



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Spemanns goldenes Buch der Musik**

**Spemann, Wilhelm**

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

VIII. Das Virtuosen-tum.

---

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

siegte mit seiner „Bestalin“ (1807) über Lesueurs Barden in der Konkurrenz um den von Napoleon gestifteten Staatspreis und wurde mit diesem Werke und „Ferdinand Cortez“ (1809) der Schöpfer der sogenannten großen heroischen Oper,

einer glücklichen und für einige Jahrzehnte sich wirkungskräftig erweisenden modernen Neugestaltung der seriösen Oper, deren Hauptrepräsentanten außer ihm Meyerbeer und Halevy wurden.

## VIII.

## Das Virtuosenstum.

128. Bedeutung der Technik für die Entwicklung der Komposition. Bereits seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts, d. h. seitdem überhaupt die Instrumentalmusik als selbständiger Faktor in die Entwicklung der Musik eintritt, konnten wir das allmähliche Aufkommen der Richtung auf das Virtuose aufweisen; wahrscheinlich wurde diese Richtung, wenn nicht überhaupt angeregt, so jedenfalls gefördert und begünstigt durch das gleichzeitig sich immer breiter machende Gesangsvirtuosentum, dessen Haupttummelplatz die Oper, besonders nachher die neapolitanische, wurde. Mit dem Aufkommen der zwischen Soli und Tutti scheidenden Konzerte der italienischen Violinisten und besonders seit der Entstehung des wirklichen „Konzerts“ für ein gesteigerte technische Mittel entfalten des Soloinstrument, das dem Tutti des Orchesters gegenübersteht, wird aber das Virtuose ein von der Kunst selbst anerkannter Spezialfaktor. Neben dem Konzert wird auch das „Solo“, d. h. die Sonate mit begleitenden Cembalo bereits seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts der Tummelplatz wirklicher Virtuosität und die Sonaten mit Baß scheiden sich mehr und mehr in zwei getrennte Litteratur-

zweige, von denen der eine einen rein musikalischen, der andere überwiegend einen virtuos-technischen Wert hat. Thomas Balzer in London (1630 in Lübeck geboren, gestorben 1663), Johann Jakob Walther in Mainz (ca. 1650—90), Heinrich Jos. Franz v. Biber in Salzburg (1644—1703) und Nik. Adam Strungk in Hamburg und Dresden (1640—1700), repräsentieren das mehr auf vollgriffiges, mehrstimmiges Spiel auf der Violine gerichtete deutsche Virtuosenstum dieser Zeit, eine Seite der Technik, welche übrigens auch einzelne Italiener früh ins Auge fassen (Biagio Marini); die großartigsten Leistungen auf diesem Gebiete staunen wir heute in Bachs Solosonaten an (vgl. 73). Die andere Seite aber, die Kultivierung des glänzenden Passagenwesens, welches mehr der mit den technischen Bedingungen nicht genau vertrauten Menge imponiert, als wirklich schwer ist, dieses erst recht eigentlich Virtuose wird besonders durch die italienischen Violinisten ausgebildet und macht das besondere Wesen des später in engerem Sinne Konzertmäßigen aus. Dieses letzten Endes vom strengkünstlerischen Standpunkte aus nicht einwandfreie Element ist bereits um 1700 zu einer großen Ausbreitung gelangt,

also fast ein Jahrhundert früher als das Klaviervirtuosentum aufkommt. J. v. Wastielewski bezeichnet Pietro Locatelli als den eigentlichen Vater des modernen Virtuositums und mag damit recht haben in dem Sinne, daß die Häufung der Schwierigkeiten in den Sonaten und Konzerten Locatellis dieselben für mittelmäßige Geiger unausführbar macht; ganz mit Unrecht tritt aber Wastielewski dem günstigen Urteil Fetis' über den musikalischen Wert der Komposition Locatellis entgegen. Pietro Locatelli, geb. 1693, gest. 1764, war ein Schüler Corellis und hat, wie bereits früher bemerkt, persönliche Verdienste um den letzten Ausbau der sogenannten Sonatenform, war daher unzweifelhaft ein denkender Künstler von hohem Ernste der Auffassung seines Berufes. Das in tadelndem Spezialsinne Virtuose spielt bei Locatelli keineswegs eine größere Rolle als bereits bei Corelli (in den Solosonaten) und auch schon bei Torelli. Noch weniger als Locatelli darf Tartini als ein Virtuose in tadelndem Sinne bezeichnet werden. Tartini hat das Verdienst, die technischen Leistungen systematisch gepflegt und ausgefeilt zu haben (vgl. den Brief an eine Schülerin in J. A. Hillers' „Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler“, der eine ganze Violinschule erseht), besonders die Bogenführung für den getragenen Gesang und das Staccato-Spiel.

Die großen Erfolge berühmter Geiger in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beruhten aber überhaupt zumeist weniger auf virtuosem Blendwerk als vielmehr der Kunst ausdrucksvollen Vortrags. So wird z. B. auch Pietro Nardini (1722—1793) die Größe des Tones nachgerühmt. Andererseits ist aber nicht zu ver-

gessen, daß schon um 1700 eine reiche Verzierung der langsamsten Teile der Soli für den Geiger selbstverständlich war. Eine Amsterdamer Ausgabe der Solosonaten op. 5 Corellis, welche Christophorus seiner Ausgabe (in den „Denkmälern“, jetzt Verlag von Augener u. Co. in London) beidruckt, hat in mehr oder minder zuverlässiger Form die Art der damals üblichen Auszierung der Adagios durch Pizzicatos und Triller („wie Corelli zu spielen pflegte“) überliefert. War also solches virtuose Weimert selbst den Adagios nicht fremd, wenn auch in reichem Maße nur bei wiederholtem Vortrage desselben Teils, so spielt dasselbe in vielen Allegrosätzen ohnehin in der Metrierung bereits eine gewisse Rolle. Es ist nur zu wohl begreiflich, daß die Fachgeiger oder Komponisten allerlei aus der Spezialtechnik heraus in die Komposition brachten, was rein musikalisch gedacht nicht weit hergeholt ist, z. B. gewöhnlich beim Hinübergehen von einer Saite auf die andere leichte, aber rein musikalische stark frapierende Sprünge, die weitliegenden Sprünge und hergehenden Arpeggien über alle Saiten, auch schon das effektevolle und doch technisch so mühsame lose Tremolo. Analoges auf den Gebieten der Klaviermusik kommt zuerst bei dem offenbar durch die italienische Violinmusik inspirierten Domenico Scarlatti vor, nämlich durch Ueberschlagen einer Saite über die andere leicht gemachte weiten Sprünge, die Teilung beider Hände in Passagen — ebenfalls durchaus spezialtechnische Ergebnisse der Natur des Instrumentes. Wenn Matthejon (Mus. Ehrenpforte, 1740), wie Ph. Telemann um die Zeit des dritten seiner Eisenacher Stellen (1708) sich für die mit dem



*Méhul*

Etienne Nicolas Méhul,

geb. 22. Juni 1763 in Sivet (Ardennen),

gest. 18. Okt. 1817 in Paris.

Mit Genehmigung von Breitkopf u. Härtel, Leipzig.



