



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Spemanns goldenes Buch der Musik**

**Spemann, Wilhelm**

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

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

---

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

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 fortzuschreiten, 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 Durchführungssteile 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 &c.), 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

Kunstgattung abgeführt; die Handlung war schließlich nur mehr ein mittelmäßig motivierter Vorwand für die Aneinanderreihung schwächender Liebes- oder wutschnaubender Rache-Arien. Die bekanntesten Namen aus der Weltgeschichte und Sage figurierten immer wieder auf den Titeln, die Textbücher derselben Dichter gingen trotz ihres geringen poetischen Wertes durch die Hände von Dutzenden verschiedener Komponisten, von denen aber im Grunde keiner mehr als die andern versuchte, wirkliche Charakteristik zu entwickeln, die Helden oder Heldinnen von einander zu unterscheiden oder gar dem einzelnen Werke ein individuelles Gepräge zu geben. Alles war schließlich Schablone geworden in einem so hohen Grade, daß man ungestraft ganze Partien aus einer Oper in eine andere hinübernehmen, ja aus Bruchstücken älterer Opern neue mit anderem Text zusammenstellen konnte. Solche Operpasteten (*Pasticcio* ist der gang und gäbe Name dieser Lappenstücke) sind zur Zeit der Blüte der neapolitanischen Schule durchaus nichts Ungewöhnliches und mußten oft genug als Pseudonovitäten zur Anlockung des Publikums dienen. Einen breiten Raum nahmen neben diesen musikalischen Haupt- und Staatsaktionen die Huldigungsstücke (*Serenaden*) zu fürstlichen Geburtstagen oder Thronbesteigungen, Vermählungsfeierlichkeiten zc. ein, plump schmeichelnde Allegorien, in denen der ganze Olymp mitsamt den Musen zur Verherrlichung der Tugenden der zu feiernden Persönlichkeit citiert wurde. Eine dritte, kaum minder stereotype Kategorie bildeten die verliebten Schäferspiele (*Pastorales*). Durch das Zerbröckeln in immer mehr für sich abgeschlossene Einzelnummern der Form der Arie mit vorausgeschicktem Recitativ,

zwischen welchen sich höchstens einmal ein kleiner Dialog in recitativischer Form einschob, gingen auch die letzten Unterschiede verloren, welche die verschiedenen Sujets hätten bedingen müssen, und eine klagliche Uniformität beherrschte die gesamte Kunstgattung.

**94. Die Opera buffa.** Sie wirkte wie ein erfrischender Zug die gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts sich bemerkbar machende Pflege des komischen Elementes, welche zunächst zur Entstehung der komischen Oper, in der Folge aber zu einer durchgreifenden Regeneration der gesamten Opernkomposition führte. Komische Figuren waren auch der älteren Oper nicht fremd und sind besonders in Gestalt Opern gelegentlich als wirksames Kontrastelement zu konstatieren. Dieselben verschwanden in der allernivellierenden Schablonenoper um 1700 vollständig, fanden aber in den wenig später auftretenden *Intermedien* eine gesonderte Pflege. 1723 erschien in Amsterdam eine zweibändige Sammlung solcher *Divertissements* zwischen die einzelnen Akte einer Tragödie oder einer ernstern Oper eingeschobenem komischen *Intermezzo*. Unzweifelhaft war dies das unaufhaltsam vorwärtige Vordringen eines volkstümlichen Elementes, einer gesunden Reaktion gegen die Unnatur des gestelzten Pathos und des aller Wahrheit des Ausdrucks entbehrenden Kolorturwesens, wie schon daraus hervorgeht, daß der Schöpfer des neuen Genres, *Niccolò Logroscini* (1700—1763), seine *Intermedien* durchaus im neapolitanischen Dialekt (!) schrieb. Diese *Intermedien* bildeten eine von der Handlung des Stückes, in welches sie eingeschoben wurden, vollständig unabhängige scherzhafte zweite Handlung, welche sich mit jener umschichtig alt

abspielte. Durch Loslösung dieser Intermedien aus ihrer unnatürlichen Verstrickung mit einer fremden ernstern Handlung und separate Vorführung stand die Opera buffa mit einem Mal fertig da. Nur von drei solchen Stücken Logroscinos sind die Titel bekannt („Il governatore“, „Il vecchio marito“ und „Tanto bene che male“). Ueber Neapel hinaus machte ein solches Intermezzo von Giovanni Battista Pergolesi „La serva padrona“ (1734, für nur drei Personen, nur vom Streichorchester begleitet) großes Aufsehen und wird als die erste wirkliche komische Oper gefeiert. Vermutlich waren Logroscinos Stücke von allzu lokaler Färbung oder auch zu derb, um sich verbreiten zu können (auch Pergolesi schrieb einige Stücke im neapolitanischen Dialekt, die sich gleichfalls nicht verbreiteten), während die „Serva padrona“ durch Anmut und Grazie ausgezeichnet ist.

Der allzu jung gestorbene Giovanni Battista Pergolesi, geb. 4. Januar 1710 zu Neapel, gest. 17. April 1736 zu Pozzuoli, ist außer der „Serva padrona“ besonders durch sein „Stabat mater“ für Sopran und Alt mit Streichorchester berühmt, ein Werk, das sich noch heute allgemeiner Wertschätzung erfreut; er schrieb aber noch eine ganze Reihe kirchlicher Werke (zwei doppelhörige Messen und drei andere zu 2, 4 und 5 Stimmen, Messensätze und Motetten u. a.), sowie im ganzen 13 Opern und ein Oratorium. Vgl. S. M. Schletterer „G. B. Pergolesi“.

