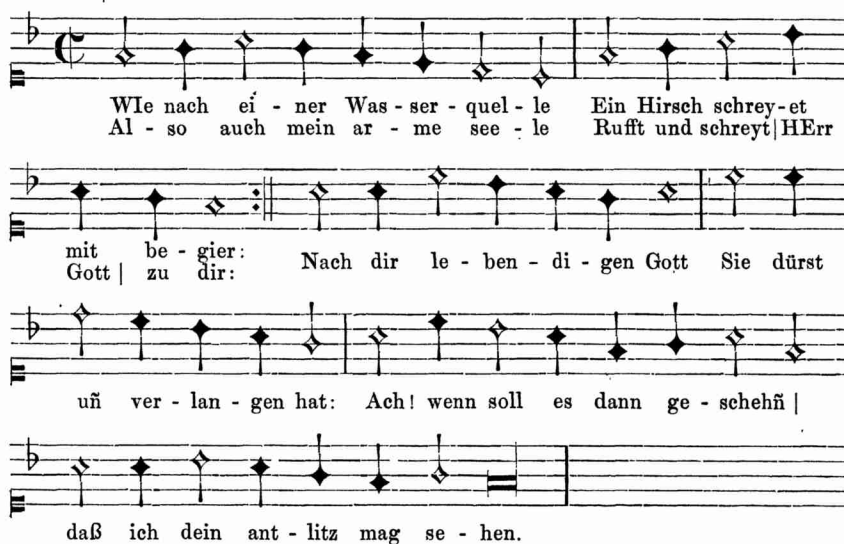
Wenn wir also Hille's Buche jene hohe Bedeutung, welche ein Normal-Choralbuch beanspruchen könnte, nicht zuerkennen können, so soll doch die fleißige Arbeit des Verfassers gebührend anerkannt werden. In dem Vorworte legt der Verfasser die Grundsätze dar, nach welchen er bei der Feststellung der Lesarten der Melodie verfahren ist. Man kann diesen Grundsätzen im wesentlichen zustimmen; nur bezüglich der Art, in welcher dieselben verwendet worden sind, möchten sich erhebliche Zweifel ergeben, ob diese Grundsätze überall in richtiger Weise zur Anwendung gekommen sind. Zuvörderst fehlt es dem Verfasser wohl an der nöthigen historisch-musikalischen oder musikalisch-historischen Kenntniß. Über das Wesen des Rhythmus der alten Choräle, sowie über das der alten Tonarten ist sich der Verfasser wohl nicht ganz klar; sonst würden sich nicht solche Irrthümer vorfinden, wie daß die Melodie zu Nr. 254a und b: »Zion klagt mit Angst und Schmerzen« in beiden Fällen der mixolydischen Tonart zugeschrieben ist, während sie doch offenbar in der dorischen steht. Ebenso sind auch viele, besonders die dorischen Melodien, wenn sie als transponirte erscheinen, nicht mit der richtigen Vorzeichnung versehen worden. Endlich ist die Bezeichnung: ionisch anscheinend ganz willkürlich gegeben worden, insofern diese Bezeichnung, wenn man sie einmal gebrauchen will, viel mehr Melodien beigesetzt werden müßte, als es geschehen ist. In rhythmischer Beziehung zeigen sich häufige Fehler in der Taktirung der polymetrischen Melodien. Ich will nur ein Beispiel anführen: »Freu' dich sehr, o meine Seele« (Nr. 69b) ist in folgender Weise taktirt:

Freu' dich sehr, o mei - ne See - le, Ver - giß al - ler Noth und Qual, {
Weil dich nu Chris - tus dein Her - re Ruft aus die - sem Jam - mer - thal, {

Aus der Trüb - sal, Angst und Leid, solt du fah - ren in die Freud,

Die kein Ohr je - mals ge - hö - ret, Und in E - wig - keit auch wäh - ret.

Zunächst fällt es auf, daß das Taktzeichen fortgelassen ist. Dieses ist sonderbarer Weise bei fast allen Melodien in polymetrischer (also der älteren) Form geschehen. Als ob die Alten diese Melodien ohne Takt verzeichnet hätten! Sie ließen wohl die Taktstriche, aber nie die Taktvorzeichnung fort. Obige Melodie findet sich in allen älteren Gesangbüchern, z. B. bei Lobwasser unter dem Taktzeichen C in folgender Form notirt:



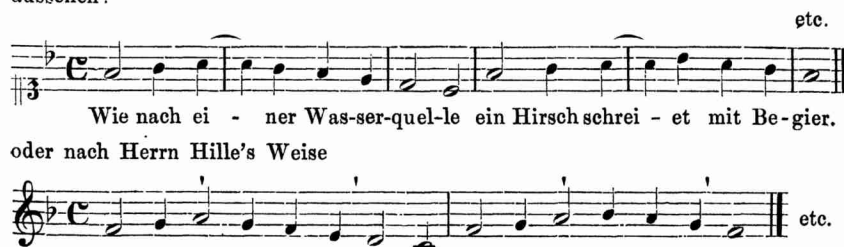
Wie nach ei - ner Was - ser - quel - le Ein Hirsch schrey - et
Al - so auch mein ar - me see - le Rufft und schreyt | HErr

mit be - gier: Nach dir le - ben - di - gen Gott Sie dürst
Gott | zu dir:

uß ver - lan - gen hat: Ach! wenn soll es dann ge - schehñ |

daß ich dein ant - litz mag se - hen.

In unserer Weise mit Taktstrichen zu schreiben, würde die Melodie also so aussehen:



etc.

Wie nach ei - ner Was - ser - quel - le ein Hirschschrei - et mit Be - gier.

oder nach Herrn Hille's Weise

etc.

Ich bemerke, daß in der mir vorliegenden (Crüger'schen) Ausgabe der Lobwasser'schen Psalmen vom Jahre 1700 die Taktstriche schon in ähnlicher Form wie im letzten Beispiel angegeben sind. Es ist also in der That $\frac{1}{4}$ -Takt. Was Hrn. MD. Hille abgehalten hat, diese Takteintheilung beizubehalten, das ist offenbar die Unkenntniß des Wesens der Synkope in den alten Melodien. Während bei uns Modernen die Synkope fast immer in der Weise gebraucht wird, dass durch dieselbe eine Art Verschiebung des Taktgewichts herbeigeführt werden soll, wobei jedoch der Hörer die ursprüngliche Vertheilung des Taktgewichts gleichzeitig weiter empfinden soll, sodass also der Reiz der Synkope in dem Widerstreit des natürlichen und verwechselten Taktgewichts liegt, benutzten die Alten die Synkope,

abgesehen von ihrer Anwendung bei der vorbereiteten Dissonanz fast ausschließlich nur zur Veränderung des zweizeitigen in das dreizeitige Maß und umgekehrt, ohne die Takteintheilung deswegen ändern zu müssen. Ein Beispiel für die letzte Art, die Einschiebung dreier zweitheiligen an Stelle zweier dreitheiligen Takte, sind die sogenannten Hemiolen, die sich noch bei Händel und Bach außerordentlich oft finden. Hier in unserem Falle sind durch die Synkope zwei dreizeitige Takte in die beiden ersten vierzeitigen Takte eingeschoben, und es ist keinesweges gemeint, daß der Hörer das letzte Viertel des ersten $\frac{1}{4}$ -Taktes als leichte, das erste Viertel des zweiten Taktes als schwere Zeit empfinden solle, sondern die erste halbe Note ist schwere Zeit, die folgende Viertelnote leichte, die darauffolgende aus zwei Vierteln synkopirte halbe Note ist wieder schwere Zeit u. s. w.

