Siebentes Buch.

Die Elementar- und reine Vokalkomposition.

I. Vorbemerkung.

Der Gegenstand dieses Buches ist in mehrfacher Hinsicht von vorzüglicher Wichtigkeit.

Die Gesangkomposition ist die eine Hälfte unsrer Musik, und zwar diejenige, welcher die umfassendsten Kunstaufgaben, das Oratorium und die Oper, angehören.

Sie ist zugleich als die ursprüngliche Musik, als die dem Menschen eigenste und treueste anzusehn; denn sie ist nicht bloss wie alle Kunst Erzeugniss seines Geistes, sondern auch in der Ausführung — folglich im vorempfindenden Sinne des Künstlers gleichermassen — unmittelbare und reine, durch keine Einmischung fremder äusserer Werkzeuge zerstreute und getrübte Aeusserung des Lebensorganismus selber. Darum empfinden wir in ihr am tiefsten und können an ihr sicher treffende Beobachtungen und Erfahrungen über das innerste Wesen aller Musik überhaupt sammeln, die zu unsrer höchsten Ausbildung nöthig, auch in unsrer rein instrumentalen Kunstthätigkeit, richtig verwendet, vom wichtigsten Einflusse sind.

Endlich schliesst sich auf ihrem Gebiete der Bund zwischen Musik und Sprache, Tonkunst und Dichtkunst. Hiermit verdoppelt sich zunächst Kraft und Reichthum des Künstlers, erwächst ihm aber zu gleicher Zeit die Pflicht, sich auch in dem neuen verwandtschaftlichen Gebiet einheimisch zu machen, damit ihm nicht der Angewinn zur Belästigung und Hemmniss werde, statt zur Förderung und Kräftigung. Sodann aber werden ihm durch den Zutritt des heller bewussten Geistes in der Sprache Einsichten in die eigne Kunst eröffnet oder bestätigt, die er in dem verhülltern Wesen der Musik gar nicht oder nicht mit gleicher Sicherheit gewinnen könnte.

Aus diesen Gründen muss ernstlichst ausgesprochen werden, dass ohne tiefes Studium der Gesangmusik die Bildung des Künstlers nicht nur unvollständig und einseitig, wie bei jeder Lückenhaftigkeit (Th. I, S. 13) bleiben, sondern auch der tiefsten Begründung und Befestigung entbehren würde. Wer nicht singen kann, — gleichviel ob mit schöner oder weniger schöner Stimme, ob mit Sängerfertigkeit (Bravour) oder nicht, — wer nicht mit vollem Antheil der Seele singt oder gesungen hat: dem kann Vollendung in der Musik schwerlich zu Theil werden; oder,

wenn doch, nur mit unberechenbar grösserm Arbeits- und Zeitaufwand und stets wieder von Zweifeln beunruhigt und gestört, die dem Sangeskundigen und eignen Sanges Frohen gar nicht mehr nahen können.

Aber wiederum ist künstlerische Vollendung des Gesangs oder der tiefsten Empfänglichkeit und Verständniss dafür ohne Ausbildung der Sprache, ohne befruchtenden und bildenden vertrauten Umgang mit der Dichtkunst, überhaupt mit der Litteratur, nicht wohl denkbar, wie oft uns auch einseitige, aber dabei hohe Begabung eines Sängers vergnügen, ja entzücken und jener höchsten Foderung vergessen machen möge.

Und so gelangen wir allerdings zuletzt zu der Einsicht: dass man vollendeter Mensch sein müsse, um vollendeter Künstler zu sein, und dass die Bildung für eine Kunst, wenn sie sich vollenden will, weit über die Gränzen dieser Kunst hinaus sich auszudehnen habe, weil eben — wie wir oft gesehn — im Leben des Geistes keine scharfe Gränzlinie, innerhalb deren man sich absperre und genüge, gezogen werden kann*).

