



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Spemanns goldenes Buch der Musik**

**Spemann, Wilhelm**

**Berlin [u.a.], 1900**

V. Die Antiquierung des Generalbasses u. die Entwicklung des modernen freien Instrumentalstiles.

---

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

durchmachen mußte. Auch Händel verlor wie Bach gegen das Ende seines Lebens das Augenlicht (bereits seit 1751 nahm seine Sehkraft stark ab), dirigierte aber dennoch von der Orgel aus seine Werke bis acht Tage vor seinem Tode. Händel blieb unvermählt; sein Hagenstolzenthum setzt ihn wie sein ganzes in großen Zügen inmitten des erregten Weltgetriebes verlaufendes Leben mit glänzenden Einnahmen und großen Spekulationen in einen scharfen Gegensatz zu dem im vielköpfigen Familienkreise und kleinbürgerlichen Verhältnissen lebenden Sebastian Bach. Händels Werke erschienen in einer von Fr. Chrysander besorgten monumentalen Gesamtausgabe in 100 Bänden durch die Händel-Gesellschaft 1859—94. Eine würdige, leider noch nicht beendete (bis 1740 reichende) Biographie schrieb ebenfalls Fr. Chrysander (2 Bde. und 1 Halbb., 1858—67).

81. Der Höhepunkt der protestantischen Kirchenmusik. Bachs

„Matthäuspassion“ und Händels „Messias“ bilden in ähnlicher Weise den Kulminationspunkt der protestantischen Kirchenmusik wie die Messen Palestrinas denjenigen der katholischen. Beide sind in der ursprünglichen der Oper oder dem scenisch darzustellenden Mysterium verwandten Kunstgattung des Dramas erwachsen, aber zu riesigen großen die ganze Menschheit um Welt umspannenden Dichtungen geworden. In der Matthäuspassion ist die ganze gegenwärtige Menschheit Zeuge des Leidens und Sterbens Christi, zugleich aber der Gemeinde der Seligen, längst dahingeshiedenen, welche den Lebenden mit ernstem Mahnen die Bedeutung des Erlösertodes verkünden. In ähnlicher Weise faßt der „Messias“ in einem Bilde die Verheißung Christi Leben und Sterben und Wiederkunft am Ende der Dämmerung zusammen und macht die gesamte Menschheit zu Zeugen dieses Welt-dramas. Beiden gemeinsam ist eine ganz eigenartige Verquickung epischer, lyrischer und dramatischer Elemente, eine Größe und Universalität der Konzeption, die beispiellos dasteht.

## V.

### Die Antiquierung des Generalbasses und die Entwicklung des modernen, freien Instrumentalstils.

82. Die Generalbasslitteratur. Wie die gesamte Litteratur des polyphonen Vokalstils vor 1600 der Musikpraxis der Gegenwart durch die nicht ohne weiteres ablesbare alte Notenschrift entrückt ist, und erst allmählich durch Umschreibung in die heute übliche Notierung erschlossen werden kann, so scheidet

ein anderes der gegenwärtigen Praxis fremdes Element eine große Zahl nach Tausenden von Werken um Hunderten von Komponisten bestehende, ältere Kammermusiklitteratur von dem Repertoire unserer Kammermusikfreunde, nämlich die als bezifferte Bass notierte Klavier- oder Orgelbegleitung. Noch bis

Ende des 18. Jahrhunderts war eine der selbstverständlichen Forderungen, die man an die Fachbildung eines Musikers stellte, daß er den Generalbaß verstand, d. h. imstande war, ohne weiteres aus einer bezifferten Baßstimme ohne Stocken und korrekt am Klavier bezw. der Orgel a vista zu begleiten; die Organisten haben diese Fertigkeit sogar bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein gerettet. Heute ist alles, was unsere größten Konservatorien in dieser Richtung leisten, daß sie die langsame Ausarbeitung einer Baßbezeichnung zum korrekten vierstimmigen Satze am Schreibtisch lehren. Bestrebungen, auch heute noch Generalbaßspieler zu erziehen, sind vereinzelt, und verdanken der neuen historisierenden Richtung ihr Entstehen, welche jene Litteratur mit Generalbaß wieder zu erschließen bestrebt ist. Es ist kaum zu hoffen, daß diese Bestrebungen allgemeine Beteiligung finden werden; doch sind sie wichtig für die Lösung der großen Aufgaben, welche der musikalisch-geschichtlichen Forschung noch harren, da schwerlich je die weitsichtige Litteratur mit Generalbaß en bloc mit ausgearbeiteter Begleitung herausgegeben werden wird, vielmehr eine Sichtung und Auswahl des wirklich Guten notwendig ist, welche am besten und bequemsten in der Weise vorgenommen wird, daß die alten Werke in der Gestalt, wie sie uns überliefert sind, von Musikern, welche die Notierung mit ihren mancherlei Archaismen beherrschen, und solchen, welche Generalbaß spielen können, durchgespielt und auf ihren Gehalt geprüft werden. Selbst Spartierungen sind gegenüber der Größe der Litteratur wenigstens vorläufig, solange nicht eine größere Zahl Historiker gleichzeitig mit verteilten Rollen arbeiten, viel zu zeit-