Ob Herrn Hille's Angaben bezüglich der Verfasser, resp. des ersten Auftretens der Melodien überall korrekt sind, will ich dahin gestellt sein lassen. No 52: »Du großer Schmerzensmann« schreibt er Vopelius, im Register allerdings mit einem Fragezeichen, zu. Im Vopelius (1681) findet sich über der Melodie die Angabe: *Incertus*, also ist sie jedenfalls nicht von ihm (Vopelius) selbst erfunden, wahrscheinlich nicht einmal der (vierstimmige) Satz. Es ist indeß auf diesem Gebiete noch so viel zu thun, daß Irrthümer hier nur zu leicht vorkommen können. Soweit ich es zu konstatiren in der Lage war, hat Herr Hille in dieser Beziehung so gewissenhaft wie möglich gearbeitet, und ich überlasse es gern den auf diesem Gebiete ausschließlich thätigen Männern, ihm etwaige Irrthümer, wenn solche vorhanden sein sollten, nachzuweisen.

Soviel über den ersten, weitaus schwierigsten Theil der Arbeit Hille's, die Feststellung der Melodieformen. Ob es übrigens praktisch war, neben den Melodien in der isometrischen Gestalt, dieselbe Melodie in der polymetrischen Form, aber dort auch mit den älteren harmonischen Abweichungen zu bringen, möchte ich bezweifeln. Es scheint mir das eher verwirrend, als aufklärend zu wirken. Ich würde es für rathsam gehalten haben, entweder nur die isometrische oder nur die polymetrische Form zu geben, oder aber, wenn beide gegeben werden sollten, dann die harmonische Gestalt in beiden auch gleich zu formiren. Noch viel mehr muß ich mich gegen die Aufnahme der melodischen Varianten erklären. Wenn das Choralbuch ein Normalmelodienbuch sein soll, so ist es vor allen Dingen nötig, eine einzige Melodiegestalt festzuhalten, selbst auf die Gefahr hin, daß dadurch die Annahme des Buches erschwert werden sollte. Durch die Aufnahme der Varianten wird der Schlendrian des Varianten-Unwesens nur gefördert. Ihn ganz abzustellen kann allerdings nur gelingen, wenn kirchliche und Schulbehörden in gleicher Weise daran arbeiten. Daß Herr MD. Hille den dringenden Wunsch nach Herstellung eines einheitlichen Gesanges in Kirche und Schule ausspricht, ist nur berechtigt. Aber wie soll das geschehen, wenn er selbst mit seinem Choralbuche durch Aufnahme verschiedener Lesarten der Melodien diesem Streben nach Einheit entgegenarbeitet? Wird es doch keiner mit Herstellung eines Gesangbuches betrauten Kommission einfallen, die in einzelnen Gemeinden üblichen abweichenden Lesarten des Textes der Lieder neben der als Hauptlesart gegebenen zu notiren, sondern sie giebt nur eine Lesart. Wenn dort die Schwierigkeiten nicht unüberwindlich erscheinen, so möchte es auch bei den Lesarten der Melodien nicht unmöglich erscheinen, sie zu überwinden.

Nun noch zum Schluß einige Worte über den zweiten Theil der Arbeit des Hrn. MD. Hille: die Ausarbeitung der Lieder zu vierstimmigen Sätzen. Alles was in dieser Beziehung vom prinzipiellen Standpunkte aus über das Kade'sche Choralbuch gesagt ist, gilt natürlich auch von dem Hille'schen. Aber abgesehen davon steht das Hille'sche Choralbuch in Bezug auf guten Choralatz auf einer weniger

hohen Stufe, als das Kade'sche. Zwar soll auch bei Herrn Hille bereitwilligst anerkannt werden, daß die Früchte eifriger Studien der alten Meister sich in löblicher Weise gegenüber so manchen neueren Choralbüchern geltend machen. Ebenso muß aber auch gesagt werden, daß Hr. MD. Hille in diesen Studien wohl noch nicht so weit vorgedrungen ist, um es zu wagen, die Satztechnik der alten Meister auch rückhaltlos, wie Hr. Prof. Kade, auf seine Choräle anzuwenden. Gegen die mancherlei trefflichen Vorschriften, die Herr Prof. Kade angegeben und befolgt hat, finden sich in dem Satze Hille's starke Verstöße. So ist z. B. die Dissonanz häufig frei behandelt, z. B. in Nr. 72, wo an zwei Stellen der Sext-Quint-Akkord, frei eintritt; in gleicher Weise noch in vielen anderen Sätzen (vgl. Nr. 110^a, 190^a u. s. w.). Chromatische Fortschreitungen finden sich in den Stimmen nicht selten; dem großen Sextensprunge ist kein Verbot gewidmet, die Septime wird zur Vorbereitung für die Quarte verwendet (Nr. 122, 139) u. s. w. Nicht sehr angenehm berührt es, daß Herr MD. Hille auch dann den Satz nicht immer intakt gelassen hat, wenn er denselben als von einem alten Komponisten herrührend bezeichnet. Z. B. Nr. 63, »Erstanden ist der heilig Christ«, wo der Schluß anders als im Original wiedergegeben ist, ja an einer Stelle mit kleinen Noten eine Abänderung gezeigt wird, die also doch wohl in Herrn Hille's Augen eine Verbesserung des Satzes von Praetorius darstellen soll. Durch solche kleine Abänderungen wird auch bei den übrigen älteren Sätzen das Vertrauen in deren korrekte Wiedergabe erschüttert. Möchten doch die Herausgeber älterer Sätze immer bedenken, daß mancherlei, was ihnen schlecht oder unrichtig zu sein dünkt, bei näherer Betrachtung und tieferer Kenntniß der Alten sich häufig als richtig, wenn auch uns ungewohnt erweist. Daß übrigens sonst Hr. MD. Hille ein tüchtiger Musiker ist, beweist er in den von ihm selbst zu einigen Liedern neu komponirten Sätzen. Es sind dies theils einige neuere Lieder, zu denen es entweder noch gar keine passende oder nur eine solche Melodie giebt, welche des kirchlichen Charakters entbehrt. Zu ersteren gehört z. B. das schöne Spitta'sche Lied: »O selig Haus, da man dich aufgenommen«, zu den letzten das bekannte: »Laßt mich gehn«. Ob es freilich Hrn. MD. Hille gelungen, zu dem Spitta'schen Liede eine Melodie zu finden, die sich Bürgerrecht in der evangelischen Christenheit erwerben wird, bezweifle ich. Einen glücklichen Griff dagegen hat Hille mit Nr. 4: »Ach mein Herr Jesu dein Nahesein« gethan. Diese Melodie verdiente in weiteren Kreisen bekannt zu werden. Weniger aber, glaube ich, wird er mit seiner Weise zu »Laßt mich gehn« die bekannte ganz unkirchliche Voigtländer'sche Melodie verdrängen. Beweist doch letztere grade recht deutlich, wie begierig die Gemeinden nach einer ausgesprochen belebten rhythmischen Gestalt der Melodie sind; wie sie solche Lieder, in denen dieselbe klar erkennbar ist, selbst dann gern singen, wenn sie auch weniger vom kirchlichen Geiste durchweht sind. Jenen ersten, den belebten Rhythmus unseren Chorälen wiederzugeben, ohne dabei den kirchlichen Sinn bei feinfühlenden Leuten zu verletzen, das ist die Aufgabe der Zukunft. Die Versenkung in die Choralweise unserer Vorfahren, wie sie jetzt in erfreulicher Weise zu immer stärkerem Ausdruck kommt, ist der rechte Weg dazu. Wird dieser weiter verfolgt, so dürfen wir nicht fürchten, daß etwa die Alterthümlerei allzuviel Eingang in den Choralgesang finden möchte. Der gesunde Sinn der Gemeinden wird von selbst dahin drängen, das Gute der alten Art mit dem lebendigen Empfinden unserer Zeit versöhnt zur Erscheinung zu bringen. Dann erst freilich werden auch wieder Choralgesänge entstehen, welche im Herzen des Volkes Wurzel schlagen werden.