*Spontini*

Gasparo von Spontini,

geb. 14. Nov. 1774 in Majolati bei Jesi

(Marl Ancona, Italien),

gest. 14. Jan. 1851 daselbst.

finder der Pantalon, Hebenstreit, gemeinsam zu spielenden Doppelfonzerte durch andauernde anstrengende Uebungen und Anwendung nervenstärkender Mittel vorbereitete, um auf der Violine dem Forte dieses aufkeimenden Hammerklaviers den Widerpart zu halten, so giebt er uns damit eine erwünschte Kunde von den Anfängen des wirklichen eigentlichen Virtuoseniums. Daß diese von Hebenstreit komponierten „Doppelfonzerte“ zu den Klavierkonzerten Bachs und allen späteren die Anregung gegeben haben, ist sehr wahrscheinlich. Eine andere frühe Wurzel des Virtuoseniums nämlich das durch Sweelinck von Venedig nach dem Norden Europas getragene virtuose Orgelspiel, das seinen Ausgang von den Tockaten Merulos und der Gabrieli nimmt, ist gewiß auch nicht ohne Einwirkung auf die breitere und glänzendere Gestaltung der Instrumentalmusik überhaupt geblieben und bildet z. B. einen erheblichen Bestandteil der großartigsten Orgelwerke Bachs vor, war aber im Laufe der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts seines eigentlich virtuososen Charakters allmählich mehr entkleidet und zu einem hochbedeutsamen von den besten Meistern assimilierten und in den Dienst der wahren Kunst gestellten Ausdrucksmittel geworden. Ein wirkliches Orgel-Virtuosenium ist erst in allerneuester Zeit nach einem sehr starken Rückgange der Orgelkomposition nach Bachs Zeit wieder aufgelebt und zwar nun umgekehrt von der Klaviervirtuosität aus angeregt. Hält man den sehr wichtigen Gesichtspunkt fest, daß alle Virtuosität zu einer vollen Erschließung der technischen Spezialmittel der einzelnen Instrumente führt, und daher die Schranken, welche die Eigenart derselben der Phantasie des Komponisten zieht,

erweitert (was etwas ganz anderes bedeutet als die Hinleitung derselben auf neue nur durch die Spezialtechnik mögliche Effekte), so muß das Virtuosenium, der Wettkampf in der Steigerung der Leistungen der Spieler jederzeit gut heißen werden. Eine Verirrung des Geschmacks ist aber die einseitige Pflege der als schöner Schmuck und letzte Steigerung willkommenen Brunkmittel als Selbstzweck. Die große Menge neigt immer dazu, Akrobatenkünste zu bewundern und ihre Begeisterung für die halbsprecherischen Leistungen auch der Violin- und Klavierkünstler ist deshalb wohlbegreiflich; verwerflich bleibt es aber, wenn die Komponisten über die Ausnutzung der gesteigerten Technik zur Realisierung ihrer Ideale hinausgehen und umgekehrt ihre Kunst in den Dienst der Virtuosität stellen. Diesen Verrat an der wahren Kunst beging die für die Kastraten schreibende neapolitanische Oper und auch die Instrumentalmusik hat zeitweilig diesen Götzen geopfert. Daß unsere großen Meister sich solcher Sünde nicht schuldig gemacht haben, bedarf freilich keines Hinweises; aber eine große Zahl der bereits genannten vorübergehend selbst den Ruhm der größten verdunkelnden kleineren Geister sind den Lockungen schnellen Ruhms gefolgt und daran zu Grunde gegangen. Den Virtuosen selbst, soweit sie nicht ihren Beruf in der Komposition, sondern in der Vorführung ihres technischen Könnens sahen, wird man keinen allzuharten Vorwurf daraus machen, daß sie ihre bescheidene Kompositionsbegabung dazu nutzten, ihre Künste in das glänzendste Licht zu stellen. Und so bildet die lange Reihe der Violinvirtuososen seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts, denen sich

im 18. Jahrhundert auch Virtuosen auf dem Violoncello und einzelnen andern Orchesterinstrumenten gesellen und ganz besonders auch die Reihe der Klaviervirtuosen eine lange Kette von ihrer Zeit gefeierten Künstlern, von deren Mehrzahl schon die nächste Generation kaum noch die Namen hörte, während ihre Werke schnell der Vergessenheit anheim fielen, denen aber doch die Gesamtentwicklung der Kunst Fortschritte verdankt, abgesehen natürlich von einzelnen Auswüchsen, welche sich ganz und gar in hohles Phrasenwesen verloren haben.

129. Die Violinvirtuosen. Deshalb werden wir im Anschlusse an die Violinkomponisten, welche bis zu Corelli und Vivaldi die Formen der Instrumentalmusik bildeten, in denen Händel und Bach Großes leisteten (vgl. 47-51), auch gern derjenigen gedenken, welche die Kunst des Violinspiels weiter förderten und die Möglichkeit schufen, an die Streichinstrumente die Anforderungen zu stellen, ohne welche die Orchester- und Kammermusikwerke eines Beethovens (geschweige sein Violinkonzert und seine Violinromenzen) und die gesamte neuere Orchester- und Kammermusik nicht denkbar wären. Zu diesen gehören Francesco Maria Veracini (1685-1750), der Neffe Antonio Veracini's, der seine Konzertreisen bis London ausdehnte, wo er mehrere Jahre blieb (auch in Dresden angestellt); Francesco Geminiani, geb. 1680 zu Lucca, gest. 1762 in Dublin, Corelli's Schüler, Verfasser einer der ersten Violinschulen, selbst tüchtiger Komponist, Bearbeiter der Violinsonaten Corelli's als Concerti grossi, in London und Paris als Virtuose gefeiert; Giov. Batt. Somis in Turin (1676-1763), ein gepriesener Meister der Bogenführung

und hochberühmt als Lehrer (seine Schüler sind u. a. Giardini, Paganini, Leclair und Frits); Baptiste Anet (c. 1700) ebenfalls Corelli's Schüler; Prospero Castruci (1680 bis 1769), Schüler Corelli's, 1716 Konzertmeister an Händel's Orchester in London; Dan. Gottlob Treu, von den Italienern Fedele genannt (1695 bis etwa 1750), Schüler Ruffers und Vivaldi's, lange Zeit Kapellmeister in Prag; Carlo Tessarino (geb. 1690), Verfasser einer Violin'schule (1741); J. Bapt. Volumier (1677-1720), der berühmte Berliner und Dresdener Konzertmeister; Joh. Georg Pissendel (1687-1755), Schüler Torelli's und später noch Vivaldi's und Montanari's, langjähriger Konzertmeister in Dresden; Francesco Montanari, 1717-1780 Violinist an der Peterskirche in Rom; Joh. Adam Birkenstedt (1687-1733), Kapellmeister in Eisenach, Schüler Volumier's; der als Virtuose ohnegleichen galt, feierte, legendenumwobene, auch als Theoretiker und Lehrer bedeutende Giuseppe Tartini in Padua (1686 bis 1770), der als Violinist in der Hauptsache Autodidakt war; Jacques Aubert (1678-1753), Konzertmeister der Großen Oper und der Concerts spirituels in Paris; der auch als Opernkomponist (in Rompanie mit Fr. Rebel) bekannt war; Francois Francoeur (1698-1780) in Paris; der durch Wiederbelebung einer Anzahl seiner Violinkompositionen durch David bekannter gewordene Jean Bapt. Leclair in Paris; (1697-1764); der Böhme Georg Tzarth (1708-1774) Schüler von Rosetti, Freund Jean Bendas, Kammermusiker Friedr. des Großen, später in der Mannheimer Kapelle; der gleichfalls aus Böhmen stammende Franz Benda in Berlin (1709 bis

1786) und sein Bruder Johann Benda (1713 bis 1752, Brüder des Bühnenkomponisten Georg Benda); Felice de' Giardini oder del Giardino in London (1716 bis 1796), einer der berühmten Schüler Somis', geschätzter Violinkomponist; sein Mitschüler bei Somis Gaspard Friz in Genf (1716 bis 1782); Michael Festing in London († 1752), Sohn des Flötenvirtuosen gleichen Namens unter Händel; Joh. Karl Stamitz in Mannheim (1717—1761), dem die Mannheimer Kapelle zum guten Teil ihre stramme Disziplin verdankte, und sein als Bratschenvirtuose Aufsehen machender Sohn Karl Stamitz (1746—1801); der ebenfalls als Konzertmeister der Mannheimer Kapelle verdiente Carlo Giuseppe Toeschi (1724—1788) und sein Sohn Giov. Batt. Toeschi, beide fleißige Symphonie- und Kammermusikkomponisten; Tartini's großer Schüler Pietro Nardini (1722 bis 1793), Konzertmeister in Stuttgart, zuletzt Hofkapellmeister in Florenz; der von Somis gebildete Gaetano Pugnani (1731—1798), Konzertmeister in London, später Hofkapellmeister in Turin, ein fleißiger Kammermusikkomponist (Symphonien und Violinkonzerte); Antonio Lolli (1730—1802), ebenfalls zu Stuttgart, später Günstling Katharinas II. in Petersburg, ein Virtuose in dem tadelnden Sinne, ohne höhere Ideale; der zu den Ruhmestiteln der Mannheimer Kapelle zählende Ignaz Fränzl (1734—1803) und sein noch bedeutenderer Sohn Ferdinand Fränzl (1770—1833); der autodidaktisch gebildete Pierre Gaviniés (1726 bis 1800), der „französische Tartini“, lange Jahre hochangesehener Lehrer am Konservatorium; der mulattische Geiger Chevalier de Saint Georges (1745—1799), ein sehr erzen-