raubend, um in absehbarer Zeit ein einigermaßen orientierendes Ergebnis zu verheißen. Da, wie gesagt, diese Litteratur mit Generalbaß sich noch durch das ganze 18. Jahrhundert hindurchzieht, so bedarf es nicht des Beweises dafür, daß dieselbe eine Menge wertvoller Schätze birgt, deren Unkenntnis für uns einen großen Verlust bedeutet. Befinden sich doch unter den noch unerschlossenen Werken sogar auch Sonaten von Bach und Händel, über deren hohen Kunstwert ein Zweifel nicht besteht! Wenn auch bei einem nicht kleinen Teile der mit einem bezifferten Baß in die Welt gesandten Werke das Akkompagnement durch Klavier oder Orgel nur eine wünschenswerte Verstärkung und nur in einzelnen Teilen ein wirklich unentbehrlicher Bestandteil ist, so z. B. in den für vier oder fünf oder gar noch mehr Instrumente gesetzten „starken Sonaten“, Symphonien, Konzerten und Orchestersuiten, desgleichen in den vier- und mehrstimmigen Vokalsätzen mit Continuo, so stehen doch neben diesen durchgearbeiteten Werken sehr viele andere für nur ein Melodieinstrument (Violine, Flöte, Viola, Violoncello, Oboe) oder deren zwei, gewöhnlich in gleicher Tonlage weitab von Baß alternierende, sich kreuzende und verschlingende (meist 2 Violinen oder auch Violine und Flöte, 2 Flöten u. s. w., seltener Violine und Violoncello oder Violine und Fagott, im 17. Jahrhundert auch oft 2 Kornette u. s. w.), welche in der Gestalt, wie sie notiert vorliegen, nur einen mageren Extrakt dessen zeigen, was der Komponist meint, und einer Füllung der Mitte zwischen Diskant und Baß durchaus nicht entbehren können. Auch beinahe die gesamte Liederlitteratur des vorigen Jahrhunderts stellt unter die Melodie nur

einen bezifferten oder unbezifferten Baß, desgleichen sind die Kammerduette von Clari, Steffani und Martini, hochgepriesene Meisterwerke ihrer Gattung nur mit einem bezifferten Basse versehen. Legion ist die Zahl der Violinsonaten der gefeiertsten Meister (Veracini, Bivaldi, Vanda, Geminiani, Giardini, Leclair, Locatelli, Pugnani, Toeschi, Tartini u. s. w.), deren vereinzelt in Neubearbeitung bekannt gewordenen Sonaten (in Davids „Hoher Schule des Violinspiels“ und in den Sammlungen von Alard, Jensen u. a.) wohl das Verlangen nach Bekanntschaft mit mehreren ihrer Art wach zu ruhen geeignet sind. Die außerordentlich große Litteratur der Triosonaten besteht zum Teil aus Werken, welche ihrer Zeit (zu Anfang des 18. Jahrhunderts) orchestermäßig besetzt wurden, d. h. der Baß von Cello und Kontrabaß (in der tiefen Oktave), auch wohl noch Fagott ausgeführt, die Oberstimme auch in der höheren Oktave mit Flöten besetzt, Werke, die mit normaler Ausfüllung durch Klavier (die Sonate de camera) oder Orgel (die Sonate de chiesa) eine ganz prächtige Wirkung machen — ich nenne z. B. die Kompositionen von G. F. dell' Abaco — alles das ist heute, wenn auch nicht tote, so doch einen tiefen Schlaf schlafende Musik, die der Wiedererweckung harret.

83. Die Emancipation des Klaviers. Neben dieser Litteratur mit Generalbaß taucht nun etwa seit 1720 ganz allmählich die den Generalbaß verschmähende Violinmusik mit ausgearbeiteter Klavierbegleitung auf, und allmählich greift die Antiquierung des Generalbasses auch auf die für mehrere Streichinstrumente oder Streich- und Blasinstrumente berechnete Kammermusik über, und schließlich verschwindet das beglei-

tende Clavicembalo auch aus dem Orchester.

Den Anfang hat allem Anschein nach J. Seb. Bach gemacht mit seinen 6 Sonaten für Violine und obligates Klavier, 3 Sonaten für Flöte und obligates Klavier und 3 Sonaten für Gambe und obligates Klavier, die wohl sämtlich in Köthen, also vor 1722 geschrieben sind (vgl. Spitta, Bach I, S. 718). Die Anregung mag Bach die Uebertragung der Sonate von den Streichinstrumenten auf das Klavier durch Johann Kuhnau (Früchte Klavierfrüchte 1696 und Bibliographische Historien 1700) gegeben haben. Ueberhaupt tritt aber um 1700 besonders speziell für das Klavier berechnete Komposition, welche wie wir später in England älter ist, in Frankreich und Deutschland mehr und mehr in den Vordergrund, und ist es darum nicht verwunderlich, daß ein Meister wie Bach den Anfang damit machte, das Klavier auch im Zusammenspiel mit andern Instrumenten aus der Rolle eines allzeit bereiten Dieners zu der eines würdigen Genossen emporzuheben. Daß er das wirklich zuerst gethan ist bisher nicht nachdrücklich genug hervorgehoben worden. Die 11 Konzerte für Klavier und andere Instrumente, von denen eins (das fünfte der sogenannten „Brandenburgischen Konzerte“) auch schon in Köthen entstand (für Flöte, Violine, Klavier und Orchester), bekräftigen diese künstlerische Absicht in nicht mißzuverstehender Weise. Denn während die Italiener als dem Orchester gegenüberstehendes Soloinstrument durchaus nur die Violine kennen (Bivaldi) oder aber im Concerto grosso ein Ensemble mehrerer Streichinstrumente (bei Torelli 2 Violinen, bei Corelli 2 Violinen und Violoncell, das sogenannte Concertino) dem Tutti