Sollen aber die vornehmsten Helfer in diesem Studium — mehr dürfen wir uns hier nicht gestatten — zum voraus bezeichnet werden: so nennen wir die Namen Seb. Bach, Händel, Gluck aus der Reihe der Musiker, die Luther'sche Bibel und Goethe aus dem weiten Reiche der deutschen Litteratur als diejenigen, deren vertrautester Umgang, deren tiefstes Studium Niemandem ohne unersetzlichen Schaden entbehrlich ist. Es versteht sich dabei von selbst, dass Gluck nur in der Sprache, für die er komponirt hat, mit seinen französischen und italienischen Urtexten, wahrhaft erkannt werden kann. Bei Händel in Bezug auf seine englischen Texte hindert den Verfasser Mangel an vertrauterer Kenntniss der englischen Sprache an einem bestimmten Urtheil. Die Verwandtschaft dieser Sprache mit der unsrigen scheint der Erkenntniss des Komponisten auch mit deutscher Uebersetzung förderlich; zudem möchte manche Eigenthümlichkeit des englischen Idioms für reine und edlere Musikwirkungen dem deutschen Sinne störender sein, als der Verlust, den jede Uebersetzung in Vergleich mit dem Original bringt. Doch hindert, wie gesagt, zu grosse Unkunde der Sprache, dieser Vermuthung den Nachdruck eines vollkommen begründeten Urtheils zu geben. Die Sprache Shakespeare's und Byron's birgt wohl Schönheiten andrer Art, die sich nur dem Vertrauten erschliessen.

---

*) In des Verf. Methodik (Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege) ist dieser Gedanke befriedigender ausgeführt und der Weg zur höchsten künstlerischen Vollendung gebahnt.

II. Allgemeine Uebersicht.

Alle Gesangmusik wird ausgeübt entweder von blossen Singstimmen und heisst dann

reine Vokal- oder Gesangmusik,

oder von Singstimmen unter Mitwirkung eines oder mehrerer Instrumente und heisst dann

begleitete Gesangmusik.

Ferner ist eine Gesangkomposition entweder zum Vortrag durch einen einzelnen Sänger — gleichviel ob mit oder ohne Begleitung — bestimmt und heisst dann

Sologesang, —

der Sänger aber

Solosänger;

oder sie enthält mehrere durch einzelne Sänger (Solosänger) auszuübende Stimmen und heisst dann

Ensemble,

und zwar nach der Zahl der Singstimmen Duett, Terzett, Quartett u. s. w.; oder es soll die eine Singpartie oder von mehrern Singpartien eine jede von mehrern oder vielen mit einander wirkenden Sängern, — im Tutti, — ausgeführt werden; dann heisst sie

Chor,

oder es sollen zwei Chöre (Doppelchor) oder Chor und Solo u. s. w. vereint wirken.

Im gegenwärtigen siebenten Buche kommen von den Formen des Sologesangs nur zwei in Betracht, das Rezitativ und das Lied, von den Chorformen ebenfalls das Lied, dann die Figural- und Fugenformen, und die Motette. Es sind dies Formen, die, ohne tiefere Rücksicht auf Begleitung erfassbar, allen weitern im Studium vorangeschickt werden müssen. Die andern Gesangformen können erst nach der Lehre von der Orchesterbehandlung (im zehnten Buche) befriedigend und mit Erfolg dargestellt werden.

Erste Abtheilung.

Vorstudien.

Der Gesang ist ohne eine der Berücksichtigung bedürfende Ausnahme*) mit der Sprache, mit Worten, die gesungen werden und in dieser Beziehung bekanntlich der Text oder Gesangtext heissen, verbunden. Abgesehen hiervon ist der Gesang eine durch die menschliche Stimme zu verwirklichende Musik, die Stimme ist das Gesangorgan.

Dieser Hinblick auf das neue Gebiet zeigt uns die nächsten Gegenstände unsers Studiums. Wir müssen uns

mit dem Gesangorgan,

mit der Sprache im Allgemeinen, zufolge ihrer Vereinigung mit dem Gesang,

mit dem Text, den für Gesang bestimmten sprachlichen Sätzen, — und den Bedingungen,

unter welchen die Sprache sich zur Vereinigung mit dem Gesang und zur Verwendung für bestimmte Kompositionen eignet, vertraut machen.