Die Opera buffa (so nannte man nunmehr das verselbständigte Intermedium) erforderte ganz andere Gesangskräfte als die Opera seria (wie die alte Schablonenoper nunmehr hieß). Sogleich von Anfang verschnüht sie die Kastraten und legt mehr Wert auf die bisher zurückgesetzte Tenor- und Bassstimme. Eine hochbedeutende Neuerung brachten ebenfalls Logroscinos komische Opern, nämlich das „Finale“, die Vereinigung einer

größeren Anzahl Personen zu einer effektvollen Ensemble-scene bei den Aktschlüssen. Der Uebergang dieser Neuerung in die seriöse Oper ließ nicht lange auf sich warten und bedeutete eine wesentliche Bereicherung derselben, der besonders Piccini seine großen Erfolge verdankte.

Schnell griffen die Zeitgenossen den neuen Stil — denn um einen solchen handelte es sich — auf und die meisten Opernkomponisten teilten nunmehr ihre Arbeit zwischen der Opera seria und Opera buffa (M. Zomelli, Pietro Guglielmi, Nicola Piccini, Antonio Sacchini). Das sprudelnde Leben der komischen Oper mit ihren witzigen Dialogen und launigen Verwicklungen mit überraschenden Entwicklungen zeigte wieder einmal Fähigkeiten der Musik, die fast in Vergessenheit geraten waren seit den Zeiten der a cappella-Tanzlieder, Falsas, Villanellen und Justinianen, für welche die neue Zeit keinen Ersatz gebracht hatte. Und so groß war die Wirkung dieser lustig plappernden damigelle und dieser zornig polternden Alten, daß binnen wenigen Jahrzehnten in aller Zungen Ländern dieselbe Rückkehr zur harmlosen Fröhlichkeit und ungeschminkten Natur sich Bahn brach.

**95. Buffonisten in Paris.** Bereits im Jahre 1752 zog eine wohlgeschulte italienische Buffonisten-truppe in Paris ein und elektrifizierte mit Pergolesis „La serva padrona“ und „Il maestro di musica“, die noch fast unverändert auf dem Standpunkte der Lullyschen Ballettoper stehen gebliebenen Franzosen derart, daß ein förmlicher Kampf entstand zwischen den konservativen Anhängern der etwas steifleinen gewordenen Nationaloper und den begeisterten Parteigängern des neuen Stiles. Zwar hatte

Frankreich in Jean Philippe Rameau noch einmal einen bedeutenden Opernkomponisten erzeugt, der Lullys Prinzipien festhaltend, aber durch die italienischen Meister doch einigermaßen noch Seite einer etwas dünnflüssigeren Melodik beeinflusst, das Repertoire erneuerte. Aber trotz starker Begabung für das Launige und Humoristische, welche seine Klavierkompositionen darthun, vermochte derselbe doch nicht die auf dem hohen Rothurne daherstolzierende Oper Lullyscher Tradition in andere Bahnen zu führen, wie schon ein Blick auf die Titel seiner Opern lehrt („Hippolyte et Aricie“, 1733, „La Indes galantes“, 1735, „Castor et Pollux“, 1737, „Les fêtes d’Hébé“, 1739, „Dardanus“ 1739, „Les fêtes de Polyhymnie“, 1745, „Le temple de la gloire“ u. s. w.; eine Anzahl dieser Werke erschienen in Neuauflage in den „Chefs d’oeuvre de l’opéra français“ bei Breitkopf und Härtel). So war es denn nicht verwunderlich, daß, als die Italiener wieder abziehen mußten (1754), die Franzosen bereits ihre eigene komische Oper hatten.

**96. Das französische Singspiel.** Den Anfang machte bereits 1752 Jean Jacques Rousseaus „Dorfwahrsager“ („Le devin du village“), ein überaus einfaches Singspiel, das zuerst bei Hofe, aber 1753 auch im Opernhause gegeben wurde. 1753 folgte „Les troqueurs“, nach einer Erzählung Lafontaines, gedichtet von Vadé mit Musik von Antoine Dauvergne, 1754 des Marquis d’Offremonts Komposition von Anseaumes „Bartholde à la ville“, einer Nachbildung von Legrenzio Vincenzos Ciampis 1747 zuerst in Venedig gegebenen „Bertoldo alla corte“, welches auch fernerhin noch mehrfach nach-

geahmt wurde, zuerst von Charles Simon Favart mit „Ninette à la cour“, welche mit Musik von Egidio Romoaldo Duni bereits 1754 in Paris aufgeführt wurde. Duni, damals an dem (ganz französischen) Hofe in Parma lebend, ging, veranlaßt durch den Sensationserfolg dieses Singspiels nach Paris und brachte dort noch eine ganze Reihe weiterer komischer Opern auf Favartsche, Anseaumesche und andere Texte heraus („Le peintre amoureux de son modèle“, „Les chasseurs et la lièvre“, „Nina et Lindor“, „Les moissonneurs“ u. s. w. bis 1770), so daß er als der eigentliche Schöpfer der französischen komischen Oper (Operette) gelten muß. Die bedeutendsten Repräsentanten der ersten Epoche der französischen komischen Oper sind sodann Fr. André Delmignon Philidor („Le maréchal ferrant“, 1761, „Sancho Pança“, 1762, „Le bûcheron [= Les trois souhaits]“, 1763, „Le sorcier“, 1764, „L’amant déguisé“, 1768, „Le jardinier supposé“, 1769, „Les femmes vengées“, 1770 u. a.), der aber zugleich auf dem Gebiete der großen Oper erfolgreich arbeitende Pierre Alexandre Monsigny („Les deux indiscrets“, 1759, „Le maître en droit“, und „Le Cadi dupé“, 1760, „On ne s’avise jamais de tout“, 1761, „Le roi et le fermier“, 1762, „Rose et Colas“, 1764, „Aimée reine de Golconde“, 1766, „Le déserteur“, 1769, „Felix“ [L’enfant trouvé], 1777, u. a.) und André Erneste Modeste Grétry („Le Huron“, 1768, „Le tableau parlant“, 1769, „Zémire et Azor“, 1773, „La rosière de Salency“, 1775, „La fausse magie“, 1776, „Les événements imprévus“, 1777, „Richard Coeur de Lion“, 1784, u. s. w.). Neben