trischer aber ausgezeichnete Virtuose; der nicht minder abenteuerliche Giovanni Maria Farinon oder Giornovich (1745—1804), ein Schüler Lolli's; ferner Wilhelm Cramer (1745—1799), ein sehr bedeutender Virtuose, seit 1772 erster Konzertmeister der besten Londoner Konzerte; der durch seine Violinetüden noch heute allbekannte Federigo Fiorillo (1745 bis ca. 1800), gleichfalls in London lebend, besonders als Bratschist hervorragend; der nach längeren Konzertreisen sich in Paris festsetzende Niccolo Mestrino (1748—1790); der „Vater des modernen Violinspiels“ Giov. Batt. Viotti (geb. 1753 bei Vercelli, gest. 1824 in London), ein außerordentlicher Virtuose, der hauptsächlich in Paris und London domizilierte und die instruktive und solistische Violinlitteratur durch eine Menge wertvoller Werke bereicherte, nach Corelli und Tartini der glänzendste Name unter den italienischen Violinisten des 18. Jahrhunderts, der Lehrer von Rode und vieler anderen namhaften Geiger; Gaetano Brunetti in Madrid (1753 bis 1808), dem man nachsagt, daß seine Intriguen Boccherini die Ungnade des Hofes zugezogen haben; Bartolomeo Campagnoli (1751 bis 1827), der 1797—1818 Konzertmeister der Gewandhauskonzerte in Leipzig und zuletzt Hofkapellmeister in Neu-Strelitz war; Alessandro Rolla in Parma und Mailand (1757—1841), der Lehrer Paganini's, geschätzter Violinkomponist, und sein ebenfalls tüchtiger Sohn Antonio Rolla (1798—1837); Johann Friedr. Eck in München (1766—1801) und sein Bruder Franz Eck (1774—1804), der Lehrer Spohrs; weiter Rodolphe Kreutzer in Paris (1766—1831), seit Begründung des Konservato-

riums Violinprofessor an demselben, Soloviolinist der Großen Oper (Nachfolger Rodés) und später Kapellmeister, mit Rodé und Baillot Herausgeber der Violinschule des Konservatoriums (der, dem Beethoven die Kreuzersonate widmete); François de Sales Baillot (1771 bis 1842), der ein leidenschaftlicher Verehrer der Kompositionen Boccherinis war; Pierre Rodé (1774 bis 1830), Schüler Viottis, der nur wenige Jahre in Paris lehrte und es vorzog, die Welt als Virtuose zu durchziehen (5 Jahre in Petersburg als kaiserlicher Solist); Alex. Jean Voucher (1778 bis 1861), wieder ein Virtuose im tadelnden Sinne (1787—1805 in Madrid); Giuseppe Maria Festa in Neapel (1771—1839); Giov. Batt. Polledro in Moskau, Dresden und Turin (1781—1853); und endlich der Virtuose unter den Virtuosen des Violinspiels Nicolo Paganini (geb. 27. Okt. 1782 in Genua, gest. 27. Mai 1840 in Nizza), von Aless. Kolla geschult, aber bald seine eigenen Wege gehend, ein leidenschaftlicher Hazardspieler, überhaupt ein Mann mit nobeln Passionen und großen Bedürfnissen, als Künstler auf seinem Instrument unerreicht, aber auch Charlatanerie nicht verschmähend und die technischen Kunststücke auf die denkbar höchste Höhe steigend. Neben diesem Horenmeister verblähte der Glanz aller andern Violinvirtuosen — zum Heile der Kunst, da nach solcher Gipfelung die Umkehr zur besonnenen Indienststellung der Virtuosität als Mittel der Erreichung wahrhaft künstlerischer Ideale erfolgte. Zum mindesten muß man sagen, daß in Paganini das Violinvirtuosentum die höchste Kraft seines Zaubers auf die Massen ausgeübt hat; das bedingungslose Hingerissenwerden durch solchen Zauber, also die ge-

fährliche Macht des Virtuositäts ist seitdem mehr einer kritischen Aufnahme der Virtuosenleistungen gewichen. Spöhr, Vieurtempé, Wieniawski, Prume, Alard, David, Auer, Böhm, Joachim, Hermann, Mayer, Thomson, und noch gar mancher andere wären noch zu nennen als die Erben der von den großen Virtuosen angesammelten technischen Künste: aber keinem von ihnen hatten jene etwas Neues zu finden übrig gelassen, die Kunst des Violinspiels ist seit der großen Flutwelle des Virtuositäts ein abgeschlossenes Buch. Die großen Spieler der Jetztzeit werden teils als klassische oder genial individualistische Interpreten der Werke der großen Meister, oder als gebiegen und erfahrene Lehrer, ausnahmsweise wie Sarasate auch wohl noch als Virtuosen im engeren Wortsinne, aber dann nicht mehr ohne Beimischung einer kleinen Dosis Zweifel an der Höhe ihres wirklichen Künstlertums gefeiert, aber die Zeit der Herrschaft des Virtuositäts ist vorüber.

130. **Gamben- und Violoncellvirtuosen.** Kein anderes Instrument des Orchesters hat es zu einer die ganze Welt in Aufregung versetzenden Rolle gebracht wie die Violine. Nur das Violoncell neben der Violine bis heute ein gewisser Rang als Soloinstrument neben der Violine behauptet. Doch beginnt die Aera des Violoncell als Virtuoseninstrument erst später als die der Violine, die Gambe für Soli (ohne Begleitung oder mit begleitendem Klavier) bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts entschieden bevorzugt wurde, einestheils wegen ihres sanfteren Tones, hauptsächlich aber, weil für das Violoncell nach dieser Zeit die für die Stimmung notwendige, von der

Violine abweichende Applikatur gefunden wurde. Für die Rolle des Basses bei TrioSonaten und größeren Ensembles, auch im Concertino der Concerti grossi, war dagegen das Violoncell schon seit dem Ende des 17. Jahrhunderts durchaus bevorzugt, weil sein hellerer und stärkerer Ton die Konkurrenz mit der Violine besser aufnehmen vermochte. Aus der Reihe der letzten Gambisten seien genannt der berühmte Marin Marais in Paris (1656—1728) und sein Sohn Roland Marais, der noch ältere Deutschböhme David Funck (um 1670), Joh. Georg Ahle in Mühlhausen (1650—1706), Johann Schenk am kurpfälzischen Hofe, später in Amsterdam, Ernst Christian Hesse in Darmstadt (1678—1762, ein Schüler von Marais), August Kühnel in Kassel (geb. 1645), Joh. Michael Kühnel in Berlin und Weimar (um 1720), Jakob Riemann in Kassel (um 1710), der Niederländer Karl Sakart (um 1720) und die Pariser Gambenspieler und Komponisten Caix d'Hervelois, Raudot, Prudent, Hugard und Blainville (sämtlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts). Als Virtuose auf der Gambe und auf dem Violoncell wird der Mailänder Komponist Gio. Antoniotti gerühmt (geb. 1692, gest. 1776); andere italienische Cellomeister der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind Salvatore Lanzetti, der 1730—50 am sardinischen Hofe angestellt war, Cellosonaten herausgab und ein Schulwerk für Cello schrieb; Giacomo Cervetto in London (1682—1783, über hundert Jahre alt), Carlo Ferrari und Alessandro Canavasso, die beide in Paris auftraten, zu einer Zeit, wo Frankreich in Ber-

tea u, der 1756 starb, bereits einen eigenen Vertreter des Violoncellspiels, und zwar einen Schulebildenden Meister besaß. Letzterer, auch Komponist von 4 Cellokonzerten und 3 Büchern Cellosonaten, war der Lehrer von J. Bapt. Cupis (um 1720—1794), Jos. Bonaventure Tillière (um 1760), Jean Bapt. Janson (1742—1803), dessen jüngerem Bruder Louis Janson (1749 bis ca. 1820) und Jean Pierre Duport (1741—1818), dem langjährigen Berliner Kammercellisten und Musiktendanten, dessen persönlicher Schüler König Friedrich Wilhelm II. war, derselbe Fürst, für welchen Boccherini (selbst ein ausgezeichnete Violoncellvirtuose) eine große Zahl seiner Werke schrieb. Aber Jean Pierre Duport war auch vor seiner Anstellung in Berlin der Lehrer seines jüngeren Bruders Jean Louis Duport (1749—1819), des Begründers der modernen Celloapplikatur und damit der eigentlichen Cellovirtuosität. Dieser war es, der als Prinzip der Celloapplikatur das Halbtonintervall für Nachbarfinger aufstellte, während man bis dahin wie auf der Violine und Bratsche die Tonfolge der Stala als Norm für die Fingerfolge betrachtet hatte, und er ist es auch, der den Daumeneinsatz einführte, auf welchem die moderne Technik wesentlich mit fußt. Duports „Essai sur le doigté du violoncelle“ erschien um 1770 und die bedeutendsten Cellospieler des In- und Auslandes nahmen sofort die neue Spielmanier an, zu der auch eine veränderte, der Violine abgelassene Haltung des Bogens gehörte, so die Böhmen Bernhard Stiafny in Prag (1760—1835), dessen Bruder Franz Johann Stiafny in Mannheim (1764 bis ca. 1820), der durch ausgedehnte Reisen weltbekannte

