



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Spemanns goldenes Buch der Musik

Spemann, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1900

III. Der Siegeszug der Oper u. die Weltherrschaft der italienischen Sänger.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-70163](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-70163)

III.

Der Siegeszug der Oper und die Weltherrschaft der italienischen Sänger.

53. Die Kindheitsjahre der Oper.

Der neue Stil (die „*Seconda pratica della musica*“, wie ihn der genialste Geistesjünger Peri's Claudio Monteverdi im Jahre 1605 taufte), erregte zwar von allem Anfang an sogleich außerordentliches Aufsehen, gab einer ganzen Reihe neuer Kunstzweige die Entstehung und verbreitete sich binnen wenigen Jahren über ganz Europa; aber gerade mit dem Musikdrama, auf das es doch von Anfang an in erster Linie abgesehen war, ging es zunächst nur sehr langsam vorwärts: aus dem sehr einfachen Grunde, weil es noch keine öffentlichen Theater gab. Die ersten musikalisch-dramatischen Aufführungen fanden durchaus zunächst in den Sälen reicher Privatleute oder an Fürstenthöfen statt und beschränkten sich der hohen Kosten wegen auch da durchaus auf besondere festliche Gelegenheiten. Für die ersten Jahre blieb, wie es scheint, Florenz die alleinige Stätte von Operaufführungen und zwar waren es Peri's „*Dafne*“ und „*Euridice*“, die alljährlich wiederholt wurden (in der Karnevalszeit). Die „*Euridice*“ mußte sogar 1608 neu gedruckt werden. Caccini's Bearbeitung ist dagegen überhaupt nicht zur Aufführung gelangt — der gerechte Lohn für sein illoyales Vorgehen. Ein Cavalieris Allegorie nahestehendes pastorales Drama „*Umelio*“ von Agostino Agazzari kam vereinzelt 1606 in Rom in Seminario Romano zur Aufführung. Mit dem Jahre 1607 aber tritt der Hof der Gonzaga zu Mantua als Pflegstätte der Oper neben den der Mediceer in

Florenz und zwar mit Monteverdi's Erstlingswerk „*Orfeo*“ (Text von M. Striggio), das zuerst im Karneval durch die Akademie „*degl' Invaghiti*“, dann aber zweimal bei Hofe aufgeführt wurde. Zur Vermählung von Francesco Gonzaga mit Margarethe von Savoyen im nächsten Jahre 1608 folgte in Mantua zwei weitere neue Opern, die von Marco da Gagliano neu komponierte „*Dafne*“ Rinuccini's und die „*Arianna*“ Monteverdi's, letztere mit Recitativen von Peri; übrigens hatte sich der Dichter Cini bemüht, seine von Peri komponierte Oper „*Tetide*“ für diese Festlichkeiten zur Annahme zu bringen, doch ohne Erfolg, da Gagliano und Monteverdi bereits Auftrag hatten. Peri's Name tritt noch mehrmals hervor; wahrscheinlich hat derselbe in Florenz noch eine ganze Reihe musikalisch-dramatischer Arbeiten für den Hof gemacht, von denen einige bereits nachgewiesen wurden; leider fehlt bezüglich der Musik einiger Aufführungen, deren Textbücher erhalten sind, alle Nachricht.

54. Marco de Gagliano. Aber wenn auch der Altmeister das *Stile recitativo* nach diesen Ergebnissen der neuesten Forschung während der ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts dauernd im Ansehen blieb, so ist doch kein Zweifel, daß seine Geisteserben ihn bei Lebzeiten überstrahlten, besonders Gagliano und Monteverdi.

Marco da Gagliano ist um 1575 zu Gagliano bei Florenz geboren und starb am 24. Februar 1642 zu Florenz als Hofkapellmeister. Derselbe wurde von Peri selbst hochgeschätzt und gefördert (Peri vertrat 1608 während der Festlich-

leiten in Mantua seine Stelle als Kirchenkapellmeister). Gagliano, der übrigens auch ein tüchtiger und fleißiger Komponist im alten Stile war (6 Bücher 5 st. Madrigalien 1602—1617, ein Buch Messen und Motetten zu 6 Stimmen 1614, ein 8 st. „Lauda Sion“ u. a.), schrieb im neuen Stile noch die Opern „Medoro“ (1619 für Florenz) und „Flora“ (1628) und ein Oratorium (geistl. Oper) „La regina Sant' Orsola“ (1624), sowie je ein Buch Motetten für 1—6 Stimmen mit Generalbass (1622) und „Musiche“ für 1—3 Stimmen mit Generalbass (1615, Arien und Madrigale). Vgl. E. Vogel „Marco da Gagliano“ (1889).

Die an die theoretische Konstruktion des neuen Stils erinnernde Trockenheit der Recitative der ersten Versuche schwindet (auch bei Peri selbst) mehr und mehr zu Gunsten eines kraftvolleren Ausdrucks. Das flache Koloraturwesen der Caccinischen Art wird von Gagliano und Monteverdi noch ferngehalten.

55. Verbreitung der Oper. Früh ist die Oper auch nach Bologna verpflanzt worden, wo Peri's „Euridice“ bereits 1601 gegeben wurde (auch noch 1616); der erste Komponist, von dem berichtet wird, daß er speziell für Bologna geschrieben, ist Girolamo Giacobbi („Andromeda“ 1610 auch noch 1628). In Rom brachte Pietro Duagliati schon 1606 zum Karneval mangels eines Theaters auf einer ambulanten Bühne (Thespiskarren) eine Oper „La fedeltà d'amore“ zur Aufführung.