Heut sind wir wohl noch nicht so weit. Darum soll doch aber nochmals anerkannt werden, daß die beiden besprochenen Choralbücher den richtigen Weg

einzuschlagen versucht haben, wenn auch die mancherlei Mängel des Hille'schen Buches und die prinzipiellen Erörterungen, zu welchen das Kade'sche Choralbuch Veranlassung gab, nicht verschwiegen werden durften.

Berlin.

Reinhold Succo.

Bottura, G. C., Storia del Teatro Comunale di Trieste. 1885.
Trieste, Carlo Schmidl.

Die Versuche und Vorbereitungen zu einer genauen Statistik der Oper haben schon frühzeitig begonnen: in Italien und Frankreich in der ersten Hälfte, in Deutschland und England kurz nach der Mitte des 18. Jahrhunderts. Nach und nach haben sich alle kunstreibenden Völker des Abendlandes an diesen Arbeiten betheiligt: noch in den letzten Jahrzehnten sind von Schweden in Dahlgren's *Stockholms theatrar* (1866) und von Dänemark in »*Den danske Skueplads*« (1876) zwei sehr gute Bücher beigezeichnet worden. Wenn in früherer Zeit die Untersuchungen sich auf die Hauptorte beschränkten, so ist neuerdings das Bild von der lokalen Entwicklung der Oper durch eine ziemlich stattliche Reihe von Theatergeschichten ergänzt worden, welche über italienische und deutsche Opernplätze zweiten und dritten Ranges berichten. Trotzdem bleibt in der Sache noch viel zu thun und zu wünschen. Einmal muß das Netz der Enquête weiter ausgebreitet und vervollständigt werden. Über das Wesen und das Schicksal der älteren deutschen Oper namentlich dürfte noch viel zu erfahren sein, wenn an den kleinen bestehenden und eingegangenen Residenzen nachgefragt wird. Zweitens aber muß die Methode für diese statistischen Untersuchungen geregelt werden. Der größere Theil der betreffenden Autoren — Schauspieler und Theaterdirektoren stellen das Hauptkontingent — hat sich bisher damit begnügt dasjenige mitzutheilen, was bequem zu erfahren war, und es sind ihnen dabei Verwechselungen, Irrthümer in Jahreszahlen und Namen passirt, deren Summe einen kleinen Band Anekdoten ergeben würde. Auch Fétis und Clément, die den venetianischen Buchdrucker Nicolini wiederholt als Komponisten von Opern nennen, würden diesem Werke der Erheiterung als unfreiwillige Mitarbeiter einzureihen sein. Auf der andern Seite haben wir eine kleine Anzahl lokaler Theater- und Operngeschichten, deren Verfasser die maßgebenden Quellen aufgesucht und ihre Darstellung auf das Studium von Dokumenten und Archivalien gegründet haben. Dieser einzig richtigen Methode, welche in Deutschland durch die Werke von Fürstenau, Rudhart, Teubner, in Italien durch Florimo und Galvani vertreten ist, hat sich auch Bottura in seiner Triester Theatergeschichte angeschlossen. Ähnlich wie Rudhart das »Opernverzeichnis« in Lipowsky's bayrischem Musiklexikon, wie Galvani den Groppo berichtet, so dient auch Bottura's *Storia* zur Ergänzung einer älteren Arbeit über das Triester Theater: nämlich der *Memorie del Teatro Comunale di Trieste dal 1801 al 1876, raccolte da un vecchio teatrofilo*. Dieser alte Theaterfreund war der langjährige Sekretär des Instituts: Filippo Danziger. Auch Bottura gehörte dem *Teatro Comunale* lange Jahre als Regisseur an. Nach dem Schlusse des Hauses, das im Jahre 1880 für unsicher erklärt wurde, war er an der Stadtbibliothek angestellt und ist vor einigen Monaten gestorben.

Triest ist eine österreichische Stadt und hat viele deutsche Einwohner. Sein Theater aber war von jeher italienisch. Vornemlich gilt dies von der Oper. Das Schauspiel hat zuweilen deutsche Vorstellungen gebracht: im Jahre 1787 Stücke von Goethe und Iffland. Dann erst dreißig Jahre später wieder ein deutsches Theaterstück und zwar keins von den besten: »Zehn Mädchen in Uniform«. In der Oper aber sind deutsche Werke nur sehr selten und selbstverständlich nur in Über-

setzungen gebracht worden. Weigl's »Schweizerfamilie« als »*famiglia svizzera*« ist diejenige, welche sich dem Anscheine nach die verhältnißmäßig größte Gunst erlangt. Sie liegt dem italienischen Geschmack durchaus nicht so fern, als im Allgemeinen angenommen wird; besonders in den Opern von Paer wurde eine ähnliche Richtung den Italienern vertraut. Mozart vermochte in Triest noch weniger Boden zu gewinnen als in anderen italienischen Städten. Seine »*Nozze di Figaro*« gefiel allerdings bei der ersten Aufführung im Jahre 1815; drei Jahre später jedoch, wo sie in weniger guter Besetzung wiederholt wurde, fiel sie durch und ward später über dem neuen Figaro von Ricci ganz vergessen. Noch schlimmer ging es mit dem Don Juan: Dreimal gegeben und dreimal abgelehnt: 1842 (erste Aufführung), 1856 (Mozart-Jubiläum!) und 1871! Weber's »*Freischütz*« erfuhr zu gleicher Zeit mit der »*Aida*« von Verdi seine erste Aufführung in Triest im Jahre 1873 und hatte keinen Erfolg, abweichend von anderen italienischen Bühnen. Lohengrin dagegen wurde (1876) sympathisch, Tannhäuser (1878) enthusiastisch aufgenommen. Daß Gluck im Triester Repertoire fehlt, ist ein Umstand, welchen dieses mit dem der Mehrzahl der italienischen Bühnen theilt. Aber zu verwundern ist es, daß Bottura diesen Namen auch nicht einmal in der Einleitung nennt, da wo er von den Reformatoren der Oper spricht. Daß Cherubini und Spontini gleichfalls fehlen, brauch für den Kenner der italienischen Oper keiner Bemerkung. Die Hauptwerke dieser Meister sind für Paris zu einer Zeit geschrieben, wo in Italien noch das Kastratensystem herrschte. Als dieses endlich vorüber war, verdunkelten bereits neue Sterne den Ruhm des Wasserträgers, der Medea und der Vestalin. Für unerreichbare Glanzwerke der ausländischen Oper hat die italienische Bühne immer in der Weise ihr Interesse an den Tag gelegt, daß sie die Stoffe als Ballets bearbeiten oder von italienischen Tonsetzern neu komponiren ließ. So hat auch Triest wiederholt »*la Vestale*« als ballo, und es hat sie als Oper von Mercadante gehabt.