deutsche Altmeister Bernhard Romberg in Wien und Hamburg (1767—1841), die Franzosen Pierre François Levasseur (1753 bis ca. 1820), dessen Bruder Jean Henri Levasseur (1765—1823, der Verfasser der Celloshule des Pariser Konservatoriums), J. Bapt. Breval (1756 bis 1825), ferner der nur als Virtuose zu nennende Jacq. Michel Hurel de Lamare (1772—1823), dessen Cellokonzerte von Auber komponiert sind; Louis Pierre Martin Norblin (1781—1854), langjähriger Professor am Pariser Konservatorium; Nicolaß Joseph Platel (1777—1835, der Begründer der Brüsseler Violoncellschule, seit 1824 Lehrer am Brüsseler Konservatorium, Lehrer von Servais, Batta, Demund etc.) u. Charles Nicolaß Baudiot in Paris (1773 bis 1849). Von älteren Cellovirtuosen außerhalb der Duportschen Schule sind noch zu nennen der als Komponist von Symphonien und Kammermusikwerken namhafte Anton Fily in Mannheim (1768 jung gestorben); dessen Schüler Christoph Schetky (1740—1773), der nach längeren Konzertreisen sich in England festsetzte; Philipp Schindlöcker in Wien (1753 bis 1827); der Deutschböhme Anton Kraft in Wien (1752—1820) und sein Sohn Nikolaus Kraft, Cellist des Schuppanzigschen Quartetts in Wien (1778—1853), sowie die beiden Engländer John Crossbill (1751—1825) und der von Cervetto gebildete Robert Lindley (1776—1855). Zur neueren Zeit führen herüber Max Bohrer (1785—1852), der mit seinem Bruder, dem Violinvirtuosen Anton Bohrer, zusammen ganz Europa bereifte; Friedrich Dogaauer in Dresden (1783—1860); der von Schindlöcker gebildete Jo-

seph Merk in Wien (1795—1852); noch mehr als diese führten die anschließenden belgischen und Pariser Violoncellisten die Kunst des Violoncellspiels ins rein Virtuosenhafte über bis zur Rivalität mit den Herenkünstlern der Violoncellisten, so Alexandre Batta Schüler Platels in Brüssel, später in Paris (geb. 1816); Franç. Demund, ebenfalls Schüler Platels (1815—1854) und sein Sohn Ernest Demund (geb. 1840); der von Norblin geschulte Felix Battançon in Paris (1814—1893); Hippolyte Prosper Seligmann (1817—1882) und August Franchomme (1808—1884). Als Schüler Dogaauers rivalisirten mit ihnen Friedr. August Kummer in Dresden (1797—1879), Karl Drechsler in Dresden (1800 bis 1873) und Karl Schubert in Petersburg (1811—1863), ferner Merks Schüler Christian Kellermann in Kopenhagen (1815 bis 1866), Joseph Menter in Wien (1808—1856, der Vater der Pianistin Sophie Menter) und sein Schwiegersohn David Popper (gest. 1843), Karl Schubert Schüler Karl Davidoff in Petersburg (1838—1889, zuletzt Direktor des Konservatoriums), Karl Drechslers Schüler August Lindner in Hannover (1820—1878), Friedrich Grützmaier in Dresden (geb. 1832) und Bernhard Coßmann (geb. 1822, auch Schüler Kummer), Georg Goltzmann in Frankfurt a. M. (1825 bis 1898) und Julius Goltzmann in Stuttgart (1825—1878). Den Beinamen des Paganini der Violoncellen hat man Andrien François Servais gegeben, in welchem die belgische Violoncellisten schule gipfelte (geb. 1807, gest. 1884). Servais war Schüler Platels, fertigte aber die Technik des Jumeau

ments zu schwindelhafter Höhe und mag den Vergleich mit Paganini mit Recht darum erfahren, weil auch er seinen Nachfolgern kein Problem mehr zu lösen übrig ließ. Auch auf dem Gebiete der Violoncellvirtuosität ist daher die allmählich eintretende Wegwendung von der bloßen Virtuosität mit Freuden zu konstataren; wenn ein Julius Kengel vielleicht als Rivale Servais' in der Pflege der äußersten technischen Künste gelten kann, so erscheinen dagegen ein Robert Hausmann und Hugo Becker als Vertreter der die Technik den höchsten Zielen der Kunst unterordnenden Reaktion gegen die virtuose Schaustellung.

**131. Die Kontrabassvirtuosen.** Nur ganz ausnahmsweise begegnet uns heute mehr ein Virtuose, d. h. ein die Spezialtechnik seines Instruments auf Konzertreisen zur Schau stellender Künstler auf einem der übrigen Orchesterinstrumente. Das ist aber noch nicht lange so. Der letzte Virtuose auf dem Kontrabass, Gustav Láska (geb. 1847), machte noch vor wenigen Jahrzehnten Aufsehen mit einer die Natur des Instruments beinahe verlehrenden Technik; aber vor ihm glänzte eine längere Reihe von Kontrabassvirtuosen, von denen nur genannt seien: Karl Gottfried Wilhelm Bach in Leipzig (1755 bis 1833), Gius. Andreoli in Mailand (1757—1832), der vielleicht bedeutendste von allen Domenico Dragonetti in London (1763—1846), der die schwierigsten Cellopartien im Streichquartett auf seinem Rieseninstrument tabellos spielte, Wenzel Haufe in Prag (Verfasser einer vorzüglichen Kontrabassschule, 1828), Christian Simon in Sondershausen (1809 bis 1872), Giovanni Bottefani, zuletzt Konservatoriumsdirektor in

Parma (1823—1889), und der auch als Symphonie- und Opernkomponist nicht unbekannte Joseph Albert, Hofkapellmeister in Stuttgart (geb. 1832).

**132. Hornvirtuosen.** Eine bedeutende Rolle hat seit 1760, wo durch Anton Joseph Hampels Erfindung der Stopföhne dem Horn eine wenn auch in der Intonation ungleiche und schwer zu beherrschende chromatische Skala gegeben wurde, die Virtuosität in der Behandlung des Waldhorns gespielt. Hampel selbst war Waldhornist in der Dresdener Hofkapelle seit 1746 und bildete eine Anzahl Hornvirtuosen aus, von denen Wenzel Stich (genannt Punto, 1748 bis 1803) durch seine ausgedehnten Konzertreisen und zahlreichen Hornkompositionen einen Weltruf erlangte. Vor Stich machte sich aber Jean Joseph Rodolphe (1730 bis 1812) als ausgezeichnete Hornvirtuose berühmt (seit 1765), der gleichfalls eine Menge Werke für Horn schrieb. Ein anderer Schüler Hampels, der Böhme Joh. Anton Mares (1719—1794), ist außer seinen Leistungen als Hornvirtuose bekannt als Erfinder der russischen Jagdhornmusik, bei welcher eine größere Zahl Hornisten derart zusammenwirkte, daß jeder immer nur denselben Ton zu blasen hatte. Weitere Repräsentanten der neuen Kunst wurden Jean Lebrun in Paris und Berlin (1759—1809), die von Stich gebildeten drei Brüder Domnich (Heinrich in Paris, Verfasser der Hornschule des Konservatoriums [1805], Jakob, der nach Amerika ging, und Arnold in Meiningen), ferner Frédéric Duvernoy in Paris (1765 bis 1838), der in Deutschland geborene J. Kenn, der 1795 neben Domnich und Duvernoy Hornprofessor am Konservatorium zu Pa-