genß hatte Paris längst vor dem Gastspiele der Buffonisten, dem Namen nach eine Opéra comique, nämlich in den Jahrmakthatern (Theatres des foires) mit ihren Possenstücken mit Musikeinlagen (Vaudeville), welche gegen Zahlung einer Entschädigung bereits 1714 von der Großen Oper die Erlaubnis erkaufte hatten, sich Opéra comique zu nennen. Die 1716 vom Herzog von Orleans ins Leben gerufene privilegierte Comédie italienne erzwang zwar 1744—52 die Schließung dieser kleinen Theater und suchte nach dem Erfolge der Buffonisten die neuentstehende Kunstgattung für sich zu gewinnen, setzte auch 1759 nochmals die Schließung der Jahrmakthater durch, doch nur, um ihrerseits gänzlich zur französischen komischen Oper umgewandelt zu werden. 1762 wurden beide unter dem Namen Comédie italienne thatsächlich verschmolzen und 1783 fiel auch der Name zu Gunsten des richtigeren Opéra comique.

97. Die Operette in Deutschland. Nach Deutschland fand sowohl die italienische Opera buffa als die ihr entsprossene französische Operette bald ihren Weg; erstere hatte natürlich an sämtlichen italienischen Operntheatern sofort eine Heimstätte, z. B. kam die „Serva padrona“ Pergolesis bereits 1748 am preussischen Hofe zu Potsdam zur Ausführung. Die französische Operette fand ihren Weg zuerst nach Wien, wo kein geringerer als Gluck eine Anzahl der Favart'schen, Anseaume'schen und Sedaineschen u. Texte neu komponierte („Les amours champêtres“, 1755, „Le Chinois poli en France“ und „Le deguisement pastoral“, 1756, „La femme esclave“ und „L'île de Merlin“, 1758, „L'ivrogne corrigé“, 1760, „Le cadu dupé“ 1761, „On ne

s'avise jamais de tout“, 1762, und „La reconte imprévue“ [„Die Pilgrime von Neffa“], 1764). Die älteste Operette in deutscher Sprache ist wohl die ganz vereinzelt von Josef Haydn „Der neue krumme Teufel“ (Wien, Ende 1751 oder Anfang von 1752, Text von Jos. Kurz nach Lesages „La diable boiteux“); leider ist die Musik derselben nicht erhalten. Mozart komponierte 1768 das von Schachtner übersetzte Favart'sche Singspiel „Bastien und Bastienne“ und schrieb in demselben Jahre seine erste Opera buffa „La finta semplice“. Aber vor Mozart hatte in Leipzig das deutsche Singspiel selbständig sich zu entwickeln begonnen. Die erste Anregung dazu kam merkwürdigerweise weder von seiten der italienischen Opera buffa noch von seiten der französischen Opéra comique, sondern aus England durch die Ballad-farce (eine Art Vaudeville) „The devil to pay“ („Der Teufel ist los“) von Charles Coffey, welche mit Couplets (Ballads) von Lord Rochester, L. Cibber u. a. 1731 in London Furore machte (2 Teile: 1. „The wives metamorphosed“ [„Die verwandelten Weiber“], 2. „The merry cobbler“ [„Der lustige Schuster“]). Diese Stücke wurden erstmalig mit den englischen Melodien 1743 in Berlin, dann bearbeitet von Chr. Fel. Weiße mit Musik von Standfuß 1752 in Leipzig (der 1. Teil) und 1759 in Lübeck (der 2. Teil) von der Koch'schen Truppe aufgeführt und gelangten zu großer Beliebtheit. 1766 unternahm Johann Adam Hiller eine neue Komposition des ersten Teiles und brachte bereits 1768 auch den zweiten Teil (auch Fr. Aug. Weber 1775—76, Fr. Andr. Hölly, Anton Schweizer, Philidor [La diable à quatre] und eine ganze Reihe Italiener komponierten in der

Folge komische Opern über dasselbe Buch). Hiller, der Schöpfer des deutschen Singspieles, komponierte danach aber mehrere Bearbeitungen französischer Singspieltexte („Lottchen am Hofe“, „Die Liebe auf dem Lande“, „Die beiden Geizigen“) und originale deutsche Texte (von Schiebler: „Lisouart und Dariolette“, 1767, von Weiße: „Der Erntekranz“, 1770, „Der Dorfbarbier“, 1770, „Die Jagd“, 1771, „Die Jubelhochzeit“, 1774, u. a. m.).

Eine ganze Reihe anderer Komponisten nahmen nun, Hillers Beispiele folgend, die Komposition deutscher Singspiele auf, so Ernst Wilhelm Wolf („Das Rosenfest“, 1771, „Die Gärtnerin“, 1774, u. a. m.), Christian Gottlieb Neefe („Amors Guckkasten“, 1772, „Die Apotheke“, 1772, „Zemire und Azor“, 1783, „Die neuen Gutsherrn“, 1784), Georg Benda („Der Dorfjahrmarkt“, 1776, „Walder“, 1777, „Der Holzhauer“, 1778; am berühmtesten aber wurden seine Melodramen „Ariadne“ und „Medea“), Franz Andreas Holty („Das Gespenst“, 1771, „Die Jagd“, 1772, „Der Zauberer“, 1773, „Der Bassa von Tunis“, 1774, „Der Irwisch“, 1778 u. a.), Johann André („Der Töpfer“, „Erwin und Elmira“ [Goethe], „Claudine von Villa Bella“ [Goethe], „Der Alchimist“, sämtlich zwischen 1777 und 1784).

Joh. Fr. Reichardt, der das Singspiel noch weiter zum bloßen Liederpiel vereinfachte („Erwin und Elmira“, „Claudine von Villa Bella“ und „Jery und Bätely“ [sämtlich von Goethe]), Anton Schweitzer („Das Elysium“, 1773, „Die Dorf gala“, „Balmir und Gertrud“, „Philemon und Baucis“, „Der bürgerliche Edelmann“).