Triest hat nie obenangestanden, aber es war immer eine gute Opernstadt im italienischen Stile. Der Deutsche wird mit einigem Neid lesen müssen, wie in einem Orte von 30,000 Seelen — soviel zählte Triest vor fünfzig Jahren — an einem Orte, der nicht Residenz ist, eine Oper besteht, an welcher jährlich weit über hundert gute Vorstellungen stattfinden, in welchen einige von den ersten Sängern des Landes mitwirken, in denen ein Orchester von 16 Violinen etc. spielt. Die große Liebe zum Theater und zur Oper findet in den Einleitungen der italienischen Theatergeschichten manchmal einen überschwänglichen und komischen Ausdruck. Man sehe was Gandini in der Geschichte der Oper zu Modena, Bignami in der des Bolognesers Theaters sagt. Auch Bottura behauptet, dasjenige Volk schreite an der Spitze der Kultur, welches sein Theater am meisten achtet. Aber thatsächlich ist der Eifer und das Interesse, welches die Italiener für ihr Theater und voraus für ihre Oper hegen, ein Zug, dessen sie sich vor andern Nationen mit Recht rühmen dürfen, und in ihm liegt eine gewisse Gewähr dafür, daß, wenn Versäumtes nachgeholt wird, eines Tages das Land, von welchem die Oper ihren Ausgang nahm, auf dem Gebiet des Musikdramas wieder die Führerrolle einnehmen wird. Wir weisen auf diese Eventualität deshalb ausdrücklich hin, weil in deutschen Musikzeitungen auch die guten Einrichtungen der italienischen Opernbühne häufig ironisch behandelt werden. Zu diesen guten Seiten gehört die seit der Existenz des Impresasystems bestehende Einrichtung, daß jede Bühne in einer oder mehreren oder in allen drei der üblichen *stagioni* so und so viel für das Institut expreß geschriebene neue Opern bringen muß. Daß von diesen vielen neuen Werken nur sehr wenige die Runde über die italienischen Bühnen machen, und daß noch viel weniger ins Ausland dringen, hat Ursachen, die hier nicht zu erörtern sind. Außer einer großen Anzahl von Lokalberühmtheiten finden wir

unter den Tonsetzern, welche für die Triester Oper »*espressamente*« neue Werke schrieben, auch eine Reihe weithin bekannter Namen: S. Mayr, Nasolini, Nicolini, Generali, Pacini, Pugni, Manna, die Gebrüder Ricci, Badia, Rota. Auch unser Landsmann Nicolai gehört mit seinem Enrico II. unter diese Gruppe. Das berühmteste unter den für Triest speziell gearbeiteten Werken ist S. Mayr's »*Ginevra di Scozzia*«, mit welcher das neu erbaute Teatro Comunale im Jahre 1801 eröffnet wurde. Dem großen Eindruck, welchen die Oper hinterließ, mag es zuzuschreiben sein, daß das Sujet derselben im Jahre 1862 nochmals und zwar von Rota komponirt wurde. Nebenbei bemerkt ist die Handlung der Ginevra eine der gehaltvollsten, die überhaupt im Bereiche des Intriguenstücks erdacht worden sind, und hat schon in der altvenetianischen Oper ihre Wirkung als Ariodante (u. a. von C. Pollarolo, später bekanntlich auch von G. F. Händel komponirt) erprobt.

Unter den Sängern, die in Triest engagirt waren, finden wir von der Zeit des Sopran L. Marchesi und des Tenor David ab bis auf die heutigen Lieblinge Verdi's: die Damen Stolz und Waldmann, die gefeiertsten Namen der italienischen Oper. Der Impresario schlug vor Beginn der Saison mehrere Vertreter desselben Fachs vor, die Wahl und Bestimmung traf die Theaterkommission, deren einzelne Mitglieder in ihren Urtheilen natürlich häufig differirten. Es ist eine kleine Bosheit von Bottura, daß er die Gutachten, welche die Herren Theaterräthe im Jahre 1829 jeder für sich abgaben, in seinem Buche ans Licht zieht. Der eine der Herren votirt: *Di nessuna considerazione*, der andere *buonissima* etc. Unter den Kapellmeistern (*maestri al cembalo*), die in Triest fungirt haben, nennen wir als weit bekannte Künstler Nasolini, Andreozzi, L. Ricci und G. Rota.

Nach dem zu schließen, was darüber in den Opernchroniken berichtet wird, kann die Würde eines italienischen Impresario für Naturen, welche Ruhe und Frieden lieben, nur wenig begehrenswerth sein. In Triest scheint jedoch dieses Amt von jeher besonders schwierig gewesen zu sein. Publikum und Impresario — Impresario und Publikum — beide Parteien nur selten mit einander zufrieden; Klagen des Unternehmers über Vermögensverlust, Bitten und Anträge auf Erhöhung von Abonnement- und Billetpreis ohne Ende; Experimente gewagter Art, die uns den »*Impresario in angustie*« zeigen in jedem Kapitel mehrere Male! Von 1820—80, also in 60 Jahren, wechselt die *Impresa* in Triest drei und dreißigmal, und häufig muß die Aufsichtsbehörde, die *Amministrazione*, sich selbst an die Spitze der Geschäfte stellen! Das Impresasystem hat gewisse Vortheile für das Publikum — aber es verhindert eine ernstere künstlerische Erziehung dieses Publikums, und es wird fallen müssen, wenn Italien in der Oper und in der Musik überhaupt wieder den Platz einnehmen soll, welcher den natürlichen Anlagen dieses Volkes gebührt.

In der Schilderung dieser Verhältnisse begegnen wir zahlreichen Wiederholungen, welche bei dem chronologischen Verfahren, das Bottura einschlägt, unvermeidlich sind. Dasselbe ist der Fall in den Berichten über die Sänger, welche von Stagione zu Stagione genannt und kritisirt werden. Auch viel anekdotisches Material, gute und schlechte Züge der Charaktere, wie sie sich in kleinen Ränken und in den Wechselfällen des Theaterlebens zeigten, ist von dem Verfasser zusammengetragen worden. Manches davon mag auch seine wissenschaftliche Verwerthung, wer weiß wie und wo, finden. Wird es dem fernerstehenden Leser zu viel von dieser Art, so ist zu bedenken daß Bottura, wie alle die italienischen Opernchronisten, für die Abonnenten seiner Stadt mit geschrieben hat, die mit leidenschaftlichem Eifer Alles verfolgen was das Theater angeht, nicht bloß was sie selbst erlebt, sondern auch das, wovon Vater und Großvater noch erzählt haben. An dem Interesse für das Theater ist in Italien der Stolz der Familien engagirt. Die Logen der Opernhäuser bleiben häufig auf Jahrhunderte im Besitze desselben

Geschlechts. Deutlichen Einblick in diese Verhältnisse giebt namentlich die Operngeschichte Genua's von Cesare da Prato.