ris wurde; Kenns Schüler Louis François Dauprat in Paris (1781—1868); Stichs Schüler Joh. Andreas Amon in Heilbronn (1763—1825); Luigi Belloli in Mailand (1770—1817); Karl Jakob Wagner in Darmstadt (1772 bis 1822); Heinrich Stölzl in Berlin (1780—1844), der erste Virtuose auf dem von Blühmel 1815 erfundenen Ventilhorn; der um die weitere Vervollkommnung des Ventilhorns verdiente Joseph Meisner in Paris (1791—1867), der mehrere über die Konstruktion der Hörner mit 2 und 3 Ventilen schrieb; Dauprats Schüler Jacq. Franç. Gallay (1795—1864), Verfasser einer Hornschule; die Brüder Gottlieb Schunke in Kassel (1777—1840) und Michael Schunke in Magdeburg (1780 bis 1821) und der Großvater und Vater der Sängerin Desirée Artot: Maurice Artot (1772—1829) und Desiré Artot (1803—1887, beide in Brüssel). Es bedarf keines Hinweises darauf, daß die gänzlich veränderte Rolle der Hörner in den Symphonien und Divertissements, Kassationen u. s. w. seit 1765 und das Austausch von Kammermusikwerken mit obligatem Horn in direktem ursächlichem Zusammenhange mit dieser plötzlichen Pflege des Horns als Virtuoseninstrument steht.

**133. Flötenvirtuosen.** Auch die Fähigkeiten anderer Blasinstrumente wurden etwa um dieselbe Zeit durch eine Reihe vortrefflicher Virtuosen vorgeführt und damit die weitere Emanzipation derselben von ihrer früher dienenden Rolle vervollständigt. Die Flöte war bereits zu Anfang des 18. Jahrhunderts ein beliebtes Soloinstrument, für das Händel, Bach u. a. Sonaten schrieben und das in der französischen Ouvertüre gelegentlich kon-

zertmäßig behandelt wurde, trat aber besonders durch Joh. Joach. Quantz (1697—1773) und die spezielle Vorliebe Friedrichs des Großen für dies Instrument stark in den Vordergrund. Allerlei Kammermusik mit Primflöte statt 1. Violine, Flötenkonzerte, aber auch eine Unmenge Flötensoli und Duette für zwei Flöten erschienen im 18. Jahrhundert auf dem Markt; Quantz' Lehrer Pierre Gabriel Buffardin in Dresden (gest. 1739) war bereits ein gepriesener Flötenvirtuose. Berühmte Virtuosen und Lehrmeister bezogen. Komponisten für Flöte waren ferner Joh. Georg Wunderlich in Paris (1755—1819), A. Hugot (1761 bis 1803), beide Professoren am Pariser Konservatorium; der blinde Flötenspieler Friedrich Ludwig Dülön (1769—1826), dessen Autobiographie Wieland 1804—1808 herausgab; Jean Louis Tulou in Paris (1786—1865); Kaspar Fürstenau in Oldenburg (1772—1819), sein Sohn Anton Bernhard Fürstenau in Dresden (1792—1852), und dessen Sohn Moriz Fürstenau ebenfalls in Dresden (1824 bis 1889); der bekannte Opernkomponist und Verfasser pädagogischer Klavierwerke Friedrich Kuhlau in Kopenhagen (1786—1832); Kaspar Kummer in Koburg (1795 bis 1870); François Devienne in Paris (1759—1803), Karl Kreich in Wien (gest. 1807), Benoit Tronquille Verbiguier in Paris (1782—1838); Joseph Fahrbach in Wien (1804—1883), die Brüder Joh. Wilh. Gabrielski (1791 bis 1846) und Julius Gabrielski (1806—1878), beide in Berlin, wo der Sohn des letzteren noch jetzt erster Flötist der Hofkapelle ist; der die Klangfarbe und die Technik der Flöte vollständig umschaffende Theobald Böhm in München (1794 bis

1881). Zum Beleg, daß doch auch heute noch die Flöte sich einer gewissen Reputation erfreut, seien die Namen Claude Paul Taffanel in Paris und Joachim Andersen in Kopenhagen genannt.

134. Die Oboisten. Die Oboen spielten in der Orchestermusik zu Anfang des 18. Jahrhunderts wie wir sehen eine hervorragende Rolle, erstens als mehrfach besetzte Verstärkungsinstrumente, die im Tutti mit den Violinen gingen, zweitens aber in einfacher Besetzung als Trio von zwei Oboen und Fagott für die Episoden der Fugen und die Alternative der Tanzstücke in den französischen Ouvertüren, traten auch gelegentlich solistisch konzertweise in denselben auf. Auch sie erfuhren aber jetzt eine vorher unbekannte Sonderbehandlung durch Komposition von Sonaten oder Soli und Konzerten für sie und durch Vorführung ihrer technischen Leistungsfähigkeit seitens reisender Virtuosen. Besonders zeichneten sich aus die zum Teil auch durch Schulwerke und Vortragsstücke ihre Kunst weitergebenden Meister des Oboespiels: Johann Christian Fischer in Dresden (1733 bis 1800), Christian Samuel Barth, ein Schüler Seb. Bachs (1735—1809), Ludwig August Lebrun in Berlin (1746—1790), Antoine Sallantin in Paris (1754—1813), Franç. Jos. Garnier in Paris (1759—1825), Gustave Vogt in Paris (1781 bis 1850), Antoine Joseph Lavigne in Paris (1782—1855), Friedrich Eug. Thurner in Kassel und Frankfurt a. M. (1785—1827), Joseph Sellner in Wien (1787 bis 1843) und Apollon Barret in Paris (1804—1879).

135. Die Klarinettenisten. Die erst kurz 1700 von Joh. Christoph Denner in Nürnberg aus dem alten französischen Chalumeau entwickelte

Klarinette fand anfänglich neben der alteingesessenen Oboe nur schwer Eingang; aber die Individualisierung der Blasinstrumente in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lehrte bald ihren eigenartigen Wert schätzen und der große Umfang und die technische Schmiegsamkeit des neuen Instruments führte auch zur Entstehung eines Klarinetten-Virtuosentums. An der Spitze steht Joseph Beer in Potsdam, der selbst das Instrument durch Hinzufügung der 5. Klappe verbesserte (1744—1811), weiter Gerhard Heinrich Romberg in Münster, der Vater des bekannten Komponisten Andreas Romberg (1745—1819), Michel Post in Paris, der in Frankreich Schule bildete (1754—1786), M. Fred. Blasius in Paris (1758—1829), Jean Xavier Lesèvre (1763—1829) und Charles Duvernoy (1766 bis 1845), Franz Tausch in München und Berlin (1762—1817), der durch seine Reisen allbekannte Zwan Müller (1786—1854) zuletzt in Bückeburg, welcher die Zahl der Klappen der Klarinette auf 15 erhöhte, auch die Altklarinette konstruierte, durch welche das Bassett-horn gänzlich in Vergessenheit kam, Franz Thaddäus Blatt in Wien (geb. 1793), die beiden Bärmann in München (Heinrich Joseph 1784—1847 und Karl 1820 bis 1885), Friedrich Berr in Paris (1794—1838), der eine Schule für die Klarinette mit 14 Klappen schrieb, Valentin Bender in Brüssel (1801—1873), Georg Christian Bachmann in Brüssel (1804—1842), Hyacinthe Eleonore Klose in Paris (1808 bis 1880), welcher das böhmische Ringklappen-system von der Flöte auf die Klarinette übertrug und eine Schule für das so umgeschaffene Instrument schrieb, und Arnold

Joseph Blaes in Brüssel, Schüler Bachmanns (1811—1892). Von den Klarinettenisten der Gegenwart muß Richard Mühlfeld in Meiningen hier besonders genannt werden, da dessen wirklich bewundernswürdige Behandlung seines Instruments Brahms zur Komposition eines Klarinettenquintetts, eines Klarinettentrios und zweier Klarinettensonaten anregte.