gegenüberstellen, wobei das Clavicebalo oder die Orgel nur aus einer bezifferten Bassstimme zu akkompagnieren hat, nimmt Bach das Klavier mit ausgearbeitetem brillanten Part in das Concertino selbst auf (so auch in dem großen A-moll-Konzert für Flöte, Violine und Klavier mit Orchester und einem in F-dur mit 2 Flöten und Klavier), ja er stellt das Klavier allein in sieben Konzerten dem Orchester gegenüber, und in drei weiteren ein Concertino von zwei Klavieren, ja in zweien eines von drei Klavieren (D-moll, C-dur) und in einem sogar ein Concertino von vier Klavieren (A-moll, Bearbeitung eines Vivaldischen Violinkonzerts). Das Klavierkonzert wurde schnell von den Zeitgenossen aufgenommen und zunächst besonders von Bachs Söhnen, desgleichen von Dittersdorf, Haydn, Mozart, Löhlein, Schobert, J. K. Stamitz, Wagenfeil kultiviert. Ob Händel durch Bachs Klavierkonzerte zu seinen Orgelkonzerten (1735, s. oben) angeregt wurde, ist nicht bekannt; jedenfalls dürfte aus den Kompositionen selbst der Einfluß nicht nachweisbar sein.

Nächst Bach erschien Jean Philippe Rameau auf dem Platze mit „Pièces de clavecin en concert“ (1741 für Klavier, Violine und Gambe), der dritte scheint der 1768 jung gestorbene Pianist Schobert gewesen zu sein, der bereits vor 1760 seine ersten Werke in Paris herausgab (Klavier-sonaten, Sonaten für Klavier und Violine, op. 1, 2 und 3, Trios für Klavier, Violine und Cello, op. 6 und 8, Quartette für Klavier, 2 Violinen und Cello, op. 7, und eine Anzahl Klavierkonzerte). Auch Joh. Karl Stamitz in Mannheim (gestorben 1761) gab als op. 1, 6 Sonaten für Klavier mit Violine in Paris bei Vénier heraus.

Eine größere Anzahl Klavierkonzerte J. S. Bachs und seiner Söhne K. Ph. Emanuel, W. Friedemann und J. Christian, desgl. Rameaus oben erwähntes Werk gab G. Riemann in Bearbeitung für zwei Klaviere bei Steingraber neu heraus. Rameaus Werke erscheinen auch in Gesamtausgabe redigiert von Saint-Saëns in Paris.

#### 84. Die Söhne Seb. Bachs.

Bisher hat man angenommen, daß Bachs Söhne sich nur mit Klavierkonzerten an dem merkwürdigen Umschwunge beteiligten, welcher sich um die Mitte des Jahrhunderts in der gesamten Instrumentalmusik durch die Ausmerzung des Generalbasses vollzog. Bei den Klavierkonzerten der Söhne Bachs blieb aber, wie bei denen Bachs selbst, die Rolle des akkompagnierenden Cembalo als Bestandteil des Orchesters unangetastet (ebenso bei den andern oben genannten Komponisten von Klavierkonzerten). Wir haben sehr schöne Triosonaten von Phil. Em. Bach (für zwei Violinen und Generalbass), die wohl der Neuherausgabe mit ausgearbeiteter Klavierbegleitung wert sind (die vielleicht schönste in G-dur hat Albert Fuchs herausgegeben); aber er hat in späteren Jahren auch sechs Sonaten für Klavier, Violine und Cello (1776) und sieben Klavier-sonaten mit begleitender Violine und Cello (1776 bis 1777) herausgegeben und Schreiber dieses fand in der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig zwei prächtige wirkliche Streichquartette ohne Generalbass von ihm (in G-dur und A-dur, 1773 geschrieben). Noch mehr und wesentlich früher als Emanuel hat aber Christian Bach sich an der neuen Schreibweise beteiligt. Nach Pohl (Haydn I—333) erschienen bereits 1763 in Paris seine ersten sechs Streichquartette (in der Sammlung „Symphonies périodiques“ bei Vénier) und er gab auch 30 Sonaten für Klavier, Violine und Cello, zwei Quintette für

Klavier, Flöte, Oboe, Bratsche und Cello und ein Quartett für Klavier, zwei Violinen und Cello heraus. Christian Bach war um die Zeit, wo Haydn anfang bekannt zu werden, berühmter als sein Vater und als Philipp Emanuel, freilich nicht in Deutschland, das er 1754 verließ, aber in Italien, Frankreich und England. In der Thomasschulbibliothek zu Leipzig erhaltene Quartette (vierstimmige Symphonien) aus der Mailänder Zeit Chr. Bachs (1754–59) beweisen, daß derselbe nicht nur an der Beseitigung des Generalbasses mitgeholfen, sondern zugleich auch die ausgebildete Sonatenform mit einem regelrechten Durchführungsteil mitgeschaffen hat. Spezialstudien über diesen, bisher allzusehr über die Achsel angesehenen Komponisten werden denselben vielleicht zu ungeahnter Größe wachsen lassen.