Bis gegen die Mitte des Jahrhunderts blieb die Oper im wesentlichen auf Oberitalien beschränkt; Bologna, Ferrara, Parma, Mailand brachten allmählich einzelne Aufführungen, doch blieben Florenz und Mantua die Centren, bis durch Eröffnung eines gegen Entree jedermann zugänglichen öffentlichen Operntheaters (San Cassinno 1637) Venedig in eminentem Maße die Führerschaft übernahm. Die Venezianische Oper nimmt freilich gar bald ein ganz anderes

Gesicht an als die höfische Florentiner und Mantuaner, und der Ideal der Wiederbelebung der antiken Tragödie wird bald vergessen. Zunächst aber hält deren Traditionen noch Monteverdi aufrecht.

56. Monteverdi. Claudio Monteverdi war 1613 als Kapellmeister an die Markuskirche in Venedig berufen worden, und mehr er auch persönlich nicht an dem Benedetto Ferrari und Francesco Manelli 1637 gewagten Operunternehmen beteiligt war, so ist sein Wirken in Venedig, während 25 Jahren vor diesem Zeitpunkt sein Einfluß als Lehrer auf die nachwachsende Generation (Cavalli ist sein Schüler) ohne Zweifel ohne ursächlichen Zusammenhang mit dem Aufblühen der Oper gerade in Venedig.

Monteverdi ist im Mai 1567 zu Cremona geboren und am 29. November 1642 zu Venedig gestorben; er war der Schüler des Marc' Antonio Ingegneri, eines der gediegensten Meister des Palestrinastils (Kathedral-Kapellmeister zu Cremona), und ging von Cremona 1600 nach Mantua, wo er 1602 zum Kapellmeister aufrückte. Seine Berufung in die angesehenere Stellung des Kapellmeisters der Markuskirche verdankte er weniger seinen Opern als vielmehr seinen 5 st. Madrigalien (1590—1638, 8 Bücher von denen damals bereits 4 Bücher erschienen waren, sowie seinen 1610 erschienenen Kirchenkompositionen (6 st. Messen, Motetten etc.). Vgl. E. Vogel Claudio Monteverdi (1887).

Monteverdi schrieb auch von Venedig aus zunächst noch für Mantua und Parma (Balliett „Tirsi Clori“ 1615 [gedruckt] und „finta pazza Licori“ 1627; zwei 1610 in Angriff genommene Opern „L'amore di Diana e d'Endimione“ [für Parma] und „Andromeda“ [wohl nicht aufgeführt]). Seine ersten musikalisch-dramatischen Arbeiten in Venedig waren „Il combattimento di Tancredi e Clorinda“ (1617) beim Senator Mozzenigo aufgeführt

und „Proserpina rapita“ (1630 daselbst). Für die öffentlichen Theater Venedigs (deren kurz nach einander eine ganze Reihe entstanden, als das erste prosperierte: S. Giovanni e Paolo 1639, S. Mosé und Teatro nuovo 1641, Santi Apostoli 1649 u. s. w.) schrieb Monteverdi noch die Opern „Adone“ (1639), „Enea e Lavinia“ (1641), „Il ritorno d'Ulisse“ (1641) und „L'incoronazione di Poppea“ (1642). Monteverdis Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der Oper liegt in der Verstärkung des Ausdrucks. Er nimmt sogar in der Vorrede seiner Madrigali guerrieri ed amorosi 1638 für sich ausdrücklich das Verdienst der Erfindung eines „Stile concitato“ in Anspruch, ganz besonders auch durch Heranziehung der Instrumentalbegleitung zur Charakteristik, weshalb man ihn den Vater der Kunst der Instrumentierung genannt hat. Die stärkere Heranziehung der Blasinstrumente in „Orfeo“ (3 kleine Orgeln, 4 Posaunen, 2 Kornette, 4 Trompeten [3 con sordini] und Flöte) steht zwar auch in Monteverdis Opern vereinzelt da, führt aber den neuen Meister des Musikdramas recht nachdrücklich als kühnen Neuerer ein. Im „Combattimento di Tancredi e Clorinda“ ist das Tremolo der Streichinstrumente zur Charakteristik verwertet; erfunden ist dasselbe aber nicht von Monteverdi, sondern von Biagio Marini (1617, Sonate 13: La Foscarina „con il tremolo“).

57. Die Venezianische Oper.
Der Umstand, daß die Venezianische Oper für ein großes Publikum berechnet war, daß der Kassenerfolg und der Beifall der Menge ein maßgebender Faktor wurde, machte sich bald genug in einer Umwandlung der Stoffe und ihrer Behandlung geltend. An die

Stelle der Allegorien und mythologischen Stoffe mit moralischer Tendenz traten mehr und mehr geschichtliche Themen, Helden- und Königsstücke, welche Gelegenheit zu pomphaften Aufzügen und Gepränge aller Art gaben, Liebesintriguen, aufregende Mord- und Schauerdramen, Kampfszenen, Verkleidungsstücke etc. Die Entfernung von dem Ideal der Florentiner Reformatoren, der Wiederbelebung der antiken Tragödie, machte sich in der musikalischen Behandlung zuerst auffällig bemerkbar durch die Zurückdrängung des Chors aus seiner bedeutsamen Rolle. Die gänzliche Ausmerzungen des in solidem Madrigalienstile geschriebenen Chors um 1650 ist der letzte tödliche Schlag, den der neue Stil gegen den Kontrapunkt führt; erst damit hat der Sologesang die effektive Alleinherrschaft errungen. Die in zwischen aufgekommene Uebertragung der Hauptpartien an Kastraten, die Schaustellung des Gesangsvirtuositätens in seiner unnatürlichsten Gestalt fügten den von ernster Betrachtung und höherwertigem Kunstgenuß immer weiter abführenden Elementen ein neues hinzu. Mehr und mehr wird die Oper in ihrem musikalischen Teile zu einer Domäne der Sänger, bis es schließlich soweit kommt, daß die Opern direkt für bestimmte Sänger geschrieben werden und der Komponist gezwungen ist, seine Opern unter direkter Assistenz der Sänger zu schreiben und jedesmal seinen Wohnsitz in der Stadt zu nehmen, die eine Oper bei ihm bestellt hat. Diesen Schattenseiten stehen allerdings auch Lichtseiten gegenüber, nämlich die gründliche Durchbildung eines wirklich gesangsmäßigen Stils, des „Bel canto“, die Feststellung definierbarer, leicht übersichtlicher