1778 eröffnete Kaiser Josef II.

in Wien das „National singspiel“ mit Ignaz Umlaufs „Bergknappen“ und nun folgt den aufgezählten norddeutschen Singspielkomponisten eine Reihe Wiener, vor allen Carl Ditters (von Dittersdorf) mit „Doktor und Apotheker“, 1786, „Cyrillonymus Knicker“, 1789, und „Kochkäppchen“, 1788, Johann Schenk („Der Dorfbarbier“, 1796, „Die Weinlese“, 1785, u. a.), Josef Weigl („Die Schweizerfamilie“, 1809) u. s. w., u. s. w.

Für die deutsche Litteratur gelangte die Operette mittelbar zu einer Epoche machenden Bedeutung dadurch, daß sie edelste Frucht der lyrischen Poesie, das Lied, hervorbrachte. Goethe begeisterte sich für das neue Ideal, und so wurde schließlich auch die Hochblüte der Liedkomposition (Schubert) in der Operette.

98. Die parodistische Bedeutung der Operette. Wenn auch der absolute musikalische Wert vieler dieser Operetten kein hoher ist, so ist doch ihre historische Bedeutung sehr hoch anzuschlagen. Ihr Hauptwert liegt in der Rückkehr zum Naiven, Volksmäßigen. In der ersten neapolitanischen Dialektstücke ist sogar direkt die Tendenz bemerkbar, die Opera seria zu karnivalisieren, wie sich darin ausdrückt, daß neben den Buffi und Basse der erster Liebhaber und erste Liebhaberin eine Donna seria und ein Uomo serio figurieren, deren Gesang natürlich im outrierten Stile der Singspieloper nur der Erweckung erhöhter Laclust dienen muß. Der selben Tendenz verdankte 1727 in London John Gay's „Bettler-Oper“ (Ballad-Opera) die Entstehung der Vorläufer der oben erwähnten Ballad-Farce), deren Lächerlichkeit der ersten Opern-Akademie Händels ein unfreiwilliges Ende bereitet. Auch in Hillers Operetten ist

Gegensatz zwischen Stadt und Land, zwischen Hofetikette und bäurischer Schlichtheit dadurch markiert, daß die feinen Damen und Herrn im Stil der Opera seria singen (Koloraturarien), wodurch natürlich wiederum diese zur Folie des einfachen neuen Gesangsstils wird. Es blieb aber in diesem An- kämpfen der gesunden Natur gegen eine einseitig verbildete Kunst- richtung nicht lange bei halb unbewußt ausgeführten Thaten, vielmehr kam es sogar schon vor dem Einzuge der italienischen Buffonisten in Paris zu einem ernsthaften Federkriege, in welchem Jean Jacques Rousseau die ersten kräftigen Streiche gegen die in ihrem Formenwesen erstarrte ernste Oper that; ihm sekundierte der Baron Friedrich Melchior von Grimm, dessen als „Correspondance littéraire philosophique et critique“ später gesammelt veröffentlichte Briefe (1812 bis 1814, 17 Bde.) die lebendigste Darstellung des erbitterten Kampfes der Buffonisten und der Anhänger der älteren (französischen) Oper geben. Die eigentümlichen Privilegienverhältnisse der Pariser Theater sind direkt mit schuld daran, daß die Reform der ernsten Oper, welche ja die natürliche Folge des Ansturms der Operette werden mußte, sich auf einem Umwege vollzog, nämlich indem allmählich immer mehr seriöse Elemente in die komische Oper Aufnahme fanden, wodurch es dahin kam, daß die große Oper und die komische Oper sich schließlich nur darin unterschieden, daß die komische Oper keine gesungenen Recitative hatte, sondern statt dessen gesprochene Monologe und Dialoge. So geschah es, daß schließlich eine und dieselbe Oper aus der Opéra comique in die Große Oper verpflanzt werden konnte, indem Recitative nachkom-

poniert wurden, oder das umgekehrte, indem man die Recitative wegließ.

99. Die Blüte der Opera buffa. Am schnellsten vollzog sich der Regenerationsprozeß in der italienischen Oper, in welcher jeder Antagonismus darum unterblieb, weil, wie gesagt, dieselben Komponisten fortan seriöse und komische Opern schrieben; wenn auch die Reform dadurch in gewissem Sinne abgeschwächt wurde, so wurde doch auch ein Herabsteigen zu allzu primitiven Neubildungen vermieden, wie es z. B. in Deutschland mit den ersten Operetten und auch in Frankreich mit den Erstlingen der komischen Oper stattfand, die kaum mehr als Vaudevilles waren. Die italienische Oper behielt dadurch allerdings noch gerade soviel von ihren ansehbaren Eigenschaften, daß doch ein Gegensatz gegen dieselbe und eine weitere Reaktion möglich wurde, wie wir sehen werden. Die drei größten Vertreter der Opera buffa und zugleich der Opera seria in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind Nicola Piccini, Giovanni Paisiello und Domenico Cimarosa, alle drei respectable Komponisten, auf welche Italien stolz sein darf, die letzten Meister der neapolitanischen Schule im engeren Sinne. Wenn Piccini heute hauptsächlich noch dadurch bekannt ist, daß er es war, gegen dessen Opern Gluck in Paris kämpfte und siegte, so ist das ein Schicksal, das er nicht verdient; zum mindesten muß man sagen, daß er der hervorragendste Repräsentant der italienischen Oper seiner Zeit war, und daß er eben nur einem Gluck unterliegen konnte. Seine Verdienste sind unbestreitbar; er ist es, der die Da capo-Arie, diesen schönsten Zopf der neapolitanischen Oper, ausgab und die von den Schöpfern der Opera

buffa angebahnte Form des groß aufgebauten Opernfinale ausführte und auch der Opera seria einverlebte. Auch seine Orchesterbehandlung hebt sich durch größere Mannigfaltigkeit und wesentliche Verstärkung des Ausdrucks gegen die Arbeiten seiner Vorgänger wesentlich ab. Paesello und Cimarosa sind zwei der liebenswürdigsten und gräßlichsten Musiker, die Italien überhaupt hervorgebracht hat.