**85. Die Beseitigung des Generalbasses in der Orchestermusik.** Hält man an den zwei Hauptgesichtspunkten für die Charakterisierung der um 1750 geschehenen Wandlung des Stils der Instrumentalmusik fest: erstens Ausbildung des Klaviers zum gleichberechtigten Partner der anderen Instrumente in der Kammermusik mit paritätischer Beteiligung an der thematischen Arbeit durch die Niederschrift des Komponisten, und zweitens Auscheidung des akkompagnierenden Klaviers aus der Orchester- und Kammermusik, so sind aber noch einige weitere Komponisten namhaft zu machen, welche nach seiten dieser zweiten Neuerung thätig gewesen sind. Schreiber dieses fand — wieder in der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig — eine ganze Reihe sogen. französischer Duvertüren (Orchestersuiten, bis zu zwölf Stimmen) von Joh. Friedrich Fasch, davon fünf von Joh. Seb.

Bach eigenhändig in Stimmen geschrieben (!), welche bis auf zwei des Generalbasses entbehren und in der Freiheit der Erfindung und gesamten Faktur Haydn auffallend nahe stehen.

Joh. Friedrich Fasch, der Vater des bekannten Begründers der Berliner Singakademie, ist am 15. April 1688 in Buttstädt bei Weimar geboren und starb den 15. Dezbr. 1758 in Zerbst. Er besuchte unter Ruhna die Thomasschule in Leipzig, begründete als Student ein Collegium musicum, studierte später bei Graupner und Grunewald, war Kammerkomponist des Grafen Merz auf Lutavec (denselben, der Haydn engagierte), und wurde 1722 Kapellmeister in Zerbst. Von seinen Kompositionen, welche sehr geschätzt wurden, ist nichts gedruckt.

Von den Duvertüren Faschs haben mehrere nicht Tanzstücke, sondern wie die ersten kleinen Symphonien Haydns, kleine freierfundene Andante- und Allegrosätze als Sonaten, welche teilweise die klar ausgeprägte Sonatenform zeigen. Faschs Stil ist durchaus frei von der Leerbild der Mittellage der Generalbassisten, und er muß unbedingt als einer derjenigen angesehen werden, welche den Generalbass beiseite schied halfen. Auch Joh. Agrell (Symphonien) in Kassel, Johann Stamitz (Symphonien, Klavierkonzerte) und Christian Cannabich in Mannheim (Quartette, 1 u. 5 und Symphonien), Pierre van Maldere in Brüssel (Quartette 1757, Symphonien 1759) und Franz Joseph Gossec in Paris (Symphonien) müssen als Vorläufer Haydns betrachtet werden.

**86. Mozart und Boccherini.** Neben Haydn als Zeitgenossen und Repräsentanten der fertigen Meister aber nicht als Nachfolger Haydns sondern selbständig stehen Mozart und Boccherini.

Mozart erscheint als sechsjähriger Knabe (1763) mit den ersten Sonaten für Klavier und Violine und als achttjähriger (1769) mit den ersten Symphonien; es liegt an

nahe, anzunehmen, daß auch schon sein Vater Leopold Mozart, von welchem der Breitkopf'sche Katalog von 1762 die Anfänge von 18 Symphonien mitteilt, zu den Begründern des neuen Stils gezählt werden muß. Für den Sohn ist die Schreibweise für Klavier mit Instrumenten und ohne Generalbaß bereits eine völlig selbstverständliche Sache.

Luigi Boccherini geb. 19. Febr. 1743 zu Lucca, gest. den 28. Mai 1806 in Madrid, erscheint 1768 mit seinen sechs Quartetten op. 1 (Paris, Venier) als ein fertiger Künstler von ausgesprochenster Eigenart. Bereits 1769 zieht er nach Madrid, wo er bis zu seinem Tode bleibt. Boccherini ist ganz speziell Kammermusikkomponist, schreibt von Anfang an ohne Generalbaß und zeigt ein Raffinement des Sazes, ein reizvolles Spiel mit dynamischen Nuancen mit genauester Vorschrift, wie es Haydn und Mozart auch später nicht kultiviert haben. Boccherini steht mit seinen 91 Streichquartetten, 126 Streichquintetten und 54 Streichtrios als eine fast unbegreifliche Einzelerscheinung zwischen seinen Zeitgenossen, von keinem beeinflusst, aber auch selbst nicht Schule bildend. Seine leider selten gewordenen Werke sind heute noch durchaus neben Haydn und Mozart lebensfähig. Durch eine seltsame Schickung sind dieselben bisher in einer nicht erklärbaren Weise vernachlässigt worden und bis auf ein paar Kleinigkeiten nicht neu gedruckt.

**87. Der galante Stil.** Man hat den im 18. Jahrhundert aufgekommene neuen Instrumentalstil den „galanten“ genannt und denselben in Gegensatz gestellt zu dem bis zu Händel und Bach inklusive gepflegten strengen Stile, welcher mehr oder weniger rigoros eine bestimmte Stimmenzahl festhält, während der galante Stil beliebig die Stimmenzahl vermehrt und vermindert, Stimmen fallen läßt, neue einführt u. s. w. Der galante Stil ist nichts anderes, als der von Frankreich aus sich verbreitende, an den Lautenstil anlehrende Klavierstil, der freilich einigermaßen gegen den vorerst in Deutschland allein dominierenden Orgelstil abstricht. Welche Bewandnis es mit dem Lautenstile hatte, ist früher gesagt (vgl. 44). Insbesondere ist François Couperin (1668 bis