Formen der Gesangsstücke, eine prägnante, packende Rhythmik, Bestimmtheit und Knappheit des Modulationswesens: alles Dinge, welche das Volk ebenso oder noch mehr zur Vorbedingung seines Beifalls macht wie das Schaugepränge und die Ueberraschungen der Handlung. Die Oper zerfällt nun mehr und mehr in eine Kette für sich abgeschlossener, abgerundeter Musikstücke; an Stelle der ursprünglichen Einteilung in Akte und Scenen tritt die in einzelne Gesangsnummern. Das Recitativ, im Sinne der ersten Schöpfer des neuen Stils die Hauptsache, tritt immer mehr in den Hintergrund und wird zur bloßen Folie des ariosen Gesangs. Diese Umwandlung bahnt die Venezianische Oper an, und die Neapolitanische macht sie perfekt.

58. **Francesco Cavalli und Marc' Antonio Cesti.** Die hervorragendsten Hauptrepräsentanten der Venezianischen Oper sind, abgesehen von Monteverdi selbst, dessen Schüler Francesco Cavalli und Giacomo Carissimis Schüler Marc' Antonio Cesti, beide auch außerhalb der Bühne respectable Komponisten, beide noch ebenso erfüllt von der Bedeutung der in dem Stile recitativo gewonnenen Bereicherung der Kunst, wie von dauernder Wertschätzung des alten Stils, aber ähnlich wie ihre Lehrer sich selbst unterscheidend, Cavalli, der in Venedig aufgewachsen, mehr zum Glänzenden, Cesti, der in Rom geschulte, mehr zum Intimen neigend. So rühmt man an Cavalli besonders die Rhythmik, an Cesti die Melodieführung, beiden das Verdienst zusprechend, daß sie der Monotonie des Florentiner Stils ein Ende gemacht haben. Dabei zeigt Cesti gelegentlich entschiedenes Talent für das Romische. Von Cesti

sind außer den Opern auch Kammerkantaten bekannt, von Cavalli eine stattliche Anzahl Kirchenkompositionen, ein 8stimmiges Requiem (das bei seiner Bestattung gesungen worden ist), 8 st. Vesperpsalmen und Messen und Antiphonen zc. bis zu 12 Stimmen; begreiflicherweise verzichtet ein solcher Meister noch nicht auf den Chor, aber auch Cesti verdienten selbst noch zu schätzen. Besonders bedeutsam tritt aber bei Cesti das Eingreifen des Basses oder der obligaten Violine in die motivische Arbeit der Singstimmen hervor — hier zeigt sich der Einfluß Carissimis (siehe weiter unten) deutlich. Beide Meister trugen übrigens den Ruhm der Venezianischen Oper über Italien hinaus. Cavallis berühmteste Oper „Jason“ (1649, neu herausgegeben von R. Citer in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. 12) wurde binnen der nächsten zwölf Jahre auch in Florenz, Wien, Bologna, Neapel, Vicenza, Ferrara, Genua und Mailand aufgeführt; auch nach Paris drang die Kunde von Cavallis Ruhm und brachte ihm den Auftrag, die Festoper für die Vermählung Ludwig XIV. zu schreiben („Eroico amante“, 1662, mit Balletteinlagen von Lully). Die Gesamtzahl der Opern Cavallis ist 42. Von Cesti sind nur 12 Opern dem Namen nach bekannt, davon 10 in Partitur erhalten; die berühmteste ist „La Dori“ (1663, neu herausgegeben von R. Citer in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung), die in ganz Italien gegeben wurde; 1666 schrieb Cesti die Festoper zur Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Margarethe von Spanien: „Il pomo d'oro“ (Partitur herausgegeben von G. Adler in den „Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich“ 1896 bis 1897).

Francesco Cavalli (mit seinem eigentlichen Namen Pier Francesco Caletti Bruni) ist um 1600 zu Cremona geboren und starb am 14. Jan. 1676 zu Venedig; er wurde bereits als Kind nach Venedig gebracht und war an der Markuskirche 1617 Chorsänger, 1640 zweiter und 1665 erster Organist und seit 1668 Kapellmeister.

Marc' Antonio Cesti ist um 1620 zu Arezzo geboren und starb 1669 zu Venedig; er war 1646 Kirchentapellmeister zu Florenz, 1660 päpstlicher Kapellsänger und wurde 1666 zum Kaiserlichen Vize-Kapellmeister in Wien ernannt. Ueber Cavalli und Cesti vgl. G. Kreszschmar „Die Venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis“ (1892).

Außer Cavalli und Cesti sind noch hervorragende Vertreter der venezianischen Oper Giovanni Legrenzi, den wir bereits als bedeutenden Instrumental-Komponisten würdigen konnten, die beiden Ziani und Carlo Pallavicini. Legrenzi geboren um 1625 zu Clusone, war seit 1672 Konservatoriumsdirektor und seit 1685 bis zu seinem Tode 1690 Kapellmeister der Markuskirche; er reformierte das Orchester der Markuskirche, indem er die Violinen und Bratschen erheblich verstärkte, und zeigt in seinen Opern eine starke Bevorzugung der höheren Streichinstrumente gegenüber den Bläsern und früher dominirenden Bassinstrumenten. Antonio Lotti und Antonio Caldara sind seine Schüler.