Nicola Piccini ist am 16. Januar 1728 zu Bari (Neapel) geboren und starb am 7. Mai 1800 zu Passy bei Paris. Seine Lehrer waren Leonardo Leo und Francesco Durante. Piccini wandte sogleich von Anfang an sein Interesse der Opera buffa zu und debütierte zu Neapel 1754 mit „Le donne dispettose“ und feierte seine größten Triumphe ebenfalls mit komischen Opern (Cecchina [„La buona figliuola“] Rom 1760, ein Werk, das in ganz Europa ungeteilten Beifall fand, „La buona figliuola maritata“, Neapel 1765, „Le finte gemelle“, Neapel 1775, u. v. a.; in der Cecchina hat er bereits das ausgeführte Finale), fand aber auch mit seinen seriösen Opern („Alessandro nelle Indie“, „Olimpiade“) denselben Beifall. 1776 wurde Piccini von Marie Antoinette nach Paris eingeladen, für die Große Oper zu schreiben, und siedelte mit Familie nach Paris über, wo Gluck zwei Jahre früher mit seiner „Iphigenie en Aulide“ (1774) den ersten schweren Schlag gegen die italienische Oper gethan hatte. Glucks Feinde spielten nun Piccini gegen denselben aus, zunächst mit „Roland“ (1778, der Quinault'sche Text von Marmontel überarbeitet), dem einige weitere französische Stücke folgten. Der Erfolg war ein guter, wurde aber überboten durch die Aufführungen der besten italienischen komischen Opern Piccinis durch eine von ihm dirigierte italienische Truppe in der Großen Oper. Als aber Piccini 1781 mit einer neuen Komposition des Textes der von Gluck 1779 aufgeführten „Iphigénie en Tauride“ hervortrat, erlebte er eine Niederlage, von der er sich nicht wieder erholte, zumal nach Gluck Antonio Sacchini, der mehr für die ernste Oper begabt war, ihm empfindliche Konkurrenz machte. Piccinis Charakter war tadellos und er selbst hatte an den erbitterten Feinden und Intriguen der Gluckisten und Piccinisten keinen Theil. Piccinis Leben beschrieb Ginguéné „La vie et les ouvrages de

Piccini“ (1800). Von Piccinis Opern sind nicht weniger als 114 dem Publikum bekannt.

Giovanni Paesello ist am 9. Mai 1741 zu Tarent geboren und starb am 5. Juni 1816 in Neapel. Seine Lehrer waren Durante und Ubo in Neapel. Auch Paesello trat sogleich in einer komischen Oper hervor („La pillola“, „Il mondo al rovescio“, 1764, Bologna) und wurde mit „L'idolo Cinese“ (Neapel 1767) durch ganz Europa gerühmt. In Paris, wohin er bald kam, fand Paesello in Cimarosa und P. Guglielmi zwei starke Rivalen, weshalb er 1776 nach Petersburg zog, wo er sogleich mit seinem berühmtesten Werk „Il barbiere di Sevilia“ sich einführte. 1784 kehrte er nach Neapel zurück und wurde Hofkapellmeister Ferdinands IV. 1788—89 schrieb er dort die ebenfalls allbekannt gewordenen Werke „La molinara“ (dasselbe, aus welchem Vermetto die Ariette „Nel cor non più mi sento“ variierte), „Nina la pazza per amore“ (nach Dalayrac's „Nina folle par amour“) und „I Zingari in fiera“. 1802—4 begleitete ihn Napoleon nach Paris zur Organisation seiner Kapelle. Paesello erlangte seine Stellung in Neapel durch die Revolutionszeit und unter der napoleonischen Aera zu wahren, verlor sie aber bei der Rückkehr der Bourbonen. Paesello über 100 Opern schrieb Paesello eine Menge Instrumentalwerke (Symphonien, Quartette, Konzerte u. dgl.). Paesello's Leben beschrieb Conte Schizzi (Mailand 1833).

Domenico Cimarosa ist am 17. Dezember 1749 zu Aversa (Neapel) geboren und starb 11. Januar 1801 in Venedig. Zu seinen Lehrern gehören Piccini und Sacchini. Sein erstes Opernwerk war „Le stravaganze del cozzante“ (Neapel 1772). Nachdem er zunächst in Italien seinen Ruhm befestigt hatte („L'italiana in Londra“), ging er 1789 nach Petersburg, wo er bis 1792 blieb. Auf der Rückreise durch Wien in Wien sein bekanntestes Werk „Die heimliche Ehe“ („Il matrimonio segreto“) heraus. Nach Neapel zurückgekehrt, theilte er sich 1798 an der Revolution und wurde zum Tode verurteilt aber durch Gnade abgemildert. Nun wollte er wieder nach Petersburg gehen, starb aber unterwegs in Venedig (vergiftet?). Cimarosa hat 80 Opern und viele andere Opernsachen. Seine „Heimliche Ehe“ ist noch nicht vergessen.

100. Gluck. Das Aufgehen der Sterne erster Größe an dem gestirnten Himmel der Opernkomposition des 18. Jahrhunderts änderte nun aber das