1733) der Repräsentant dieses echten Rokokostils der Klaviermusik (Pièces de clavecin, 4 Bücher 1713—1730). Wie groß das Ansehen dieser sich schnell verbreitenden Schreibweise wurde, geht zur Genüge daraus hervor, daß selbst ein Sebastian Bach, der große Repräsentant des Orgelstils in der Klavierliteratur, sich denselben zu eigen zu machen suchte, und in seinen französischen Suiten denselben auf seine Art reproduzierte. Auch Johann Mattheson in Hamburg machte die Manier nach, in noch ausgesprochenerer Weise aber K. Ph. Emanuel Bach in seinen zahlreichen Kompositionen für Klavier allein (seit 1742 eine große Zahl von Sonaten [mit veränderten Reprisen 1759, für Kenner und Liebhaber 1779—87, 6 Hefte zu je 6 Sonaten] und Solos [Rondos, Phantasien etc.]).

Karl Philipp Emanuel Bach ist am 8. März 1714 zu Weimar geboren und am 14. Dez. 1788 in Hamburg gestorben, ging nach Frankfurt a. D., um Jura zu studieren, widmete sich aber bald ganz der Musik, siedelte 1738 nach Berlin über, wo er 1740 Kammercembalist Friedrichs d. Gr. wurde. 1767 folgte er einem Rufe nach Hamburg als städtischer Musikdirektor (Nachfolger Telemanns). Sein Leben und das seiner Brüder beschrieb K. G. Bitter: „K. Ph. E. Bach und W. Friedemann Bach und deren Brüder“ (1868). Außer vielen Instrumentalwerken schrieb Ph. E. Bach auch eine große Menge Kirchenmusik (22 Passionen, viele Kantaten etc.).

Emanuel Bachs Bedeutung für die Entwicklung des modernen Stils wird wohl im allgemeinen überschätzt, woran die Verwechslung der drei berühmtesten Bache mit schuld sein mag (der Vater, Ph. Emanuel und Joh. Christian). Eine gewisse Sprödigkeit und Trockenheit ist der Mehrzahl seiner Klavierkompositionen eigen, die deshalb trotz mehrfacher Versuche der Wiederbelebung sich nicht haben wieder einbürgern können. Doch ist ihnen gelegentlich Humor und Laune eigen,

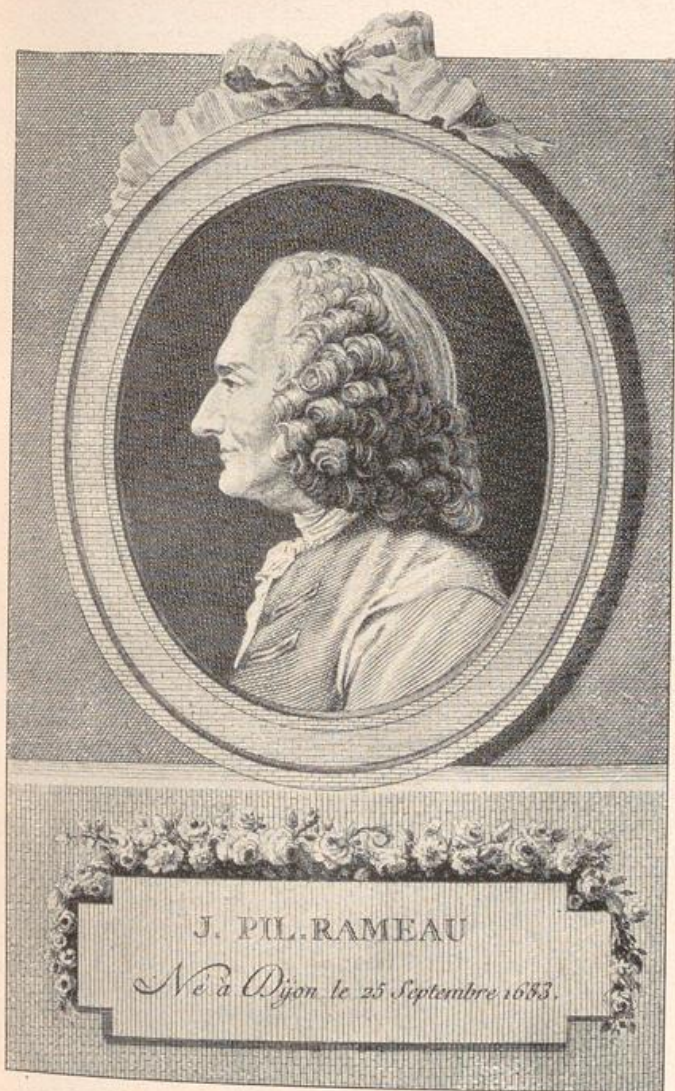
aber keineswegs mehr als den Kompositionen Domenico Scarlatti's (1685—1757), dessen „Sonaten“ genannte einsätziges Klavierstücke sehr verbreitet und sehr geschätzt waren, und noch heute vielmehr durch ursprüngliche Frische wirken als die Kompositionen Emanuel Bach's.