59. Die Oper in Wien. Pietro Andrea Ziani (1630—1711) und sein Neffe Marc' Antonio Ziani (1653—1715), schrieben beide später hauptsächlich für Wien, wo der letztere 1700 Kaiserl. Vizekapellmeister und 1712 Hofkapellmeister wurde. Nach Wien kam die Oper bereits unter dem musikalischen Kaiser Ferdinand III. im Jahre 1642 mit Cavallis „Egisto“; unter Leopold I. aber, der selbst ein fleißiger Komponist war, wurde Wien ein hervorragendes Centrum der Opernkomposition (in 47 Jah-

ren über 400 Opern!), deren Hauptrepräsentanten außer den genannten Venezianern der Hofkapellmeister Antonio Bertali (gest. 1669) und Antonio Draghi (gest. 1700, fast 200 Opern, Serenaden, Festspiele und Dratorien) waren, an welche nach 1700 Joh. Jos. Fur und Antonio Caldara sich anschließen. So war Wien die erste Stadt außerhalb Italien, welche die italienische Oper eroberte und in der sie sich über ein Jahrhundert behauptete.

60. Die Oper in Dresden, München und Hannover. Carlo Pallavicini (1630 bis 1688) pflanzte die Siegesfahne der venezianischen Oper in Dresden auf. Vereinzelt Opernaufführungen hatte Dresden schon früher (1660 Cavallis „Serse“, 1662 Bontempis „Paride“ [Bontempi war seit 1664 Intendant des Dresdner Hoftheaters]); doch erhielt Dresden erst seit Pallavicinis Berufung (1667) eine ständige italienische Hofoper wie Wien, welche sich, trotzdem mehrmals Deutsche den ersten Kapellmeistersposten erhielten (Strungf, Heinichen, der freilich ganz italienisch gebildete Fasse), bis 1763 hielt, sogar noch einmal wieder auflebte (unter Morlacchi, gest. 1841) neben einer deutschen! Italienische Kapellmeister herrschten übrigens sowohl in Wien als Dresden bereits vor dem Einzuge der italienischen Oper.

Vgl. M. Fürstenau, Zur Gesch. der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen und Königs von Polen (1861, 2 Bde).

Eine dritte Pflanzstätte der italienischen Oper in Deutschland wurde seit 1654 München, wo neben Cavalli besonders der in Italien geschulte Johann Kaspar Kerll (1656—73 Hofkapellmeister, Opern Dronte 1757, Crinto 1661 u. a.), sowie weiterhin Ercole Bernabei, Giuseppe Antonio Ber-

nabei, Agostino Steffani und Pietro Torri hervortraten. In Hannover und Wolfenbüttel zogen die Italiener mit Agostino Steffani ein, der 1685 Hofkapellmeister wurde.

Vgl. F. M. Rudhardt, Gesch. der Oper am Hofe zu München (I. 1654 bis 1687, 1865).

61. Die Oper in Berlin. Später als die anderen deutschen Höfe entschloß sich der Berliner zu dem kostspieligen Luxus der Einrichtung einer Oper. Erst unter Friedrich III. (als König Friedrich I.) faßten die Italiener in Berlin festen Fuß. 1698 wurde Attilio Ariosti als Hofkapellmeister angestellt, auch G. B. Bononcini, Handels späterer Rival in London, war um dieselbe Zeit in Berlin und wurde 1703 Hofkomponist der Königin Sophie Charlotte, welche selbst am Klavier die Operaufführungen leitete, während die Prinzen und Prinzessinnen sich aktiv an demselben beteiligten. Diese erste Berliner Oper fand ein schnelles Ende mit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms I. (1713), der sofort die Kapelle aufhob und die Italiener wegschickte. Aber sein Nachfolger Friedrich d. Gr. (1740), selbst ein starker Musikliebhaber und Komponist (eine Ausgabe seiner Kompositionen [Flötenkonzerte, Sonaten etc.] redigiert von Ph. Spitta, erschien 1889 bei Breitkopf und Härtel), bereitete der Musik eine neue Heimstätte und errichtete auch wieder eine italienische Oper unter Karl Heinrich Graun als Kapellmeister und Hauptkomponist (er hatte seit 1726 für Braunschweig einige deutsche Opern geschrieben und schrieb seit 1741 für Berlin 27 italienische). Friedrich d. Gr. zog zwar die italienische Musik aller anderen vor, hat aber niemals einen italienischen Kapellmeister oder Cembalisten angestellt (K. H. Grauns

Nachfolger waren 1759 Joh. Agricola und 1775 Joh. Fr. Reichardt, Kammercembalist von 1740—67 Ph. C. Bach und neben diesem Christoph Reichmann 1744 und 1756 K. Fr. Chr. Falck des Königs spezieller Lehrer und Berater war außerdem der Flötist und Hofkomponist Joh. Joachim Duany [1697—1773]).