Was das Repertoire der Oper in Triest betrifft, so zeigt dies keine wesentlichen Abweichungen von dem allgemeinen italienischen Gange. Die ständigen Vorstellungen in dieser Stadt lassen sich nur bis zum Jahre 1805 zurückverfolgen, wo die *Stua comunale* für diesen Zweck eingerichtet wurde. Diese »*Stua*« scheint lediglich aus der deutschen »Stube« korrumpirt, und die *Stua comunale* ist demnach unsere wohlbekannte norddeutsche »Rathsstube«, die als Ersatz und Vorläufer der heutigen Säle gleichfalls zu festlichen Theaterspielen im Mittelalter hie und da benutzt wurde. Später gab die Stadt einen großen Saal neben der Kirche von S. Pietro her, und nach dieser Nachbarschaft hieß das erste Theaterhaus von Triest das *Teatro di S. Pietro*; nachdem es außer Dienst gesetzt war, das *Teatro vecchio*. In diesem *Teatro vecchio* wurde im Jahre 1731 — also ziemlich spät — die erste Opernvorstellung in Triest gegeben. Es kam zur Aufführung das berühmte Intermezzo: »*Serpilla e Bacocco*«, dessen Komponist, wie in der Regel bei Stücken dieser Art in jener Zeit, nicht genannt ist¹. Lange Jahre beschränkte man sich auf komische Opern, die Hauptvertreter des seriösen Genre: die Hasse, Jommelli etc. blieben in Triest unbekannt. Bertoni's »*Quinto Fabio*« scheint das erste Werk dieser höheren Gattung gewesen zu sein, welches im Jahre 1785 in Triest seinen Einzug hielt. Der Theaterzettel, welcher dieses Ereigniß mit besonderer Feierlichkeit mittheilt, hat für uns dadurch eigenthümliches Interesse, daß er auch die Namen der Vertreter der ersten Oboe und des ersten Horns mit aufführt. In Triest wurden die ersten Bläser immer ausgezeichnet und bezogen die höchsten Gehalte im Orchester, bis nahe an die Gegenwart heran: höher als die Kapellmeister. Das Amt des Konzertmeisters, welches damals schon in den Händen eines Scaramella lag, ist — ein in Italien vielfach wiederkehrender Zug der Pietät, — fast 100 Jahre lang in derselben Familie geblieben. Dem Bertoni folgte noch als der bemerkenswertheste Komponist im seriösen Genre Nasolini. Von allen Opern, die im *Teatro vecchio* aufgeführt wurden, scheint Pergolese's »*Serva padrona*« den größten Eindruck gemacht zu haben. Sie wurde hier dem Anschein nach erst 1791 aufs Repertoire gebracht, hielt sich aber in Triest sehr lange. Im Jahre 1798 beschloß man ein neues Haus zu bauen, da sich das *Teatro vecchio* als zu klein erwies. Dieses neue Haus, welches einen Zuschauerraum für 1300 Personen und außerdem einen Redoutensaal für 2000 Personen erhielt, wurde im Jahre 1801 als *Teatro nuovo* eröffnet. Seit 1819 nannte man es *Teatro Grande* oder auch *Teatro Comunale*. Die letztere Bezeichnung wurde mit besonderer Betonung hervorgehoben, als — sei 1840 — dem kommunalen Institute drei andere von Privaten ausgehende Opernunternehmungen rivalisch zur Seite traten.

Die Geschichte dieses *Teatro nuovo* theilt Bottura in 8 Kapitel, eins immer von Jahrzehnt zu Jahrzehnt. Die Lieblingsober im ersten Jahrzehnt wurde Cimarosa's »*Gli Orazi e i Curiazii*«. Neben ihr erscheinen noch hervortretend Werke von S. Mayr, Morlacchi, Nasolini, Pavesi. Im zweiten Jahrzehnt treten neu auf Portogallo, Pacini, Nicolini. Den Haupterfolg hat aber Rossini mit seiner »*l'Italiana in Algeria*« (1814). Rossini, damals noch vielfach bestritten, von alten Maestro's wie Zingarelli²

¹ Unter den Komponisten, welche dieses an Verbreitung der »*Serva padrona*« nahekommende Stück in Musik gesetzt haben, sind *Albinoni*, *Orlandini* und Hasse zu nennen. Bei letzterem heisst es: »*Il giocatore*«. In Berlin, wo es 1777 als »der Spieler und die Betschwester« aufgeführt wurde, ist — fälschlich — »*Pergalesi*« als Komponist angegeben. Für »*Bacocco*« findet sich zuweilen die Lesart »*Baiocco*«.

² Siehe *La Mara*, Musikerbriefe I, 298.