in ganz eminentem Maße. Wenn auch zunächst die Vorherrschaft der Italiener sich noch hielt, so sank sie doch allmählich in Trümmer, um mehr und mehr der nicht auf die Oper beschränkten, sondern auf alle Gebiete der Musik sich gleichmäßig erstreckenden Herrschaft der Deutschen zu weichen. Die beiden neuen Sterne waren Gluck und Mozart. Wenn wir heute auf das 18. Jahrhundert im Ganzen zurückschauen, so erscheint es fast, als löse Gluck nur Händel ab und nehme Mozart die Nachfolge Glucks, da tatsächlich sogar Gluck bei Lebzeiten Händels nach London berufen wurde (1745), um die ins Stocken geratene Opernacademie wieder in Gang zu bringen und Mozarts Hauptwerke zeitlich an diejenigen Glucks direkt anschließen. Aber eine solche Darstellung würde doch hochbedeutungsvolle Zwischenglieder überspringen, und die große Verschiedenheit in der Eigenart der drei Meister unerklärt lassen. In keiner Weise ist man auch berechtigt, Mozart als einen Nachfolger Glucks zu betrachten; vielmehr sind diese beiden Meister die Vollender des durch das Aufkommen der Opera buffa angebahnten Regenerationsprozesses der Oper, aber beide gleichzeitig, nur auf getrennten Gebieten und mit verschiedenen Mitteln: Gluck auf dem Boden der französischen Oper, welcher er soviel von deutschem Geiste zutrug, als dieselbe zu assimilieren fähig war, und Mozart auf dem Boden des deutschen Singspiels und der italienischen komischen Oper, deren glücklichste Verschmelzung ihm gelang. Gluck war lange Jahre ein echter italienischer Opernkomponist von deutscher Geburt, sogar in noch höherem Maße ein echter Italiener als Händel, der von Hamburg gekommen, niemals wurde. Die Opern

seiner ersten Periode (bis zu der bereits erwähnten Beschäftigung mit den Erstlingen der französischen komischen Oper) sind durchweg über den Leisten der landläufigen Opera seria geschlagen und haben die Allereinstimmtesten Titel: *Artaserse* (1741), *Demetrio* [*Cleonice*] (1742), *Demofoonte* (1743), *Artamene* (1743), *Ipermestra* (1744), *Fedra* (1744), *Alessandro nelle Indie* [*Poro*] (1745), *La caduta de' Giganti* (1746), *Piramo e Tisbe* (*Pasticcio* 1746), *Semiramide riconosciuta* (Wien 1748), *La clemenza di Tito* (1752), *Antigono* (1756), *Il trionfo di Clelia* (1762). Diese Opern sind in der Mehrzahl in Italien geschrieben, einige für London und Wien. Erst mit dem Jahre 1762 tritt in Glucks Schaffen der Umschwung ein, nämlich mit der Oper „*Orfeo ed Euridice*“ (Wien, Text von Calfabigi). Daß die durch die komische Oper angeregten lebhaften Debatten über die wahren Ziele der Oper (seit Baron Grimms Brief über A. C. Destouches Oper „*Omphale*“ 1752), die ebenso leidenschaftlichen Verteidigungen wie Angriffe der französischen Oper Lullyscher Tradition, sowie eigene ältere Erfahrungen mit seriösen Opern herkömmlicher Machart Gluck zum Nachdenken über die Gründe der nachlassenden Zugkraft der Ariens-Oper angeregt haben, ist wohl natürlich. Seine Beziehungen zum Hofe, für den er die kleinen französischen Stücke seit 1755 komponierte, machen das fast zur Gewißheit. Als er endlich in Calfabigi einen Dichter fand, der imstande war, auf seine Intentionen einzugehen, oder der ihn vielleicht sogar noch besonders in der gleichen Richtung anregte (!), war der Moment gekommen, wo seine Gedanken sich in Thaten umsetzen konnten. Daß Glucks erstes, aus dem gewohnten

Geleise heraustretende Werk (eben der „Orpheus“) im Sujet mit Peris epochemachendem Musikdrama vom Jahre 1600 übereinstimmt, ist weniger ein Zufall als eine nachdrückliche Markierung des thatsächlichen Bruchs mit dem seither gewordenen, und des Zurückgreifens auf die Tendenzen der Florentiner. Auch die beiden anderen Opern, für welche Calsabigi Gluck den Text schrieb, „Alceste“ (1767) und „Paride ed Elena“ (1770), verraten das Bestreben, gleich den Florentinern das Musikdrama der Alten wieder erstehen zu lassen, ein Ideal, dem auch die drei für Paris geschriebenen Werke: „Iphigénie en Aulide“ (1774, Text von Le Blanc du Roulet), „Armide“ (1777, der alte Quinault'sche Text) und „Iphigénie en Tauride“ (1779 Text von Guillard), treu blieben. Ueber seine Ziele giebt Gluck in den Vorreden von „Alceste“ und „Paris und Helena“ ausführlich Rechenschaft, bestätigt aber ausdrücklich, daß der Dichter Calsabigi für die dramatische Anlage der Oper neue Gesichtspunkte aufgestellt habe. In der That muß Calsabigi ein Mann von starken Geistesgaben gewesen sein, da Gluck selbst in den beiden „Iphigenien“ und der „Armide“ nicht wieder die volle Höhe des tragischen Pathos, der musikalischen Rede, erreicht hat wie im „Orpheus“ und der „Alceste“. Calsabigi hat es offenbar verstanden, Gluck auch im Detail für seine Intentionen zu begeistern. Bei den Pariser Opern trat an die Stelle eines solchen Helfers das Beispiel Lullys und Rameaus, welche ähnliche Bahnen gewandelt waren. Vermunderlich bleibt immerhin, daß Gluck noch nach Inangriffnahme des Reformwerks und nach Erringung großer, nie dagewesener Erfolge eine Anzahl Opern in alter Manier auf Texte

Metastasio's und anderer geschrieben hat, welche die Nachwelt mit den Werken seiner ersten Periode verglichen hat (Ezio, Wien 1763, *Il parnasso confuso* und *La corona* [beide 1765, für den Hof]) und einige Intermedien für den Hof von Parma. Allerdings mögen da Einflüsse anderer Art mitbestimmend gewesen sein; Gluck's Reformbestrebungen fanden überhaupt in Wien wenig Anklang, und es war ein Zufall, daß der Schauplatz seiner letzten Kunstthaten nach Paris verlegt wurde, wo Lully und Rameau den Sinn für das wahrhaft Patristische in höherem Maße lebendig erhalten hatten.