**136. Harfe, Gitarre, Vielle und Musette.** Vereinzelte Virtuosenerscheinungen auf dem Gebiete des Fagotts (Anton Romberg, der Vater von Bernhard Romberg, 1742—1814), der Trompete (Thomas Harper Vater [1787 bis 1853] und Sohn 1816—1898]), ja der Posaune (Moritz Nabich 1815—1893) vervollständigen das Bild dieser merkwürdigen Erscheinung einer fast ein Jahrhundert (von 1760—1850) währenden Blüte des Instrumentalvirtuosentums, dessen Ergebnis die Steigerung der Leistungsfähigkeit der Instrumente und die eingehende Berücksichtigung ihrer Eigenart durch die Komponisten war und sein mußte. Auch die Harfe erfreute sich in derselben Zeit einer vermehrten Berücksichtigung; eine Reihe hochgefeierter Virtuosen durchzogen die Welt und eine reiche Speziallitteratur wurde geschaffen. Die etwa 1730 durch Hochbrucker in Donauwörth durch fünf Pedaltritte der Umstimmung ohne Unterbrechung des Spiels fähig gemachte Harfe wurde besonders durch Joh. Baptist Krumpholz (1745—1790) konzertfähig; Krumpholz war es, der Erard zur Konstruktion der Doppelpedaltritte anregte; auch ein persönlicher Schüler Hochbruckers Marcel de Marin (geboren 1769, Todesjahr unbekannt), dessen Harfenkompositionen wertvoll sind, gehört zu den ersten Förderern der

Harfenvirtuosität; es folgten Martin Pierre Dalvimare in Paris (1770—1840), der am Hofe Napoleons eine Rolle spielte, François Joseph Nadermann in Paris (1773—1835), der der älteren Harfe treu blieb (selbst Fabrikant), François Dizi in Paris (1780 bis 1840, ebenfalls Fabrikant, mit Pleyel associiert), Spohrs erste Frau Dorette Scheidler (vermählt 1806, gest. 1834), für welche Spohr eine ganze Reihe Werke schrieb, Robert Nicolas Charles Bochsa (1789—1856), Schüler von Martin und Nadermann, der Reisen bis nach Australien machte, Antoine Prumier (1794—1868), Nadermanns Nachfolger am Konservatorium) und sein Sohn und Nachfolger Ange Conrad Prumier (1821—1884), Theodor Labarre (1805—1870), der Nachfolger des jungen Prumier am Konservatorium, Elias Parish Alvars (1808 bis 1849) u. s. w. Wie die Zeiten sich geändert haben, beweist das geringe Interesse, welches heute die Porträte tüchtiger Harfenvirtuosen wie Aptomas, Oberthür u. andere finden. Daß trotz jener starken Pflege die Harfe nicht in das Symphonieorchester einzudringen vermochte, ist auch eine wichtige Lehre der Geschichte. Ähnlich erging es der Gitarre, welche ebenfalls vorübergehend eine erhöhte Beachtung fand und sogar zur Kammermusik herangezogen wurde (Aubéry du Boullay, Leo von Gall, Pierre Porro, Mauro Giuliani, R. A. Göpfert, Nitzsch u. s. w.), aber nur, um zu Anfang unseres Jahrhunderts ganz zu verschwinden. Noch früher, nämlich kurz nach der Mitte des 18. Jahrhunderts endete eine uns heute geradezu unbegreiflich scheinende Liebhaberei besonders der Pariser für zwei Instrumente frühmittelalterlicher Provenienz und

fiognomie: die Drehleier (Vielle) und den Dudelsack (Mujette), welche in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts Favoritinstrumente der Salons waren und Virtuosen und Komponisten Ruhm und Ehre einbrachten (Chedeville, Hotterre, Baton, Louvet, Delaunay, Laroze, Janot, Descouteaux, Philidor, Dubuiffon u. s. w.)

137. Die Klaviervirtuosen. Das Klavier nimmt insofern gegenüber den Orchesterinstrumenten eine Ausnahmestellung ein, als es (wie außer ihm nur die Orgel) sich selbst genug sein und der Zusammenwirkung mit anderen Instrumenten ganz entraten kann, so daß die Solo-Klavierlitteratur thatsächlich einen Umfang und eine Bedeutung gewonnen hat, wie die keines anderen Instruments. Die Haupteigenschaft des Klaviers, daß es mühelos der Polyphonie fähig ist, hat es aber nicht nur auch zum willkommenen Partner von anderen Einzelinstrumenten gemacht, denen diese Fähigkeit abgeht, sondern stellt es auch jederzeit mit Glück einer Gruppe anderer, die zusammen eine selbständige Harmonie oder Polyphonie repräsentieren, ja dem ganzen Orchester als Rivalen gegenüber, zumal den heutigen Konzertsflügel mit seiner imposanten Klangfülle. Aber das Klavier hat auch eine verhängnisvolle andere Eigenschaft, die zwar zu seiner Popularisierung, zu seiner unbestrittenen Weltherrschaft beigetragen hat, aber dennoch seinen Einfluß auf die ernstere Musikbildung mit einem Fragezeichen verzieht. Das Klavier allein von allen Instrumenten (wenigstens mit ihm nur alle andern Instrumente mit Klaviatur) macht die Intonation nicht vom Spieler, sondern vom Stimmer abhängig und bringt daher die Gefahr eines Musitmachens ohne lebhaft

Beteiligung des Tonsinnes. Der Sänger kann gar nichts thun, ohne sich den Ton vorzustellen, den er singen will, selbst das Mitsingen im Chor bedingt Auffassen und Reproduzieren eines gehörten Tones und Geiger und Bläser sind jederzeit auf die Kontrolle und Regulierung der Tonhöhe angewiesen; nur auf dem Klavier ist von alledem keine Rede, und jeder Klavierpädagoge weiß, wie sehr man Grund hat, die Schüler immer zum Hören dessen, was sie spielen, zu ermahnen. Diese mühelose Hervorbringung stets tadelloser Intonationen auf einem gut gestimmten Klaviere bringt deshalb die Gefahr der Verflachung, des geistlosen Klimperns mit nur halber Auffassung. Natürlich wird die Gefahr, welche diese Eigenschaft für die Musikbildung in sich birgt, wesentlich gesteigert, wenn die Komposition sich vom ernsthaften Inhalte weg und mehr nur einem allgemein sinnengefälligen Tonspiele zuwendet. Keinem anderen Instrumente steht eine solche Fülle von glänzenden Umhüllungen eines im Grunde wertlosen Kerns zu Gebote, wie gerade dem Klavier, und darum war das Aufkommen des Klaviervirtuosenstums eine entschieden sehr ernste Gefahr für breite Schichten der musiktreibenden Welt. Auf dem Gebiete keines anderen Instruments hat sich ein so oberflächlicher und jedes eigentlichen Zusammenhangs mit der wirklichen Kunst barer Dilettantismus entwickelt, wie auf dem Klavier; die sogenannte Salonmusik ist die Nährmutter dieses bedenklichen Niedergangs des Kunstsinnes bei dem Gros der Musikfreunde gewesen, und der Vater desselben war das Klaviervirtuosenstum. Zunächst war unzweifelhaft die Erschließung der Mittel des Klaviers in seiner immer mehr vervollkommenen Gestalt ebenso mit

Freuden zu begrüßen, wie die Hebung der Durchschnittstechnik der Spieler von Streich- und Blasinstrumenten; insbesondere muß Muzio Clementi durchaus in Schutz genommen werden gegen den Vorwurf, daß er die virtuose Richtung der Klavierkomposition angebahnt habe, vielmehr ist durchaus festzuhalten, daß er den großen Klavierkomponisten die Wege ebnete und selbst unter ihnen Anspruch auf einen ehrenvollen Platz hat. Die Fülle neuer Effekte und Ausdruckformen, Figurationsweisen, Spielmanieren, die er erschloß, verpflichten ihm die Nachwelt zu Danke und die Mitwelt sah in ihm viel mehr einen kühnen Neuerer und kraftvollen Erfinder, als einen tadelnswerten Spekulant auf den Geschmack der Menge. Der Vorwurf, diesem ihr Können in Dienst gestellt zu haben, trifft deshalb viel weniger die ersten wirklichen Virtuosen, als jene flachen Modekomponisten, welche von den neu erschlossenen Mitteln nur soviel annahmen, als sich ohne stärkere Anforderungen an die musikalische Bildung zur Erzielung dem Ohr schmeichelnder Wirkungen bequem verwenden ließ. Die Wanhal, Steibelt, Pleyel, Wölfl, Sterkel, Kozeluch, Gelinek sind in viel höherem Grade für die Verrottung des Kunstgeschmacks verantwortlich zu machen als Clementi und seine ganze Schule, aus welcher überhaupt keiner der im tadelnden Sinne so zu nennenden Virtuosen hervorgegangen ist. Ganz besonders muß Daniel Steibelt als einer der ersten Klavierkomponisten und Klaviervirtuosen hervorgehoben werden, welche mit billigen Effekten arbeiteten, so z. B. mit einem längere Zeit anhaltenden, nichts sagenden, aber recht viel Lärm machenden Akkordtremolo beider Hände; er