ganz wegwerfend beurtheilt, war den Triestern ein alter sympathischer Bekannter. Als kleiner Junge von 10 Jahren hatte er dem Publikum, das seine Mutter, die am *Teatro nuovo* engagirt war, eines Abends unfreundlich behandelte, eine Faust gemacht. Und das hatte die Bevölkerung für ihn sehr eingenommen. Im Jahre 1825 war Rossini's Name so beliebt, daß der damalige *Impresario* darauf hin wagen konnte, den Komponisten unter dem Titel einer Oper »*l'Equivoco stravagante*« zu nennen, von deren Existenz Rossini gewiß nichts ahnte. Sie war ein *Pasticcio*, von dritter Hand aus Werken des Maestro zusammengestellt und gehört als solches noch nicht zu den schlimmsten Fällen von Fälschungen und Vergehen gegen das geistige Eigenthum, welche damals überall in aller Harmlosigkeit begangen wurden. Im Jahre 1818 wurde in Triest ein »*Feudatario*« von Portogallo aufgeführt, zu welchem von diesem Komponisten nichts vorhanden war als die Introduction und eine Arie. Auch die erste Aufführung von Rossini's *Semiramis*, die dann in Triest sich über vier Jahrzehnte als Zugstück bewährte, illustriert die Freibeutezustände, die damals (1825) im Operngeschäft bestanden. Man erbat die Partitur zu diesem Werke nicht von Rossini, sondern tauschte sie für andere Sachen aus Neapel ein, wo ein junger Konservatorist, mangels der originalen, eine neue Instrumentation besorgte. Es ging in Deutschland nicht viel besser zu: die Operetten von Hiller wurden in der Regel nur nach den Melodien dieses Komponisten aufgeführt: Instrumentirung und auch die Harmonie richtete jeder Kapellmeister nach seinen Verhältnissen ein. Nur in Frankreich war durch das Privileg des Königs, welcher für den Druck und den Schutz der Partituren einstand, solcher Willkür ein Riegel vorgeschoben. Bottura's Verdienst ist es, daß diese oft erwähnten Verhältnisse zum ersten Male aktenmäßig verfolgt werden können. Solchen groben Eingriffen in die Intentionen des Komponisten gegenüber erscheint es wie eine Kleinigkeit, wenn einzelne Rollen den Mitteln des betreffenden Personals angepaßt wurden. So schrieb man in Triest in der erwähnten *Semiramis* die Baßpartie des Assur für den Tenor um. Die Sänger bestimmten was aufgeführt werden sollte. Der bekannte Velluti, »der letzte der Kastraten«, war 1823 nur unter der Bedingung für Triest zu haben, daß Morlacchi's *Tebaldo e Isolina* aufs Repertoire käme. Doch war es um dieselbe Zeit ungefähr, daß man sich den Sängern gegenüber auf eine höhere Instanz besann: auf die Würde der Kunst. So wurden im Jahre 1822 durch das Theaterpräsidium mit einem Male alle Vertauschungen der Originalnummern und alle Einlagen verboten. Und der Polizeidirektor Rieder führte Jahre lang gegen die Sänger ein barsches Regiment und kurirte sie von Launen und Widersponst durch die Zusendung von Bütteln. Als neue Komponisten erscheinen in dem Jahrzehnt 1820—30 in Venedig Mercadante und Meyerbeer. Des letzteren »*Crociato*« gefiel außerordentlich. Mit Fackeln und Musik begleiteten die jungen Leute den Komponisten nach seiner Wohnung. Donizetti erschien zum ersten Male mit *l'Ajo* (im Jahre 1826). Einen großen und die Triester ehrenden Erfolg errang Generali mit seinem *Jefte*; es ist ein sehr ernstes Werk. Zu Pacini's »*I Crociati in Ptolemaide*« (1828) hatten die Triester Zeitungen bemerkt: das Orchester sei zu lärmend. Wenn Bottura dieser Bemerkung entgegenhält, das sei später und namentlich durch Verdi noch viel schlimmer geworden, so irrt er. Mit *S. Mayr* zog in die Orchesterpartie der italienischen Oper die Lust am Spektakel ein. Zuerst am konzertirenden, womit die hohen Gagen der ersten Bläserstimmen in Zusammenhang stehen. Dann am rein materiellen, wie ihn die *seconda banda*, die immer mitwirkenden Serpente, die Kontrabuben in den Opern Pacini's, Generali's und auch Mercadante's bezeichnen. Gegen die massiven Effekte dieser Komponisten gehalten, bedeutet Meyerbeer die Rückkehr zum Stande der Unschuld! Die Wandlung zum Bessern eingeleitet zu haben ist eins der großen Verdienste Rossini's. Mit dem Jahre 1830 tritt Bellini

in den Triester Gesichtskreis, seine *Norma* (1835) ist das Hauptwerk des Jahrzehnts und benimmt einer Reihe italienischer Novitäten die Lebensluft. Zu gleicher Zeit zeigt aber die Aufnahme französischer Werke (Auber, Herold) an, dass der Überfluß an großen einheimischen Talenten in Italien zu Ende geht. Von jetzt an treten die Ausländer immer mehr und mehr in den Vordergrund. Die Vaterlandsliebe hat nur eine Größe, sich daran zu klammern: *Verdi*. Von ihm ist in Triest aber auch Alles aufgeführt worden. Die neuen Komponisten, die nach und neben ihm auftraten und in anderen Städten zeitweilig bedeutende Erfolge errangen, die Pedrotti, Petrella kamen in Triest nicht über eine achtungsvolle Aufnahme hinaus. Nur Boito's »Mefistofele« (1877) hat auch hier einen tieferen Eindruck hinterlassen. Tragikomisch sind in diesen letzten Jahrzehnten die Schicksale des Rossini'schen Tell. Nach dieser Oper sehnten sich die Triester, seitdem sie existierte. Aber immer wurde ihnen die Bekanntschaft mit dem Werke durch Mängel in der Gesangsbesetzung verdorben. Sie führte Revolten herbei und Theaterschließungen und bildete immer einen Stein des Anstoßes. Die Geschichte dieser Oper in Triest ist außerordentlich bezeichnend für die Weise, in welcher der Italiener Musik hört. Eine Sonderung von Werk und Ausführung kennt er nicht, und der gefeiertste Name vermag nicht die Empfindlichkeit seines Ohres zu beruhigen.

Neben der Geschichte der Oper enthält Bottura's *Storia* wie alle derartige italienische Werke auch eine Geschichte des recitirenden Schauspiels und des Konzertwesens. In letzterer Beziehung ist nicht viel zu berichten: die Konzerte sind mit Ausnahme einiger sehr wenigen Choraufführungen, einzelner Quartettcyklen und Orchesterkonzerte lediglich Produktionen von Virtuosen. Unter letzteren nehmen die Specialitäten einen verhältnißmäßig großen Raum ein. Es giebt da weibliche Hornvirtuosen, Virtuosen die mit dem Munde Fagotts, Trompeten und andere Blasinstrumente nachmachen. Nicht weit davon stehen dann die Zauberkünstler, die thatsächlich ebenfalls sich auf der Bühne produciren. Nicht bloß in Triest, sondern auch in anderen Städten Italiens, das sich in dieser Duldsamkeit noch einen Rest von dem mittelalterlichen Begriff von Kunst und Künstler konservirt hat.

Unsere Ansicht über die Arbeit Bottura's fassen wir noch einmal dahin zusammen: Wenn seine *Storia* auch nichts Neues bringt und wenn sie auf die Geschichte eines zurücktretenden Platzes beschränkt bleibt, so ist sie doch durch die aktenmäßige und eingehende Art der Darstellung eins der instruktivsten und interessantesten Werke dieser Art. Überall erweckt das Buch den Eindruck der Zuverlässigkeit. Kleine Irrthümer und Versehen sind uns nur an zwei Stellen aufgefallen: S. 8 ist die im Jahre 1752 aufgeführte Oper *Fra due litiganti* etc. dem Sarti zugeschrieben. Dessen Oper mit dem genannten Titel kam aber erst 1780 auf die Bühne. Vielleicht ist die Triester Oper von 1752 identisch mit einer kurz vorher in Venedig gegebenen *Fra due litiganti* etc. *da diversi autori*. S. 485 wird gelegentlich einer Aufführung der Ouvertüre zum »Tannhäuser« (1872) gesagt, daß zum ersten Male Wagner'sche Musik im *Teatro Comunale* erklingen sei. S. 478 erwähnt aber Bottura selbst eine Aufführung der Ouvertüre zu *Rienzi*.

Rostock.

H. Kretzschmar.

E. Mach, Beiträge zur Analyse der Empfindungen.
Jena, Gustav Fischer. 1886.

Ein Theil dieses Werkes enthält Untersuchungen über die Tonempfindungen. Der Herr Verfasser hatte am 3. December 1885 in der Sitzung der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien

einen Auszug derselben vorgelegt. Dieser Auszug ist zwar in den Sitzungsberichten veröffentlicht; doch hat der Herr Verfasser den Abdruck desselben in unserer Zeitschrift gefälligst gestattet.

Die Herausgeber.

I.