62. Die französische Nationaloper. Paris machte die erste Bekanntschaft mit der italienischen Oper im Jahre 1645, wo Kardinal Mazarin eine venezianische Opertruppe nach Paris berief, um die zur Eröffnung des Theatro nuovo 1641 mit außerordentlichem Beifall gegebene Oper „La finta pazzia“ von Paolo Saccati vorzuführen. Ein zweites Gastspiel machte die Pariser auch mit Peris „Euridice“ bekannt (1647). Der Erfolg war überaus beifälligen Aufnahme, aber nicht die Festsetzung der Italiener in Paris, sondern die Entstehung einer nationalen französischen Oper. Die Wurzeln dieser sind aber nicht allein in der italienischen Oper, sondern zugleich dem auf französischem Boden erwachsenen Ballett zu suchen. Schon das „Ballett comique de la Reine“ welches 1581 von Balthasar Beaujoyeux komponiert wurde (mit Tänzen, Chören, Wechselreden und Ritornellen), muß zu den Anfängen der französischen Oper gezählt werden, in der lange das Ballett einen wesentlichen Bestandteil bildete. Solche Ballette (deren Alter nur in Frankreich, sondern anderweit ins 16. Jahrhundert noch weiter zurückreicht), waren besonders unter Ludwig XIII. besonders beliebt. Doch hätten dieselben ohne die Florentiner Oper schwerlich zur Oper geführt werden auch sei, jedenfalls ist die üppige Emporblühen der Oper

Venedig und anderweit der Anstoß für die Franzosen geworden, sich auf dem neuen Felde selbst zu versuchen, was anfangs zu nur mäßig befriedigenden Ergebnissen führte. Der Dichter dieser Erstlingsversuche war der Abbé Pierre Perrin, der Komponist Robert Cambert („La pastorale“ 1659, und „Ariane“ 1661, beide auf dem Schlosse Juvy bei Paris, einem Herrn de la Haye gehörig). 1669 erst erlangte Perrin ein Patent für öffentliche Aufführung dramatischer Werke mit Musik und brachte nun mit Cambert 1671 die erste wirkliche Oper „Pomone“, ein Schäferstück mit Balletteinlage des Königl. Ballettmeisters Beauchamps (eine Neuausgabe der „Pomone“ erschien in der „Chefs d'oeuvre de l'opéra français“ bei Breitkopf u. Härtel). Trotz des ausgezeichneten pekuniären Erfolges erreichte das Unternehmen Perrin-Cambert, die „Académie nationale de musique“, sehr schnell sein Ende, da der Königl. Hofkomponist Lully bereits 1672 die Uebertragung des Patents auf ihn bei dem Könige (Ludwig XIV.) durchzusetzen mußte.

Giovanni Battista Lully, italienischer Abkunft, geb. 1633 zu Florenz, kam als Küchenjunge nach Paris, rückte im Dienste des Fräulein v. Montpensier zum Musitpagen auf, fand seines guten Violinspiels wegen Aufnahme in die „24 violons du Roi“, ja nach kurzer Zeit richtete Ludwig XIV. ein besonderes Elite-Orchester unter Lullys Spezialleitung ein (die „16 petits violons“) und ernannte ihn 1663 zum Hofkomponisten, später zum Oberintendanten der Kammermusik und 1662 zum Musiklehrer der Königl. Familie. Für die Aufführungen von Cavallis „Xerxes“ (1660) und „Ercole amante“ (1662) hatte Lully die für Paris nicht zu entbehrenden Ballettdivertissements zu machen, schrieb überhaupt fortgesetzt für alle Hofgesellschaften Ballette und Divertissements (auch zu Nocturnen Stücken) und stand in der Gunst des Monarchen so hoch, daß die Uebertragung des Patents von Perrin auf Lully eigentlich mehr nur den Charakter der Zurücknahme einer irrtümlichen Ver-

fügung hat. Lully starb am 22. März 1687 zu Paris, bis zu seinem Ende als Schöpfer der französischen Nationaloper hochgefeiert. Als waderer Helfer stand ihm dabei sein Librettodichter Quinault zur Seite. Gegenüber der Venezianischen Oper erscheint Lullys Kunst wieder mehr auf dem Boden der Florentiner Reform stehend, ja sie kommt den Idealen der Florentiner, der Nachahmung der Griechen durch die bedeutame Rolle, welche dem Tanz und Chor zugewiesen ist, sogar näher als die Florentiner, die Abhängigkeit der Musik von der natürlichen Rhythmik und Accentuation der (französl.) Sprache ist ihre hervorstechendste Eigenschaft und spiegelt sich sogar in den rein instrumentalen Partien wieder. Von den älteren Ballett = Divertissements Lullys sind viele handschriftlich in der „Collection Philidor“ der Pariser Bibliothek erhalten; die Opern und Ballette: „Les fêtes de l'Amour et de Bacchus“ (1672, ein sogenanntes Pasticcio aus älteren Balletten), „Cadmus et Hermione“ (1673), „Alceste“ (1674), „Thésée“ (1675), „Atys“ (1676), „Zsüs“ (1677), „Psyche“ (1678), „Bellérophon“ (1679), „Proserpina“ (1680), „Le triomphe de l'amour“ (1681), „Persée“ (1682), „Phaëton“ (1683), „Amadis de Gaules“ (1684), „Le triomphe de la paix“ (1685), „Roland“ (1685), „Armide et Renaud“ (1686) und „Acis et Galathée“ (1687), erschienen sämtlich als Partitur im Druck und sind noch heute nicht selten. Die Mehrzahl erschien auch im Neudruck in den Chefs d'oeuvre classiques de l'opéra français, die „Armide“ auch als 14. Band der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung.