Christoph Willibald Gluck („Ritter von Gluck“, seit Verleihung des päpstlichen Ordens vom goldenen Spornen 1770 auch Mozart erhielt, den heute niemand mehr deshalb Ritter Mozart nennt), ist am 2. Juli 1714 in Weidenwang (Mittelfranken) geboren und starb am 16. November 1787 in Wien. Der aus sehr kleinen Verhältnissen stammende Knabe fand in dem Fürsten Salm einen Protektor, der ihn zu Mailand durch Sammartini (einem der ersten Komponisten von Quartetten und Symphonien) ausbilden ließ (1738—40). Gluck blieb nun in Italien, wo er als Komponist zu Ansehen gelangte. In dem verunglückten Versuche, in Venedig festen Fuß zu fassen (1746), kehrte er nach Wien zurück, wo er 1764—65 Kapellmeister der Hofoper wurde, und in der Folge nur verlassen hat, als ihn die Vorbereitung der Aufführung eines seiner Werke nach auswärts (1749 „Tetide“ in Kopenhagen, zwei neue Opern in Italien 1774, und bis 1780 die französischen Opern in Paris). Der Mißerfolg seiner letzten Pariser Oper (*Recho et Narcisse* 1779), machte ihn an das herannahende Alter, er legte die Feder aus der Hand, und verbrachte die letzten Jahre in Ruhe. Gluck blieb ein Leben beschrieb Anton Schmid (1868) Vergl. auch A. B. Marx „Gluck und die Oper“ (1868). Den Anteil Calsabigi's an Gluck's Reform versuchte Heinrich

festzustellen („Gluck und Calfabigi“, Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 1891, S. 26 ff.). Eine kritische Prachtausgabe der Opern: „Orpheus“, „Alceste“, „Armidé“ und der beiden „Iphigenien“, veranstaltet von Fräul. Pelletan, erschien 1873–96 bei Breitkopf und Härtel.

101. Mozart. Mozart lag theoretisches Raisonnement gänzlich fern; aber sein unvergleichliches Genie führte ihn auch ohne nüchterne Ueberlegung die Wege, welche der Kunst zum Heile gereichten. Freilich hatte er, bis wenige Jahre vor seinem Tode, in seinem Vater einen in hohem Grade vorsorglichen und hochgebildeten Mentor, der ihm wohl zu raten wußte. Daß derselbe in den Jahren der Kindheit und Jugend sein Schaffen bewußt in bestimmte Bahnen geleitet hat, steht außer Zweifel. Ein feiner künstlerischer Instinkt machte aber bereits den Knaben Mozart zum souveränen Beherrscher der Form, sodaß er auf allen Gebieten, die er betrat, die Konkurrenz mit den gewiegtesten und sattelfestesten gezeigten Kunstgenossen bestand. Sein Erstlingsbühnenwerk das Singspiel „Bastien und Bastienne“, mit kaum 12 Jahren geschrieben (1768), kam nur privatim (im Landhause der den Mozarts befreundeten Familie Mesmer in Wien) zur Aufführung, trifft aber den Ton der gleichzeitigen Singspiele Hillers u. s. w. vollkommen. Vermutlich würde es neben denselben schon haben bestehen können. Sein zweiter Versuch, die italienische Opera buffa in drei Akten „La finta semplice“ (Text von Coltellini), auf Anregung des Kaisers Franz I. geschrieben (ebensfalls 1768), kam zufolge Intriguen der italienischen Sänger nicht zur

Aufführung; der Kaiser konnte die Aufführung nicht durchsetzen, da der Theaterunternehmer Affligio von ihm unabhängig war. Das Werk ist eine komische Oper von flottem Gange und keckem Wurf und wäre der besten Aufnahme sicher gewesen. Gegenüber „Bastien und Bastienne“ ist der Fortschritt unverkennbar, aber auch ein fein empfundener Unterschied in der Gesamthaltung, der direkt durch den Text inspiriert ist. Die äußeren Lebensschicksale brachten es mit sich, daß Mozart zunächst mit vier seriösen Opern herauskam, ehe er den betretenen Weg weiter verfolgen konnte, nämlich mit „Mitridate re di Ponto“ (Mailand 1770, Text von Parini nach Racine), „Ascanio in Alba“ (Mailand 1771, Text von Parini), „Il sogno di Scipione“ (Salzburg 1772, Serenata, Text von Metastasio) und „Lucio Silla“ (Mailand 1772, Text von da Camera. Erst 1775 (immerhin mit erst 19 Jahren), brachte Mozart in München die erste komische Oper heraus „La finta giardiniera“ (Text von Calfabigi, überarbeitet [erweitert] von Coltellini). Der Erfolg war ein sehr starker; die Durchdringung aller Nummern mit melodischem Wohlklang wurde allgemein bemerkt. Nach einer neuen Schablonenoper „Il re pastore“ (Salzburg, Text von Metastasio) folgte wieder ein deutsches Singspiel „Zaide“ (1780 komponiert, Text von Schachtner), das nicht zur Aufführung kam, auch nicht ganz beendet wurde; in Wien war die Aufführung wegen Landestrainer nicht möglich. Endlich im Jahre 1781, nachdem in-

zwischen wieder eine Opera seria „Idomeneo, rè di Creta“ in München gespielt worden, gelang es mit Hilfe speziellen Befehls des Kaisers ein Singspiel Mozarts „Die Entführung aus dem Serail“ im Nationalingspiel in Wien zur Auf- führung zu bringen. Dieses reizende Stück ist neben dem „Idomeneo“ das älteste das Repertoire dauernd bereichernde Werk von Mozart. Doch beginnt die große Zeit Mozarts als Opernkomponist erst mit „Figaros Hochzeit“ („Le nozze di Figaro“ 1786 in Wien (Text von da Ponte). Die Intriguen der Italiener, die Mozart in Wien um keinen Preis aufkommen lassen wollten, hätten das Werk fast zu Fall gebracht; dennoch wurde es mehrere Male mit steigendem Erfolg gegeben und 1787 in Prag mit Enthusiasmus aufgenommen, was Mozart veranlaßte, seine nächste Oper „Don Juan“ (Don Giovanni, Text von da Ponte) für Prag zu schreiben (1787). Es folgten noch die komische Oper „Cosi fan tutte“ (Text von da Ponte) 1790 in Wien, die seriöse „La Clemenza di Tito“ (Text von Metastasio) 1791 Prag und endlich sein letztes Bühnenwerk, die deutsche große Oper, die „Zauberflöte“ 1791 für Schikaneders Theater in Wien (Text von Schikaneder).