Nach Helmholtz's »Lehre von den Tonempfindungen« ist die Tonempfindung das einfachste Element aller Gehörsempfindungen; derselben entspricht als Reiz die pendelförmige Schwingung. Für jede unterscheidbare Schwingungszahl statuirt Helmholtz ein Nervenendorgan von besonderer Abstimmung und Dämpfung, welches mit einer dieser Schwingungszahl entsprechenden specifischen Energie vorzugsweise auf diese Schwingungszahl reagirt. Wird dasselbe Endorgan gleichzeitig durch periodische Reize von verschiedenen naheliegenden Schwingungszahlen merklich erregt, so entstehen unter Umständen unangenehme intermittirende Reizungen, die Schwebungen.

In der Bemerkung, daß die einem Klang von der Schwingungszahl n entsprechende Bewegung, entweder schon in der freien Luft, oder wenigstens im Ohr, meist nicht einfach ist, sondern als aus pendelförmigen Schwingungen von den Schwingungszahlen $n, 2n, 3n, \dots$ zusammengesetzt angesehen werden kann, findet Helmholtz die Erklärung der Klangfarbe. Ferner erklärt er die Empfindung der Verwandtschaft der Klänge von einfachen Schwingungszahlenverhältnissen (bei der melodischen und harmonischen Verbindung) durch die bei solchen Verhältnissen eintretende Coincidenz der Partialtöne der beiden Klänge. Der Unterschied der Dissonanz und Konsonanz liegt für Helmholtz darin, daß bei letzterer die coincidirenden Partialtöne keine störenden Schwebungen verursachen.

II.

Alles, was Helmholtz ausgesprochen hat, kann im Wesentlichen aufrecht erhalten werden. Doch folgt daraus natürlich nicht, daß die Analyse nicht weiter getrieben und eine vollständigere Theorie gewonnen werden kann. Daß Helmholtz's Theorie der Harmonie nur negativ ist, hat man ziemlich allgemein gefühlt. Am ausführlichsten und treffendsten hat dies v. Oettingen erörtert,¹ und dieser Physiker hat auch hervorgehoben, daß in Helmholtz's Theorie der physikalischen Zufälligkeit des Gehaltes der Klänge an Obertönen ein zu großer Einfluß eingeräumt wird. Die Richtungen aber, nach welchen die Helmholtz'sche Theorie einer Vervollständigung bedarf, glaube ich selbst schon vor etwa 20 Jahren am schärfsten bezeichnet zu haben.² Da nun meine Ausführungen bisher keine ernste Beachtung gefunden haben, da ich ferner der Meinung bin, daß man schon gegenwärtig einen wesentlichen Schritt vorwärts thun kann, wenn man die bei Analyse der Gesichtsempfindungen (namentlich von Hering) gewonnenen Erfahrungen nicht unbenutzt läßt, so will ich in Kürze die Ansicht darlegen, zu der ich (in der Hauptsache schon vor langer Zeit) geführt worden bin.

III.

Existirt für jede unterscheidbare Schwingungszahl ein besonderes Endorgan und eine zugehörige spezifische Energie, so kann man wohl begreifen, wieso Reize

¹ A. v. Oettingen, Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Dorpat 1866.

² Mach, Zur Theorie des Gehörorgans. Sitzungsberichte der Wiener Akademie 1863. — Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie. Graz 1866.

von naheliegenden Schwingungszahlen, welche theilweise dieselben Endorgane erregen, naheliegende ähnliche Tonempfindungen bewirken. Allein daß von drei weitabliegenden Tönen, welchen gänzlich verschiedene Endorgane entsprechen, jener von mittlerer Höhe sofort als solcher erkannt wird, daß wir alle Töne in eine Reihe ordnen, und auch die am weitesten abliegenden Tonempfindungen noch eine Ähnlichkeit darbieten, ist nach dieser Ansicht nicht zu verstehen. Durch das von mir benutzte heuristische Prinzip,¹ dasselbe welches Hering in seiner Weise so erfolgreich verwendet hat, werde ich zu der Ansicht gedrängt, daß alle die verschiedenen spezifischen Energien, welche Helmholtz den verschiedenen unterscheidbaren Schwingungszahlen zuordnet, in mindestens zwei allen gemeinsame Bestandtheile zerlegbar sein müssen. Nennen wir diese beiden Energien etwa Dumpf (D) und Hell (H), so läßt sich jede Tonempfindung symbolisch (nach der Analogie der Farbenempfindung) darstellen durch $[1-f(n)]D + f(n)H$, wobei $f(n)$ ein von der Schwingungszahl abhängiger Koeffizient ist, über den wir keine weitere Voraussetzung zu machen brauchen, als daß $f(n)$ stetig mit n wächst und $f(n) < 1$ bleibt für alle hörbaren n . Am einfachsten und passendsten könnte man $f(n) = k \log n$ setzen. Daß die Tonempfindung noch weitere Bestandtheile enthalten kann, liegt auf der Hand.

IV.

Wenn nun zwei Tonempfindungen von verschiedener Höhe zugleich erregt werden, könnte man erwarten, daß die beiden Empfindungen

$$[1-f(n)]D + f(n)H$$

und

$$[1-f(n')]D + f(n')H$$

in die einzige $2 \left\{ \left[1 - \frac{f(n)+f(n')}{2} \right] D + \left[\frac{f(n)+f(n')}{2} \right] H \right\}$ zusammenfließen

würden. Dadurch, daß dies thatsächlich nicht geschieht, ist die Ansicht, die wir uns zu bilden haben, weiter bestimmt. Es muß sich mit den gleichzeitig erklingenden Tönen ähnlich verhalten wie mit gleichzeitig an verschiedenen Raumstellen auftretenden Farben. Die Töne befinden sich in einer Art eindimensionalen Raum, der keine Symmetrie darbietet,² sei es, daß verschiedene Tonempfindungen an verschiedenen Stellen der Tonsinns substanz auftreten, oder daß der Wechsel der akustischen Aufmerksamkeit an einen Prozeß von einfacher Mannigfaltigkeit gebunden ist, wie das Wandern des fixierten Punktes im Gesichtsfeld an einen Prozeß von dreifacher Mannigfaltigkeit. Der Ton steht aber zu seinem Analogon des Raumes in einer andern Beziehung als die Farbe zu ihrem Raum. Während die Farbe in ihrem Raum beweglich ist, bleibt jeder Ton von bestimmter Höhe vorzugsweise an eine Raumstelle gebunden, und muß an derselben aufgesucht werden.³ Die akustischen Thatsachen (Experimente), welche ich vor langer Zeit zur Stütze dieser Anschauung angeführt habe,⁴ will ich hier nicht nochmals erörtern.

¹ Mach, Bemerkungen zur Lehre vom räumlichen Sehen. (Fichte's Zeitschrift für Philosophie 1865). — Über die Wirkung der räumlichen Vertheilung des Lichtreizes auf die Netzhaut. (Sitzungsberichte der Wiener Akademie 1865, Band 52.)

² Vergl. Zur Theorie des Gehörorgans. — Gestalten der Flüssigkeit. Prag, Calve 1872.

³ Die Lokalisierung kann für verschiedene Gehörorgane ungleich scharf ausgebildet sein.

⁴ Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie.

Ich will nur in Erinnerung bringen, daß, sowie das ganze akustische Gebiet über die Schwelle treten kann, verschiedene gleichzeitig erklingende Töne nacheinander ungleich hoch über die Schwelle gehoben werden können.