Der von dem Italiener Lully der italienischen Oper entgegengesetzte Damm national-französlischer Kunst bewährte sich für ein ganzes Jahrhundert als haltbar; überhaupt hat es aber in Paris (d. h. in Frankreich) die italienische Oper, die ja noch heute besteht, niemals weiter gebracht als bis zu einer bestrittenen Existenz neben der französischen, aber auch das erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Die national-französlische Oper wurde nur durch eine kleine Zahl Komponisten in der nächsten Folgezeit neben Lully vertreten: Pascal Colasse („Thetis und Peleus“ 1689), André Campra (1660 bis 1744, 1722 Kgl. Kapellmeister; von seinen in Stil und Faktur

Lully verwandten 18 Opern erschienen „L'Europe galante“ und „Tancrède“ in Neudruck), André Kardinal Destouches (1672 bis 1749, „Iffé“), und ganz ins 18. Jahrhundert gehörig, Jean-Baptiste Rameau. Die französische Oper erlangte für die allgemeine Musikgeschichte eine hervorragende Bedeutung durch die sorgfältige Behandlung des Orchesters; der „lullysche“ Stil wurde besonders in Deutschland seit dem Ende des 17. Jahrhunderts sehr sympathisch aufgenommen und weitergebildet. Die sogen. „französische Ouvertüre“ nahm in der Konzertmusik in Deutschland bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts eine hervorragende Stelle ein und es ist bekannt, daß z. B. in Dresden unter Pallavicini vielfach italienischen Opern eine lullysche Ouvertüre vorausgeschickt wurde. Lullys Musik beherrschte die Pariser Bühne tatsächlich bis zu der Zeit, wo Glück für dieselbe einen würdigen modernen Ersatz bot. Als besonderes Charakteristikum der Musik Lullys im Gegensatz zu der der venezianischen und noch mehr der gleich zu besprechenden neapolitanischen Oper muß eine gewisse Erhabenheit und feierliche Würde bezeichnet werden, welche für die leichter beschwingten sonstigen Elemente ein Folie abgab, welche man anderweit vergebens sucht. Nur die deutschen Orchesterkomponisten haben dieses edle Pathos in ihren Ouvertüren zu konservieren und noch weiter zu steigern verstanden.

63. Henry Purcell. Wie Frankreich, erhielt auch England (London) früh eine selbständige nationale Oper, doch nur, um nach einer kurzen Blüte ganz den Italienern zu verfallen, welche noch heute in der Oper Londons dominieren. Der fast alleinige Träger dieser englischen Nationaloper war Henry

Purcell. Wie die französische Oper aus dem Ballett, wuchs die englische aus den Maskenspielen und Incidenzmusiken zu Shakespeareschen und anderen Dramen heraus. Ein Italiener Nicolo Lanieri komponierte bereits 1617 ein ganzes Maskenspiel von Ben Jonson in recitativischen Stile; doch blieb der Versuch vereinzelt. Henry Lawes schrieb 1634 Musik zu Miltons „Edmus“, Mathew Lock zu Shakespeares „Sturm“ und „Macbeth“, John Banister zu Davenants „Circe“ und mit Pelham Symphrey zu Shakespeares „Sturm“; bereits Purcellsgenossen sind der in England geborene, aber jung nach England gekommene Gottfried Finget (auch fleißiger Kammermusik-Komponist), John Eccles (Oper „Don Quichote“ 1694 mit H. Purcell) und Purcells Bruder Daniel. Alle werden überstrahlt durch Henry Purcell, in welchem die Engländer noch heute den größten Tonkünstler sehen, den das Inselreich hervorgebracht. Mit seinem Tode hatten die Italiener in England freies Spiel.

Henry Purcell, geboren 1658 in London, gestorben daselbst am 21. November 1695, verlor mit acht Jahren seinen Vater, erhielt aber eine sorgfältige musikalische Ausbildung, wurde 1668 Organist der Westminster Abtei, 1678 Organist der Kgl. Kapelle und 1688 Hofkomponist. Bereits seit 1676 komponierte Purcell zu Dramen von Shakespear, Dryden u. a. zur Aufführung, 1679 zu Shakespeares „Timon von Athen“ 1680 schrieb er seine erste Oper „Dido and Aeneas“ (Neuausgabe der „Musical Antiquarian Society“ 1843), 1690 „Diocletian“, 1691 „King Arthur“ (sein berühmtestes Werk), 1692 „The fairy queen“ (nach Shakespeares „Sommertraum“) und weiterhin eine Menge Schauspielmusiken. Neben seinen Opern stehen aber mindestens gleichwertig, wenn auch bei Lebzeiten weniger geachtet, Purcells Kirchenkompositionen, gediegene Motetten, „Te Deum und Jubilate“, über 50 Anthems (teils mit Orchester, teils mit Orgel), Oden, Hymnen, sowie eine Reihe Kammermusikwerke besonders Triosonaten für zwei Violinen mit Generalbass. Eine Gesamtausgabe seiner Werke

veranstaltet seit 1876 die Purcellgesellschaft in London, kommt aber nur sehr langsam vorwärts (die Instrumentalwerke, „Timon“ und einige Oden [Festkantaten]). Vgl. W. S. Cummings, „Henry Purcell“ (1882 in Novellos Sammlung „Great musicians“) sowie Chrysanthers Händelbiographie und die Geschichtswerke von G. Daven, „History of English music“ (1895) und W. Nagel (Geschichte der Englischen Musik, 1891, 2. Bb. 1897).