Im Vergleiche mit derjenigen anderer Opernkomponisten, besonders italienischer, ist die Liste der Bühnenwerke Mozarts nur klein; aber sie bedeutet auch nur einen kleinen Teil seiner schöpferischen Thätigkeit. Und wenn von all den aufgezählten Werken nur drei (oder mit der „Entführung“ und „Cosi

fan tutte“ fünf) wirklich noch gemein gekannt und geschätzt („Figaro“, „Don Juan“ und „Zauberflöte“), so ist das zwar wieder um nur ein kleiner Teil des was er geschrieben, aber es ist nicht als von irgend einem zeitgenössischen Opernkomponisten, ausgenommen Gluck, übrig geblieben. Versuche, weiter zurückzugreifen, nicht ohne Glück gemacht worden und auch der „Titus“ wird manchmal hervorgeholt. Aber des Glucks „Orpheus“, „Alceste“, „Promide“ und die beiden „Spagnolien“ sind dem deutschen Publikum nicht sagen wir der Welt, nicht näher. So ans Herz geworfen wie die drei Hauptopern Mozarts. Von diesen dreien aber sind die auf italienischen Text komponierten wirkliche italienische komische Opern.

102. **Stilisierung des Tragischen in der komischen Oper.** Niemand wird den Italienern wehren können in „Figaro“ und „Don Juan“ die Krone der italienischen Opera buffa zu sehen; aber diese Krone ist nicht echtem deutschen Golde geschmießt, nur die Fassung ist italienisch. Wieviele deutsche Hörer wissen überhaupt heute etwas davon, daß die deutsche Text nur eine untragliche Uebersetzung ist? Alle so berechtigten und noch so gemeinten Versuche, diese im meinbewußtsein fest eingewurzelten Texte durch bessere Uebersetzungen zu ersetzen, sind deshalb aussichtslos. Vor dem strengen Richterstuhle des musikalisch-dramatischen Theaters bestehen vielleicht Mozarts Opern schlechter, als diejenigen Glucks, und doch — sie stehen der allgemeinen Wertschätzung gegenüber als die irgend eines Komponisten. Die Antwort auf die Frage, um wie zur der vor den so d. Sitt. selbst sehn verstrektion werdes des Mozten woherf. mag ja mit packte ceste derj das all Bitt nicht getri liegt der die Lieb schei beim ein daru best

um das so kommen mußte, haben wir bereits gegeben: die Rückkehr zur Natur, zur naiven Spontaneität der Erfindung hat in Mozart ihren vornehmsten Repräsentanten gefunden. Seine Melodien sind überall so direkt aus der Stimmung der Situation heraus entsprungen, daß selbst kleine, durch schlechte Uebersetzung des ursprünglichen Textes verschuldete Verstöße gegen die strengen Gesetze der Wortdeklamation ungerügt in Kauf genommen werden. Der verklärende Schimmer des heiteren persönlichen Naturells Mozarts liegt über dessen gesamten Werken und wirkt selbst da wohlthwendig und erlösend, wo er ernste Töne anschlägt. Gewiß vermag uns der Schmerz der Elvira, ja selbst der Donna Anna nicht mit dem erhabenen Schauer zu packen, wie etwa derjenige der Alceste oder, wenn wir vorgreifen, derjenige der Leonore im Fidelio: das Ernsthafte ist bei Mozart überall gewissermaßen seiner herbsten Bitterkeit entkleidet, die Illusion ist nicht bis zur letzten Konsequenz getrieben, sondern über dem Ganzen liegt so etwas wie ein Schimmer der Märchenhaftigkeit, welcher selbst die gepfälsten Köpfe verschmähter Liebhaber nicht wirklich grausig erscheinen läßt; und wenn uns auch beim Pochen des steinernen Gastes ein wenig gruselt, so graust's uns darum doch nicht wirklich, und dem bestrafte Bösewicht gönnen wir die

Peinigung durch leibhaftige Teufelchen, ohne ernsthaft in Erregung zu geraten. Trotz der in wahrhaft meisterlicher Weise gelungenen Vermeidung alles Karikierens des Seriösen, steckt eben in diesen vollendetsten Typen der komischen Oper noch etwas von der Verwendung des „Stile grande“ als Folie des Buffostils. Dasselbe gilt für die Gräfin im „Figaro“; man stelle sich nur vor, wie unmöglich die ganze Oper würde, wenn Dichter und Komponist dieselbe ernsthaft tragisch gezeichnet hätten, und man wird das wunderbare Rätsel verstehen, dessen Lösung Mozart gelungen ist. Zugleich aber versteht man dann auch den Zauber, mit dem sowohl Don Juan als Figaro nach mehr als hundert Jahren mit ungeschwächter Kraft wirkt. Volle Lebenswahrheit darf in der komischen Oper nur das Heitere oder der kleine heilbare Schmerz haben, mit dem gleichen Rechte wie in der Tragödie und der wirklich ernststen Oper das wirklich Komische unmöglich ist. Wer über den Narren bei Shakespeare lachen kann, versteht ihn nicht; aber wer die Donna Anna oder die Gräfin wirklich tragisch nimmt, versteht auch Mozart nicht. In seinen seriösen Opern ist Mozart nicht größer als die Italiener; deshalb ist der Titus, obgleich nach dem Don Juan geschrieben, ein Werk an das man nicht denkt, wenn man von Mozart spricht.

## VII.

### Die Klassiker der Instrumentalmusik:

Haydn. Mozart. Beethoven.

103. Der neue Stil. Ein Hauch wie Frühlingsluft liegt über den Erstlingen der Litteratur der klassischen Periode der Instrumentalmusik. Ausgenommen die Zeit des ersten Minnegesangs zu Anfang