V.

Ohne Zweifel erkennt man dasselbe Intervall in jeder Tonhöhe. Der Schritt $C-E$ wird ebenso wie $F-A$ als eine grosse Terz empfunden. Folglich müssen die Tonschritte $C-E$ und $F-A$ der Empfindung etwas Gemeinsames bieten. Dies vermag aber die Helmholtz'sche Theorie nicht aufzuweisen. Zwar kann man sagen, in beiden Fällen koincidire der fünfte Partialton des tiefern mit dem vierten des höhern Klanges, was wir symbolisch durch die Gleichungen

$$C[5] = E[4] = \bar{e}$$

und

$$F[5] = A[4] = \bar{a}$$

veranschaulichen wollen, allein eben diese Gleichungen lehren, daß der koincidirende Empfindungsbestandtheil in dem einen Fall $\bar{e}$, in dem andern $\bar{a}$, also gänzlich verschieden ist. Daß der fünfte Partialton des einen Klanges mit dem vierten des andern zusammenfällt, ist etwas Gemeinsames für den Verstand, aber nicht für die Empfindung. Auch nach der oben dargelegten neuen Ansicht läßt sich kein charakteristisches Empfindungsmerkmal der (melodischen oder harmonischen) Terzverbindung aufzeigen. Doch führt eine natürliche und konsequente Weiterbildung der Helmholtz'schen Theorie zu diesem Ziel.

VI.

Die Tonempfindung kann nicht weniger als zwei Bestandtheile enthalten; es ist aber wahrscheinlich, daß sie zusammengesetzter ist. Schreiben wir den Gliedern der Reihe der Corti'schen Organe dieselben Eigenschaften zu, welche an andern schwingungsfähigen Körpern beobachtet werden, so müssen wir erwarten, daß ein solches Glied R_n , welches vorzugsweise auf die Schwingungszahl n anspricht, schwächer auch durch Reize von den Schwingungszahlen $2n, 3n, 4n \dots$ und $\frac{n}{2}, \frac{n}{3}, \frac{n}{4}, \dots$ erregt wird. Man wird nun schwerlich annehmen wollen, daß die Tonempfindung stets nur durch die Schwingungszahl des Reizes oder nur durch das erregte Endorgan bestimmt ist, und daß es gar keinen Unterschied macht, ob das Glied R_n auf n oder $2n, 3n \dots$ oder auf $\frac{n}{2}, \frac{n}{3} \dots$ anspricht. Vielmehr ist es wahrscheinlich, daß sich besondere Empfindungsqualitäten, wenn auch in geringer Stärke, hinzugesellen, je nachdem die Glieder der Reihe auf ihre Grundtöne, Obertöne oder Untertöne ansprechen. Wir wollen diese Zusatzempfindungen in leicht verständlicher Weise für die Grundtöne mit Z_1 , für die Obertöne mit $Z_2, Z_3 \dots$, für die Untertöne mit $Z^{1/2}, Z^{1/3} \dots$ bezeichnen.

VII.

Betrachten wir nun unter dieser Voraussetzung eine (melodische oder harmonische) Terzverbindung als Beispiel. Die Schwingungszahlen seien also $n=4p$ und $m=5p$; der tiefste gemeinsame Oberton ist $5n=4m=20p$, der höchste gemeinsame Unterton ist p . Dann ergibt sich folgendes Schema:

	Die Glieder der Corti- schen Reihe:	R_p	R_{4p}	R_{5p}	R_{20p}
Wenn die Klänge $4p$ und $5p$ keine Obertöne enthalten	Sprechen an auf die Schwingungs- zahlen:	$4p, 5p,$	$4p$	$5p$	$4p = \frac{20p}{5}, 5p = \frac{20p}{4}$
	mit den Zusatz- empfindungen:	Z_4, Z_5	Z_1	Z_1	$Z^{1/5}, Z^{1/4}$
Wenn die Klänge $4p$ und $5p$ Obertöne enthalten	Sprechen außer- dem an auf die Schwingungs- zahlen:		$20p = 5(4p)$	$20p = 4(5p)$	
	mit den Zusatz- empfindungen:		Z_5	Z_4	

Demnach würden bei jeder Terzverbindung, wenn die verbundenen Klänge auch gar keine Obertöne enthalten, durch die Verbindung selbst die charakteristischen Zusatzempfindungen Z_4 , Z_5 und $Z^{1/4}$, $Z^{1/5}$ hervorgehoben; die ersteren würden noch verstärkt, wenn in den Klängen entweder in der freien Luft oder im Ohr Obertöne auftreten.¹ Das Schema läßt sich leicht für jedes beliebige Intervall verallgemeinern.

VIII.

Die mit Z bezeichneten physiologischen Elemente sind allerdings erst zu finden. Ich halte aber die Einsicht, daß sie zu suchen sind, für wichtig, sowie mir überhaupt der Hinweis auf die Punkte, in Bezug auf welche die gegenwärtige Theorie einer Vervollständigung bedarf, wichtiger scheint, als der hier dargelegte Versuch einer Ergänzung derselben.

Nimmt man aber die modifizierte Theorie versuchsweise an, so wird man zugeben, daß dieselbe, indem sie alle physikalischen und physiologischen Aufstellungen Helmholtz's aufrecht hält, doch ein etwas zutreffenderes Bild der akustischen und musikalischen Thatfachen entwirft. Warum bilden die Tonempfindungen eine Reihe? Woran erkennen wir ein bestimmtes Intervall? Diese Fragen drängen sich fortwährend auf. Hier wird zum erstenmal eine Beantwortung derselben versucht.

Die mit Z bezeichneten Nebenempfindungen hat man sich nicht in bestimmter begrenzter Anzahl vorzustellen. Es wird von der Individualität und Organisation des Ohres abhängen, wie viele vorhanden sind, von der Übung, wie viele derselben sich deutlich geltend machen. Die Z möchten eine ähnliche Rolle spielen wie schwache farbige Zumischungen zu weißen Lichtern, welche gewöhnlich gar nicht

¹ Überdies wiederholen sich für je zwei Partialtöne derselben Ordnung dieselben Verhältnisse.

bemerkt werden, aber bei Kombination der fast weißen Lichter durch Kontrast hervortreten. So ist ein gleichmäßiger Klang etwas sehr Mattes. Erst die melodische und harmonische Verbindung der Klänge bringt Kontraste und mannigfaltige Färbungen hervor. Die musikalischen Thatsachen können muthmaßlich weitere Aufschlüsse über die *Z* liefern. Endlich möchten v. Oettingen's werthvolle positive Aufstellungen durch die *Z* besser erklärt werden, als er selbst dies durch die »Erinnerung« zu thun vermochte, welche mit der Empfindung nichts zu schaffen hat. Nach unserer Ansicht wird sein System der Dualität verständlich, und man sieht zugleich, warum diese Dualität keine vollwerthige Symmetrie sein kann.

Prag.

E. Mach.

Der bibliographische Bericht wird fortan, und zwar in etwas veränderter Form, nur im Schlussheft eines jeden Jahrganges geliefert werden.

Die Herausgeber.

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag II, Jungmannsgasse 40.