**88. Ph. E. Bach's mehrsätziges Klaviersonaten.** Der von den Zeitgenossen (Haydn, Mozart) bereits konstatierte große Einfluß Ph. E. Bach's auf die Entwicklung der Klaviermusik beruht wohl im wesentlichen auf der schon durch Ruhnau und J. Seb. Bach angebahnten und durch Ph. Emanuel Bach aufgenommenen und konsequent durchgeführten Verbindung mehrerer selbständig abgeschlossenen Stücke verschiedenen Charakters zu mehrsätzigem Sonaten, deren Mittelsatz in einer kontrastierenden Tonart steht, also durch Feststellung der noch heute allgemein accreditierten cyclischen Form auch für die Klaviermusik (für die Violinmusik stand dieselbe bereits vor seiner Zeit fest). Diese neue cyclische Form verdrängte nun schnell ganz und gar die vorher über ein Jahrhundert herrschende der Suite (Partie), gegenüber welcher sie mancherlei Vorzüge besaß. Die Suite hat während der ganzen Dauer ihrer Herrschaft daran festgehalten, nur Stücke in derselben Tonart aneinanderzureihen, sodaß zur Kontrastierung der Sätze gegen einander nur verschiedene Taktart und anderweite Unterschiede der Charakteristik dienten; höchstens wurde die Ersetzung der Durtonart durch die Molltonart desselben Grundtons oder umgekehrt gelegentlich eingeführt. In den Sonaten der Kammermusikkomponisten vor 1700 ist dagegen das Auftreten der Paralleltonart schon häufiger zu finden, und deren Vorgang ist unbedingt

dieser Fortschritt der Klavierform zuzuschreiben. In der Suite, die ursprünglich nur aus Tanzstücken bestand, überwiegen diese auch bis zum Ende ihrer Herrschaft. In die Sonate sind dieselben erst durch die Abwendung von der Suitenkomposition gekommen. Die endliche vollständige Vermengung beider erfolgte durch die Symphonie.

**89. Die Symphonie.** Im 17. Jahrhundert nannte man Symphonie (Sinfonia) besonders die meist nur kurzen, in der Regel ohne viel Kunst überwiegender Satz Note gegen Note geschriebenen Einleitungen von Kirchenstücken (Rantaten, Konzerten) und Opern. Doch fand mehr und mehr die reicher entwickelte Sonate (Kammermusik mit ihren Taktwechseln und vielmotivisch selbständigen Teilen) aber ohne längere Pausen ineinander übergingen) auch Eingang in die Oper. Falsch ist dagegen die Vorstellung, daß die Operneinleitung irgendwie in besonderer Weise die Entwicklungsstätte der Symphonie gewesen ist. Bis in die Zeit des Auftretens der Haydn'schen Symphonie ist die Operneinleitung mit anderem gewesen als eine Art der Verwendung der übrigens außerhalb der Bühne gepflegten Sonatenform. Gegenüber den gewöhnlich duzendweise als besondere Werke gedruckten Sonaten und (um 1700) Konzerten für eine kleinere oder größere Zahl von Instrumenten Werken, die meistens viel weniger ausgeführt und reicher gestaltet kommen die Operneinleitungen nur in zweiter Linie in Betracht. Höchstens kann zugegeben werden, daß in der einer Oper vorgestellten Sonate der Komponist den Hörern nicht mit ernsthafter Arbeit kommen, wenigstens ihre Geduld nicht auf eine härtere Probe stellen durfte; dadurch war son-

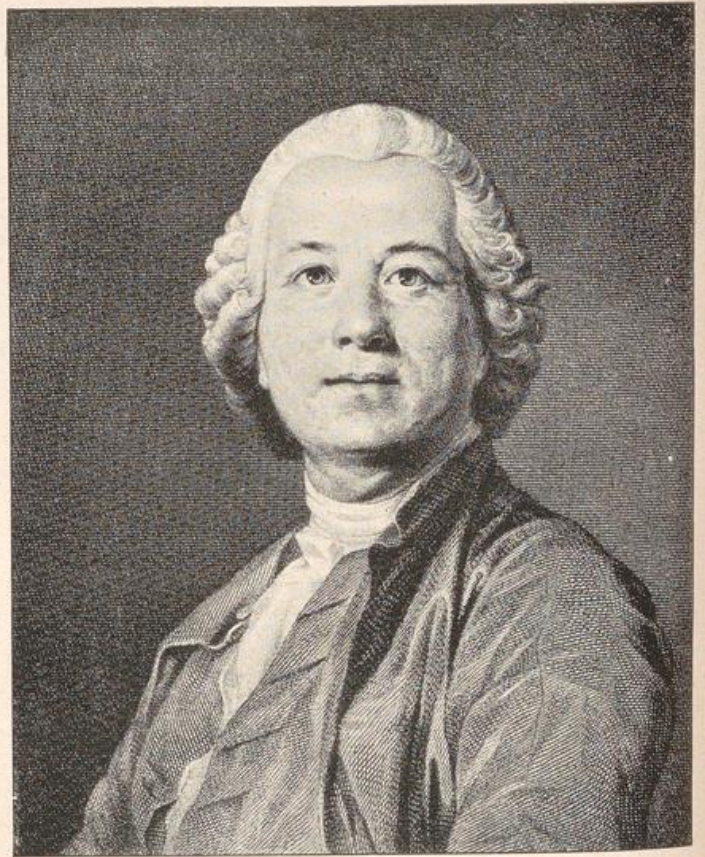




~~~~~  
Jean Philippe Rameau,

geb. 25. Sept. 1683 in Dijon,

gest. 12. Sept. 1764 in Paris.  
~~~~~



*Christoph Gluck*

Christoph Willibald Gluck,

geb. 2. Juli 1714 in Weidenwang bei Berching (Mittelfranken),

gest. 15. Nov. 1787 in Wien.

Mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Beschränkung in der Anzahl der Teile als eine gewisse, das große Publikum ansprechende leichtere Gebarung geboten. Von einzelnen Opernsymphonien (z. B. von Händel) sind uns sogar Sätze überliefert, die angehängt wurden, wenn sie nicht vor der Oper, sondern im Konzert gespielt wurden.

90. Die Konzertform. Zu Ende des 17. Jahrhunderts trat neben die Sonate und Suite das Konzert, in welchem die Reduktion der Zahl der Sätze auf drei bald allgemein wurde, was wohl in der größeren Ausdehnung der Sätze seinen nächsten Grund hatte. Die eigentümliche Form der Konzerte, besonders der ersten Sätze derselben, ein Hauptthema im Verlaufe des Satzes mehrere Male in verwandten anderen Tonarten auftreten zu lassen (am Schluß wieder in der Haupttonart) und dazwischen freie Episoden einzuschoben, in denen das Soloinstrument oder die Soloinstrumente sich mehr oder minder improvisationsartig mit allerlei Figurenwert produzieren, bedeutet gegenüber dem zerstückten Wesen der älteren Sonaten einen Fortschritt nach Seite der thematischen Einheitlichkeit. Die Solo-Episoden aber müssen als eine wichtige Vorbereitungsstufe des freien Stiles des 18. Jahrhunderts angesehen werden. Die Gewöhnung an diesen Wechsel kernig-thematischen und mehr hingeworfen arabeskenhaften Wesens führte in der That ganz natürlich zu der lockeren Schreibweise über, welche die gesamte Fattur der nachbachschen Kunst zeigt. Bach's „Italienisches Konzert“ ist geeignet, das zu belegen; Bach hat darin Tutti und Soli, alles einem und demselben Instrument (dem Klavier) übertragen und doch ist die Struktur deutlich kenntlich ge-

blieben. Die Folgezeit hat die Eigentümlichkeit der Konzertform, die Wanderung des Hauptthemas durch andere Tonarten, aufgegeben und auch für Konzerte die inzwischen ausgebildete, im engeren Sinne sogenannte Sonatenform angewendet.

91. Die Sonatenform. Die Herkunft dieser alle andern Formen bald in den Hintergrund drängenden Form ist noch immer nicht völlig aufgeklärt. Daß wir dieselbe aber nicht der italienischen Opernsymphonie verdanken, steht fest. Denn diese hatte von Hause aus durchaus die mehrgliedrige alte Sonatenform, mit Wechsel zwischen fugiertem und affordischem Wesen und Taktwechsel. Dagegen wächst die gewiß mit Unrecht sogenannte Sonatenform direkt aus der zweiteiligen Liedform heraus. Charakteristisch ist für dieselbe durchaus die Reprise, die Wiederholung des ersten von Dur zur Dominante oder von Moll zur Parallele modulierenden Teils, und im zweiten Teile nach mehr oder minder langem Aufenthalte in fremden Tonarten die Heimkehr zur Haupttonart. Diese Form reicht in einfachster Ausführung bis tief ins 17. Jahrhundert zurück und verwischt sich erst in der Zeit der Herrschaft der Kirchentöne, weil diese noch nicht diese Modulationsordnung als normal ansieht, sondern mehr zufällig solche Wege geht. Diese Form ist es, welche auch Domenico Scarlatti's „Sonaten“ haben. Die deutliche Abgliederung eines zweiten Themas in der neuen Tonart vor der Reprise, desgleichen der Anfang des zweiten Teils mit einer mehr oder minder transponierten Verarbeitung des motivischen Materials des ersten Teils (Durchführung), die an dieselbe anschließende getreue Wiederkehr des ersten Haupt-

gedankens in der Haupttonart mit Vermeidung der Modulation und daher mit Versekung des eventuellen zweiten Themas in die Haupttonart, sind bereits weitere Bervollkommnungen und Weitungen der Form, welche selbst bei Ph. E. Bach nicht überall nachweisbar sind und doch schon vor ihm vorkommen. Wieder sind es die italienischen Violinisten, welche hier vorangegangen sind. Zwar hat bereits Seb. Bach in dem für Klavier allein geschriebenen 2. Satz der 6. Sonate für Klavier und Violine (von 1722) diese Form gefunden (E moll, vor der Reprise Modulation nach G dur, 24 Takte; dann 20 Takte wirkliche Durchführung, worauf der Anfang wiederkehrt mit Vermeidung der Modulation, 19 Takte — ein zweites Thema ist nicht nachweisbar). Auch die von Ferd. David herausgegebene und bearbeitete C moll-Violinsonate von Francesco Geminiani (1716) hat in dem weitausgeführten Schlusssatz dieselbe Form (C moll, vor der Reprise Modulation nach Es dur, 59 Takte; dann 62 Takte Durchführung und folgende Wiederkehr des Hauptthemas und Schluß in der Haupttonart, 37 Takte; ein zweites Thema ist auch hier nicht zu erkennen). Bach wie Geminiiani wiederholen auch den zweiten Teil. Näher kommt der voll ausgebildeten Sonatenform der Schlusssatz der ebenfalls von David herausgegebenen G moll-Sonate von Pietro Locatelli, da derselbe ein deutlich heraustretendes zweites Thema hat (Takt 9—13 in D moll); die Durchführung ist allerdings kurz (8 Takte Allegretto  $\frac{12}{8}$ ), aber die Wiederkehr des ersten Themas und die Transposition des zweiten in die Haupttonart sind sehr streng. Ganz einwandfrei steht aber die vollentwickelte Sonatenform da in