64. Die deutsche Oper in Hamburg. Während im Süden Deutschlands die italienische Oper früh festen Fuß faßte, erstand in Norddeutschland eine deutsch-nationale Oper, deren Blüte allerdings nur kurze Zeit dauerte und schließlich von den Italienern erstickt wurde. Abgesehen von den vereinzelt Opernversuchen Heinrich Schüßs (die Rinuccinische „Dafne“ übersetzt von Martin Opitz, aufgeführt 1627 auf Schloß Hartenfels bei Torgau zur Vermählung der Prinzessin Sophie und ein Ballett „Orpheus und Euridice“ 1638 zur Vermählung Georgs II. von Sachsen, beide nicht erhalten), sowie Joh. Stadens „Seelewig“ (1644 in Harsdörffers „Frauenzimmer-Gesprächspiele“, Neuauflage von Citer 1881) datiert die Existenz der deutschen Oper seit 1678, und zwar als öffentliche Oper (wie die Venezianische) zu Hamburg. In noch höherem Maße als bei der Venezianischen Oper wirkte bei dieser sozusagen ohne Vorgeschichte aus der Erde wachsenden Volksoper die Rücksicht auf ein sehr großes und sehr gemischtes Publikum bestimmend auf die Wahl und Behandlung der Stoffe. Die Oper wurde eröffnet mit Joh. Theiles „Adam und Eva“, einer Art Mysterium, aber auch mit eingelegten Tänzen. Neben vereinzelt anderen derartigen geistlichen Stücken erschienen die üblichen mythologischen und historischen Stoffe der Italiener („Dionys“ von Theile, „Porus“,

„Grindo“, „Scipio Africanus“ und „Jason“ von Couffer, „Sphigene“ u. „Klytemnästra“ von Reiser) in stark vergrößerter Bearbeitung, und als besondere Eigentümlichkeit dieser deutschen Oper Spektakelstücke von einer Roheit, Verbheit und Unflätigkeit, wie sie außerdem nirgendwo auf die Bühne gekommen sind, in Reisers „Störtebecker und Göbje Michael“, „Die Hamburger Schlachtzeit“ u. a. Von Hamburg aus verbreitete sich die deutsche Oper nach Leipzig (N. Strungk, während der Meßzeiten seit 1693), Naumburg, Weisensfels (J. A. Cobelius), Stuttgart (Couffer 1698) Braunschweig, Prag (Stölzel), Gotha (Stölzel), Darmstadt (Graupner) u. s. w. Doch kam es nirgends zu einer ernstlich dauernden Entwicklung der deutschen Oper, vielmehr wich dieselbe in allen Residenzen und größeren Städten nach kurzer Zeit der italienischen. Die Hauptkomponisten der Hamburger Oper sind J. Theile, J. W. Franck, Nik. Strungk, J. Ph. Förtsch, Joh. Sig. Couffer, Reinhard Reiser, J. Mattheson, Händel (s. u. 80) und G. Ph. Telemann. Von den musikalischen Qualitäten der Hamburger Oper darf man sich keine zu hohe Vorstellung machen; aber allein schon die Thatsache, daß während der Jahre 1703—1706 Händel in Hamburg lebte und daß seine Erstlingswerke „Almira“ (1705) „Nero“ (1705), „Florindo“ und „Daphne“ (1708) dort entstanden und aufgeführt wurden, beweist uns für die Werke der andern Komponisten eine relative Tüchtigkeit.

Reinhard Reiser, geboren Anfangs Januar 1674 zu Teuchern bei Weisensfels, gestorben am 12. September 1739 zu Hamburg, war ein fürs Melodische reichbegabter Komponist, arbeitete aber zeitlich schnell und flüchtig, sodaß er keine eigentliche Entwicklung durchgemacht hat. Reiser war ein unruhiger Geist, der aus innerem Bedürfnis von Zeit zu Zeit

wandern mußte (Braunschweig, Hamburg, Weiskensels, Hamburg, Stuttgart, Kopenhagen und wieder Hamburg); für Hamburg allein schrieb er 116 Opern, aber auch viele Passionen, Kantaten, Psalmen etc.

Johann Stegmann Cousser (Kuffer) ist 1657 in Preshburg geboren, und starb 1727 in Dublin; er hielt sich längere Zeit in Paris auf, wo er mit Lully befreundet war, wurde dann Hofkapellmeister am Braunschweig-Wolfenbütteler Hofe 1693—95, Mitpächter und Kapellmeister der Hamburger Oper und zugleich fleißiger Komponist für dieselbe, 1696 an der Stuttgarter Oper und seit 1705 Kapellmeister des Vicekönigs von Irland in Dublin. Ueber Keiser, Cousser und die Hamburger Oper s. D. Lindner, „Die erste stehende deutsche Oper“ (1855), Chrysander, *Allg. Mus.-Ges.* 1878—79 und F. A. Boigt, „Reinhard Keiser“ (1890).

65. Die neapolitanische Oper.

Als Händel 1706 Hamburg verließ, eilte er nach Italien, um sich dort als Opernkomponist den letzten Schliff zu holen; daß er nicht daran dachte, Paris, die Wirkungsstätte Lullys, aufzusuchen, beweist, daß der Ruhm der italienischen Oper durch den der französischen nicht überstrahlt wurde, zum mindesten daß Lullys Einfluß schon wieder zu schwinden begann. Um die Zeit von Händels Aufenthalt in Italien rückt aber der Schwerpunkt der italienischen Oper mehr nach dem Süden, besonders nach Neapel. Der Ruhmes- titel der Neapolitanischen Schule beruht auf der Abstreifung alles Unpopulären und Abstrakten von der Oper und deren Durch- bildung als schlicht-melodische, leicht verständliche Musik mit möglichster Beschränkung des *Secco-Recitativs*, formaler Abrundung der einzelnen Gesangsnummern in sich, vor allem Herübernahme der von den Sona- tenkomponisten inzwischen gefunde- nen rundläufigen Form A-B-A, d. h. des Zurückkommens am Ende auf den Anfang in Gestalt der *da Capo-Arie*, welche schon bei den späteren Venezianern andeu- tungsweise sich zeigt und, nun bei Alessandro Scarlatti be-

stimmt und nachdrücklich auftritt zuerst in „Teodora“ (Rom 1698) eine Form, welche für ein Jahr- hundert stereotyp wurde.