beliebt gewordenen Bacchanals seine Frau das Tamburin schlagen zu lassen, und derartige Kompositionen erschienen im Druck. Auch Joseph Wölfl war ein solcher direkt auf den Effekt hinarbeitender Komponist und Spieler. Dagegen hatte Johann Ladislaus Dussek (1761 bis 1812) positive Verdienste, sofern er seine Haupterfolge weniger seiner sehr bedeutenden Virtuosität als vielmehr dem besonderen Nachdrucke verdankt, den er auf das Kantabile im Klavierspiel legte; ihm wird nachgerühmt, daß er zuerst das Pianoforte zum Singen gebracht habe, woran vielleicht die andere Seite seiner Doppelvirtuosität einigen Anteil hatte, nämlich seine Meisterschaft auf der vorübergehend in Aufnahme gekommenen Glasharmonika. Auch Hummel und Moscheles sind nicht als bloße Virtuosen zu betrachten, sondern nehmen sogar in höherem Maße als Dussek eine ehrenvolle Stellung in der Geschichte der Klavierkunst ein.

Johann Nepomuk Hummel (geb. 1778 zu Preßburg, gest. 1837 in Weimar), war zwei Jahre lang der Schüler Mozarts in Wien, galt daher als Bewahrer Mozartscher Traditionen, obgleich er sich weit genug von seinem Lehrer entfernte. Eine starke Neigung zum wirklich Virtuosen bis zur Gefahr, daß die Figuration zur Hauptsache wird, aber charakterisiert Hummels Stil, aber die kantable Grundlage bleibt doch überall noch bei ihm durchfühbar, eine gewisse Weichheit und liebenswürdige Grazie bewahrt seine Kunst vor der Leerheit des nur mehr glänzenden Figurenwerks. Noch heute erfreuen sich sogar einige seiner Werke einer gewissen Reputation, besonders einige seiner Rondos, aber auch das A-moll- und H-moll-Konzert und das D-moll-

Septett. Hummels Spielweise war eine mehr zierliche und elegante als imponierende, entsprechend der Spielart der Wiener Klaviere. Seine große Klavierschule enthält eine Fülle noch heute mit großem Nutzen zu verwertenden Übungsmaterials, das seltsamer Weise noch nicht in Neudruck zugänglich ist. Ignaz Moscheles, geb. 1794 zu Prag, gest. 1870 in Leipzig, machte seit 1816 ausgedehnte Konzertreisen, setzte sich, nachdem er 1820 in Paris Triumphe gefeiert, 1821 in London als Lehrer fest und wurde 1846 von Mendelssohn als Lehrer an das Leipziger Konservatorium gezogen. Moscheles' Eigenart beruht in einer gewissen pathetischen Beimischung, die seinen mit Noblesse erfundenen und mit glänzender Technik ausgestatteten Kompositionen wohl ansteht. Seine Studien op. 70 und 95 haben für höhere Stufen der Klavierbildung bleibenden Wert.

Paris, das, wie wir sahen, der Virtuosität in den verschiedensten Formen starken Tribut zollte, trug auch wesentlich zur Förderung der Klaviervirtuosität bei, besonders seit Eröffnung des Konservatoriums (1795), an welchem zuerst der von Hüllmandel geschulte Hyacinthe Zadin (1769—1802) Klavierprofessor war, dessen Bruder Louis Emanuel Zadin (ebenfalls Professor am Konservatorium) die Opernpopularität in die Mode brachte und den Geschmack noch mehr herunterbringen half als Pleyel. Auch Louis Pradher (1781—1843) der Nachfolger Zadins, Lehrer von Henry Herz und Jacques Herz und Henry Rosellen wirkte nur in dem Sinne der Verirrung ins inhaltlos Virtuosenhafte. Dagegen ist Pierre Joseph Guillaume Zimmermann (1785—1853), der 1816 Professor am Konservatorium wurde,

hervorzuheben als ein ernster Lehrer mit besseren Tendenzen, der Lehrer von Alkan, Prudent und Marmontel. Auch der Nestor der Konservatoriumsprofessoren Louis Adam (1758—1848), der Vater des Komponisten des „Postillons von Lonjumeau“, Verfasser einer guten Klavierschule, welche mit zuerst Ordnung in das Fingersatzwesen brachte (1802), war ein gediegener Lehrer, der u. a. Kalkbrenner ausbildete. Friedrich Kalkbrenner (1788—1849), eine in mancher Beziehung Hummel verwandte Klaviernatur, doch minder lyrisch angehaucht, Schüler Adams, auch einige Zeit Clementis, war zeitweilig associiert mit Johann Bernhard Logier (1777—1846), dem äußerst industriell gearteten Erfinder des Chiroplasten oder Handleiters und des Massenunterrichtes auf mehreren Klavieren, auch beteiligte sich Kalkbrenner an Pleyels Pianofortefabrik und war Lehrer von Camille Pleyels Gattin, der vortrefflichen Pianistin Marie Félicité Pleyel, geb. Frln. Moke. Kalkbrenner brachte die Theorie des Klavierspiels mit stillstehendem Unterarm auf, soll aber dieselbe selbst keineswegs durchgeführt haben. Zu den ersten Repräsentanten des inhaltlosen Virtuosenhumors gehören Franz Hünten (1793—1878), der, nachdem er aus der Mode gekommen, 1837 sich von Paris in seine Heimat Koblenz zurückzog, Henry Herz (1803—1888), der seinen Ruhm sogar um ein halbes Jahrhundert überlebte, aber als Konservatoriumsprofessor und Pianofortefabrikant in Paris eine behagliche Existenz behielt.

In Deutschland begünstigte besonders Karl Czerny in Wien (1791—1851) die einseitige Entwicklung des Virtuosenhumors durch die nach Tausenden zählenden nur

äußeren Glanz bei wenig innerem Gehalt entfaltenden Kompositionen und Schulwerke. Czerny war Schüler Beethovens und ein vortrefflicher Lehrer, aus dessen Schule Döhler, Kullak und vor allen Franz Liszt hervorgingen; aber seinen Kompositionen haftet fast ohne Ausnahme der Makel der Richtung auf das rein technisch Brillante an, und er hat begründeten Anspruch, für einen der Hauptbegründer des Genres der modernen Salonmusik im übeln Sinne gehalten zu werden (wobei ihm aber die Herz, Hünten, Ravina und Rosellen wacker beigestanden haben). Von seinen Werken haben sich nur eine Anzahl Studienhefte gehalten; aber auch diese verlieren immer mehr an Kredit und treten hinter diejenigen Bertinis, Cramers und Clementis mit Recht zurück.

Als sein Erbe ist Louis Köhler (1820—1886) zu betrachten, der aber nicht sein Schüler war, sondern von dem gediegenen Wiener Pianisten Karl Maria v. Bocklet (1800—1881) ausgebildet wurde; Köhlers einst sehr geschätzte Studienwerke sind bereits jetzt noch mehr außer Kurs gesetzt als diejenigen Czernys. Der Höhepunkt des Klaviervirtuosentums fällt um 1830 oder wenige Jahre später, die Zeit, wo Paganini in Paris erschien und Chopin und Liszt ihre Schwingen entfalteten. Großes Aufsehen machte seit 1830 Sigismund Thalberg (1812—1871), besonders mit seinen Phantasien über bekannte Motive mit glänzenden an beide Hände verteilten Akkordpassagen als Umrandung der in der Mitte stärker gespielten Melodie, eine Manier, die Thalberg von dem Harfenvirtuosen Parish Alvars übernommen hatte. Auch die kraftvolle Natur Adolf Henselt's mit seinem vollgriffigen Legato trat etwa um dieselbe Zeit