der von Schreiber dieses herausgegebenen H dur-Sonate op. 6 III Locatellis (1737) und zwar sowohl im ersten als im zweiten Satz. Gewiß werden sich noch mehr italienische Violinsonaten beibringen lassen, in denen die Form eben so klar dasteht. Daß einige Sätze J. Fr. Fasch's ebenfalls die Sonatenform voll entwickelt zeigen wurde bereits betont. Die Frage, wer den entscheidenden Schritt gethan, diese bereicherte Liedform in die Orchestersymphonie herübernehmen, bleibt noch zu lösen; Philipp Emanuel Bach, der sie an der Spitze der Klaviersonate stellte, hat sie in seinen Symphonien und Quartetten nicht, wohl aber Christian Bach in den bereits erwähnten kleinen Symphonien. Jedemfalls wird bei den oben genannten vorhaydnischen Symphonienkomponisten diese Erzeugung der früheren Ordnung des ersten Symphoniesatzes entstanden sein.

92. Der moderne freie Instrumentalstil. Der moderne freie Instrumentalstil unterscheidet sich von dem älteren streng gearbeiteten noch weiter in etwas, das freier nicht leicht in Worte zu fassen ist. Während nämlich in der älteren Schreibweise entweder ein Thema durch die Stimmen wandert (Pergierung), wechselnd die einzelnen Stimmen zu Wortführern macht, oder aber eine Stimme souverän die Melodie führt und die anderen harmonisch ergänzend oder konträrpunktisch sekundierend in unregelmäßiger geordneter Stellung verharren, ist der neue freie Stil alle Stimmen zur Mitwirkung an der Themenbildung selbst heran; der Unterschied von Hauptstimme und Nebenstimme existiert eigentlich nicht mehr, und die Stimmen kommen als gleichberechtigte Stimmen überhaupt nicht in Betracht. Bald werfen die Stimmen einander

Motive zu, wie im munteren Dialog, bald treten sie zum Unisono zusammen, oder ein weit ausholender Gedanke greift beliebig aus einer Stimmlage in eine fernabliegende andere durch ganz andere Instrumente vertretene Lage über, oder die nach einander einsetzenden Stimmen bilden durch ihre Anfangstöne, die liegen bleiben oder anderweit fortschreiten, thematische Konturen, kurz der gesamte in Bewegung gesetzte instrumentale Apparat erscheint als ein einziger festgefügtter und doch feingegliedert schmieglicher Organismus, jederzeit fähig, sich auszudehnen und zusammenzuziehen, sich in eine Mehrheit von lebensvollen Einzelwesen zu zerlegen und wieder in eine kompakte Masse zu einigen. Es ist leicht zu erkennen, daß alle die Errungenschaften der vorausgehenden Epoche in diesem Stile unverloren sind; aber die absolute Polyphonie wie die absolute Monodie erscheinen nun als beschränkte Einzelmöglichkeiten, als durch eine universellere Art der Disposition überbotene, weil in diesen mit unbegriffene Beschränkungen des künstlerischen Ausdrucks. Im Rahmen des neuen Stils erscheint ebenso das solistische Gebaren eines einzelnen Instruments als ein lästiges Sichvordrängen, wie die strenge Rollenverteilung von einer beschränkten Anzahl von Stimmen als eine Art Pedanterie empfunden wird. Deshalb mußte die Fuge alten

Stiles absterben und konnte nur durch eine Art Renaissance, ein Sichwiederversenken in den Stil einer vergangenen Zeit, später wieder aufgenommen werden, ohne aber wieder zu einer dominierenden Stellung zu gelangen; die fugenartige Arbeit hat dagegen ihre rechte Stelle im Durchführungsteile der Sonatenform. Die Vokalfuge wird niemals ihre Lebensfähigkeit einbüßen, da sie ein logisches Ergebnis der Stimmeinsätze mit gleichen Textworten ist. Aber auch das längere Zeit fortgeführte Solo eines einzelnen Instruments ist in dem neuen freien Stile nicht stilgerecht und daher in den reinen Formen der Orchester- und Kammermusik verpönt. Im Streichquartett und der Symphonie hat es keine Stelle und bringt bereits die Sonate für zwei oder drei Instrumente in Gefahr, den Stil zu verleugnen. Die Verkennung dieses Sachverhaltes hat nicht lange nach dem Aufkommen des modernen freien Stiles übergehend zu den heute längst als Verirrungen erkannten Formen der Sonate für Violine mit begleitendem Klavier oder gar für Klavier mit begleitender Violine und für Streichquartett mit Prinzipalvioline (Solovioline) u. s. w. geführt. Nur wo das Solo als eigentlicher und alleiniger Hauptinhalt sich direkt vorstellt (im Konzert, Konzertstück etc.), ist es natürlich jetzt wie immer unanfechtbar.

## VI.

## Die Regeneration der Oper durch die Rückkehr zur Natur.

93. Die Schablonenoper. Die einseitige Richtung auf Entfaltung scenischen Prunks und Schaustellung der Künste der Gesangsvirtuosen

hatte die Oper in den ersten anderthalb Jahrhunderten ihres Bestehens immer mehr von den edlen Zielen der Florentiner Schöpfer der