Alessandro Scarlatti, geboren 1659 zu Trapani auf Sizilien, sehr früh entwickelt, da bereits 1671 in Rom seine Oper „Scipione Africano“ gegeben wurde, gestorben am 24. Oktober 1725 in Neapel, Schüler von Carissimi († in Rom, bekleidete zuerst den Posten eines Kapellmeisters der Ex-Königin Christina von Schweden in Rom, übernahm ab 1694 die Hofkapellmeisterstelle zu Neapel. Noch einmal kehrte er nach Rom zurück, nämlich 1703—1708 als Kirchen-Kapellmeister an S. Maria Maggiore; dann aber ging er definitiv nach Neapel, zugleich als Direktor des Conservatorio S. Dionisio und Lehrer an den beiden andern Conservatorien. Scarlattis Hauptwerke sind seine Opern; er schrieb deren weit über hundert, doch sind nur von 56 die Titel bekannt; in neuer Ausgabe von Eitner erschien „La Rosaura“ sowie in Bearbeitung von A. v. Welfgen und J. Maier einzelne Nummern aus „Griselda“ (1721) und „Laodicea Berenice“ (1701). Aber neben der Oper Scarlattis stehen kaum minder berühmt seine weltlichen Solofantaten mit Instrumentalbegleitung (hundert), Kan- derte von Messen und Motetten, an- Dratorien u. s. w. Die Glätte der Faltur hat wohl bei Scarlatti ihren Höhepunkt erreicht; er brauchte für eine Ramment- gewöhnlich einen Tag zur Niederschrei-

Wie Scarlatti selbst sind auch dessen direkte Schüler Francesco Durante, Leonardo Leo und Gaetano Greco noch pietät- volle Pfleger des Palestrinastils; der erstere schrieb überhaupt nicht für die Bühne und der letztere nur als Lehrer berühmt. Dagegen schrieb Leo gegen 60 Bühnenwerke, aber auch ein noch heute altbe- kanntes 8stim. Miserere und andere geschätzte Kirchenstücke. In der folgenden Generation der Scarlat- tischen scheiden sich Opernkomponisten und Kirchenkomponisten scharfer; doch bleibt das Oratorium eine Domäne der Opernkomponisten. Nur G. B. Pergolesi wandelt ebenfalls noch die Doppelbahn der Kirchen- und Bühnenkomposition mit Glück (am berühmtesten sein *Stabat Mater*).

Borpora, Traetta, Vinci, Terradeglias, Tomelli (der aber einige schöne 8st. Kirchenstücke schrieb) sind speziell Opernkomponisten. Das bereits in der venezianischen Oper gelegentlich mit Glück beiläufig ausgebeutete komische Element wird in der Folge besonders von Logroscino, Pergolesi, Leo und J. Ad. Hasse speziell gepflegt und in der feineren Komik der Opera buffa ein neues Reizmittel gefunden, das auch die gebildeten Elemente wieder stärker für die Oper interessierte (s. unten 94). Ueber die Komponisten der neapolitanischen Schule siehe besonders Fr. Florimo, „La Scuola musicale di Napoli“ (2. Aufl. 1880 bis 1884, 4 Bde).

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist — abgesehen von Paris, wo dank den Patenten der Nationaloper nur Anregungen durch die Italiener zugelassen wurden, diese selbst aber sich nicht festsetzen durften, die Herrschaft der Italiener in ganz Europa eine Thatsache. In den großen Städten ziehen geschickte Unternehmer Vortheil aus der Schaulust der Menge, der die glatten Melodien der Neapolitaner schmeicheln; an den Höfen (auch in Kassel, Mannheim u. s. w.) werden kaum aufzutreibende Summen für die Unterhaltung der äußerst anspruchsvollen Primadonnen und Primi uomini (Kastraten) aufgewendet. Sängerinnen wie die Cuzoni und Faustina Hasse, Sänger wie Senesino, Farinelli, Momolletto

waren Faktoren, mit denen selbst die größten Komponisten der Zeit rechnen mußten (Händel).

Die Blütezeit der neapolitanischen Oper bedeutet im Hinblick auf die Ziele, welche die Florentiner Reformatoren sich gesteckt hatten, ein weiteres Abirren vom Wege, sodaß es möglich wurde, daß gegenüber der italienischen Schablonenoper neue Reformbestrebungen beinahe im Wortlaute übereinstimmend mit denen der Florentiner geltend gemacht werden konnten (Glück); diesmal war es aber nicht der Kontrapunkt, der streng polyphone Stil, welcher einer richtigen Betonung der Worte im Wege stand, sondern der homophonste, sich selbst genügende Sologesang, das was Caccini im Gegensatz zu Peri anstrebte: der an sich schöne Gesang.

Gewiß ist gegen die Behandlung der Singstimme als eines Instruments vieles einzuwenden; aber es steht auch historisch fest, daß diese ungenügende Scheidung zwischen Vokalem und Instrumentalem, dieses wiederholte Uebertragen der Errungenschaften des einen Gebiets auf das andere die Formen der Musik hat viel schneller entwickeln helfen. Es ist nicht zufällig, daß die Ausbildung der Formen der instrumentalen Kammermusik parallel geht mit der Entwicklung des Duetts und der da Capo-Arie: sind es doch sogar vielfach dieselben Komponisten, denen wir wesentliche Fortschritte auf beiden Gebieten verdanken.

IV.

Die Hochblüte der protestantischen Kirchenmusik.

66. Bach und Händel. Gleich zwei gewaltigen Felsenriesen ragen hoch empor über der Brandung des vielgestaltigen musikalischen Treibens zu Anfang des 18. Jahrhunderts die beiden Meister Bach und Händel.