in die Arena, daneben der weniger mächtige aber elegante und ausdrucksvolle von Czerny gebildete Theodor Döhler (1814—1856), der von dem vortrefflichen Klavierpädagogen Wenzel Tomaschek in Prag geschulte Alexand. Dreyschock (1818—1869), auch Leop. v. Meyer (1816—1883), Schüler Czernys und Fischhofs in Wien, nicht zu verwechseln mit dem älteren von Field unterrichteten also der Clementi-Schule angehörigen Charles Mayer (1799—1862), und weiterhin schlossen sich noch an der durch seinen Triller u. sein Staccato auffallende Rudolf Willmer's (1821—1878), der einschmeichelnde und glatte Antoine de Kontski (geb. 1816), Theodor Kullak in Berlin (1818—1882) und sein Bruder Adolf (1823 bis 1862), welcher durch seine Meisterschaft des Klavierspiels sich einen Namen machte, Henry Litolf in Paris (1818—1891), Julius Schullhoff in Paris und Dresden (1825—1898), Jakob Rosenhain in Frankfurt a. M. (1813 bis 1894), Schüler von Jacques Schmitt in Hamburg (1803 bis 1853), ein jüngerer Bruder des gleichfalls bekannten Klavierpädagogen Aloys Schmitt in Frankfurt a. M. (1788—1866). Lange überragt alle Zeitgenossen das überlegene Genie Franz Liszt's, das etwa von 1830 ab bis zu seinem Tode (1886) unbestrittenen Großmeister des Pianofortespiels, dem eine kleine Armee jüngerer Pianisten ihre Ausbildung verdankt. Allmählich reifen dann, während Liszt sich mehr und mehr vom Konzertleben zurückzieht, in Anton Rubinstein (1829 bis 1894), Hans v. Bülow (1830 bis 1894) und Karl Taubig (1841 bis 1871) neue Führer heran, deren jeder wiederum einen Trupp Schüler nach sich zieht. Wir wollen nicht

die hunderte von Pianisten hier aufzählen, welche heute um die Gunst des Publikums buhlen; aber wir wollen konstatieren, daß auch für die Klaviervirtuosen die Zeit, wo man sie um ihres Virtuosen-tums willen anbetete, vorüber ist, wenigstens in Deutschland, ja in Europa. Auch das Klavier hat um die Mitte dieses Jahrhunderts den Höhepunkt seiner Leistungen erklommen und seit Liszt hat kein Pianist ihm mehr neue Seiten abgewinnen können. Schon die beiden Rubinstein (auch Anton's Bruder Nikolaus [1835—1881] war ein ausgezeichnete Pianist), Bülow u. Eugen d'Albert sahen ihre Aufgabe nicht mehr darin, neue Klavierwirkungen zu erfinden, sondern vielmehr, sich auf der Höhe des Erreichten zu halten und die parallel mit der Entwicklung des Instruments und seiner technischen Meisterung entstandene gewaltige Klavierliteratur der Welt zu erschließen und sie ihr lieb und wert zu machen.

Und die große Welt hat diese Schlage begriffen und steht den Virtuosen kritisch gegenüber, sieht in ihnen nicht mehr Zauberer und unwiderstehliche Bezwinger, sondern Verwalter anvertrauten Gutes, von denen sie Rechenschaft zu fordern hat.

Absichtlich haben wir die Namen der großen Komponisten, die zugleich selbst Pianisten waren, nicht genannt oder doch nur gestreift; wir hätten sonst sogar Beethoven selbst mit in die lange Reihe der bedeutenden Klavierspieler einfügen müssen und nach ihm Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Kirchner. Aber auch schon Reinecke, Hiller, Heller, Frau Klara Schumann und noch gar mancher und manche andere treten aus der Kette der

eigentlichen Virtuosen heraus in die der Interpreten, von denen auch der Hörer die Ueberzeugung gewinnt, daß sie nicht den Ruhm des Instruments künden, sondern das Instrument in seine wahre Stellung als Werkzeug der Kunst zurückverweisen. Eine Ausnahme stellt nur Frédéric Chopin ein, der Klaviermensch par excellence, der mit dem Instrument verwachsen ist wie kein zweiter außer ihm, der im Klavier lebt und in ihm seine Seele ausströmt, gewiß nicht ein Virtuose, dessen Streben dahin geht, zu zeigen, was sein Instrument vermag, aber ein Tondichter, der kein anderes Mittel, sich auszusprechen, kennt als das Klavier; ihm ist das Klavier alles, Auge und Ohr, Herz und Mund. Die Welt spiegelt sich ihm nur im Klavierton, in dem er allein lebt und durch den er mit der Welt spricht. Kein Wunder darum, daß auch das Klavier sich ihm ganz erschließt und ihn als seinen geliebtesten Herrn und Meister anerkennt.

138. Chopin. Frédéric Chopin ist am 1. März 1809 zu Żelazowa Wola bei Warschau geboren und starb am 17. Oktober 1849 in Paris. Seine Mutter war eine Polin Justine Krzyżanowska, sein Vater ein eingewanderter Franzose. Seine Lehrer waren der Böhme Zywny und Josef Elsner in Warschau. Als Chopin 1830 Polen verließ und sich über Wien nach Paris wandte, war seine merkwürdige Individualität bereits vollständig ausgeprägt, eine fast krankhaft sensitive Natur, ein Träumer und Schwärmer, wie ein Fremdling in dieser Welt. Ein glücklicher Zufall führte ihm einen Kreis von Kunstgenossen und Freunden zu, in welchem eine solche Sondererscheinung sich wohl fühlen konnte: Ver-

litz, Liszt, Heine, Balzac, George Sand — so wurde sein kurzes Leben zu einer einzigen langen Dichtung. Leider raffte ihn ein Lungenleiden, dessen Keime er wohl von Kindheit an in sich trug, früh dahin. Seine nicht eben zahlreich zu nennenden Werke — 74 Opusnummern, doch zum Teil nur von kleinem Umfange, sind in zahlreichen Ausgaben vollständig aller Welt zugänglich, allbekannt und allbeliebt. Ganz mit Unrecht zählen manche dieselben zur Salonmusik, weil sie teilweise die Gestalt von Tänzen oder Phantastien und Solostücken mit charakteristischen Titeln angenommen haben. Thatsächlich giebt

es wohl kaum einen größeren Abstand als den zwischen diesen Chopin'schen Tonpoesien und dem inhaltlosen Tongeklimper, das man Salonmusik zu nennen pflegt. Besonders seien hervorgehoben seine Nocturnes, eine Spezies von Stimmungsbildern, deren Namen und zum Teil auch die Form er John Field, einem der genialsten Schüler Clementis, abgelauscht hatte, sowie seine Balladen, ein Name, den er zuerst für Instrumentalstücke gebraucht hat. Sein Leben wurde beschrieben von Liszt (4. Aufl. 1890), Karasowski (3. Aufl. 1881) und Fr. Niecks (1888, deutsch von W. Langhans).

## IX.

## Die Theoretiker.

139. Die mittelalterlichen Theoretiker. Unsere Darstellung würde eine empfindliche Lücke aufweisen, wollten wir nicht, wenn auch nur in aller Kürze, auch der Lehrmeister der Komposition gedenken, welche zum Teil mit dem Range von sehr bemerkten Hauptpersonen aus der Schar der Zeitgenossen der großen Meister hervorragen. Ja, wenn man über das 16. oder gar 15. Jahrhundert zurückgeht, so bleibt von dem ganzen Musikschaffen nicht viel anderes mehr übrig, das den Musiker von heute noch interessierte, als die Lehrsätze und Schulbeispiele einer Anzahl von Theoretikern. Hucbald von St. Amand (840—930) der den primitiver und volksmäßiger Wurzel entsprungenen mehrstimmigen Gesang zum mixturartigen Parallelgesange in Quinten und Oktaven umschuf, Guido von Arezzo (995—1050), der unser Notensystem auf Linien und die Solmisation erfand und den Hucbald'schen Parallelgesang wieder abschaffte.

Johannes de Garlandia und die beiden Franco nach 1200, welche die Mensuralnotenschrift ausbauten und die ersten dürftigen Ansätze einer musikalischen Formenlehre gaben, der Engländer Walter Odington (um 1275—1320), der zuerst den konsonanten Dreiklang begriff, sein Zeitgenosse Marchettus von Padua, der die vier Haupttaktarten ( $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ) zuerst theoretisch entwickelte und für ein freies chromatisches Wesen Propaganda machte, die beiden Johannes de Muris, von denen der eine (der Pariser) der erste theoretische Hauptvertreter des neu aufgekommenen Kontrapunkts (Ars nova) mit seinem Quinzen- und Oktavenverbot und seinen bunten gestaltigen rhythmischen Komplikationen ist, weshalb er von dem andern