Diese Gegenstände sind in unserm Kreise neu und zugleich die nächstnöthigen, da ohne sie keine Gesangmusik besteht. Ihnen gesellt sich noch ein vierter Gegenstand,

die Begleitung des Gesangs durch Instrumentspiel,

an. Er ist unstreitig ein höchst wichtiger. Dennoch kann er für unsern gegenwärtigen Standpunkt nur untergeordnete Geltung haben; denn einestheils ist die Begleitungslehre schon Th. I, S. 389 und anderwärts, so wie die Behandlung wenigstens eines zur Gesangbegleitung vorzüglich geeigneten Instruments, des Klaviers, Th. III, S. 17 zur Berücksichtigung gekommen; anderntheils kann die Begleitung bei dem Gesange bald ganz entbehrt werden, bald in höchst untergeordneter Weise genügen; endlich aber kann das Höchste, was sie zu leisten hat, erst nach der Bekanntschaft mit dem Orchester, im vierten Theil, seine gebührende Stelle finden.

Daher wird die Begleitung in den nächstfolgenden Abtheilungen nur als beiläufiges Hülfsmittel zur Sprache und Anwendung kommen.

---

*) Die Ausnahmen wären 1) Solfeggien, bekanntlich blosse Stimmübungen (gangartig, präludienartig, lied- oder auch wohl arienförmig) ohne bestimmten Text; 2) bloss begleitende Singstimmen zur Unterlage einer mit Text versehnen Hauptstimme. Spontini hat in seiner Nurmahal einen Genienchor bloss auf *A* vokalisirend gesetzt, um ihm ätherische Durchsichtigkeit zu ertheilen.

Erster Abschnitt.

Das Organ des Gesangs und seine künstlerischen Gesetze im Allgemeinen.

Das Organ des Gesangs ist bekanntlich die menschliche Stimme, die einen ganzen Kreis von Organen des Körpers für sich in Anspruch nimmt.

Jede Stimmäusserung erfolgt bekanntlich mittels des Athems, der durch die Thätigkeit der Lunge und der dieser dienenden Muskulatur der Brust in einer Weise ausgeströmt wird, die sich zur Ton- und Klangerzeugung eignet. Diese Ton- und Klangerzeugung geschieht im Kehlkopf, in dem vorzugsweis so genannten Stimmorgan. Der hier geschaffne Ton und Klang findet im Munde Verstärkung und theils durch den Bau und die Haltung desselben weitere Modifikation im Klange, theils auch tritt durch die im oder am Munde konzentrirten Sprachwerkzeuge dem Tonklange noch die Artikulation (die Bildung der Sprachlaute) zu. So nehmen wir also bei dem Gesang zunächst die Thätigkeit dreier Organe (oder Systeme von Organen) wahr:

1) das Organ der Athmung,
2) das Organ der Ton- und Klangbildung,
3) das Organ der Lautbildung oder kurzweg der Sprache,

deren nähere Zergliederung und Erkenntniss wir uns hier erlassen dürfen.

Diese Organe offenbaren vor allem eine karakteristische Eigenschaft, die wohl zu beherzigen ist, weil sie sogleich eine Reihe höchst wichtiger Lehren anschaulich und eindringlich macht. Sie sind nämlich

recht eigentlich die Organe, aus denen die Musik des Menschen, — die musikalisch und zu musikalischer Aeusserung erweckte Seele, der von Musik erfüllte und in ihr zur Bethätigung kommende Geist des Menschen, — unmittelbar sich kundgiebt.

Der Athem — das Brustleben — ist vor allem erste Aeusserung des entbundnen Lebens, seine Bewegung, seine Kraft u. s. w., unmittelbarer Ausdruck der grössern oder mindern Erregtheit und Kraft des Lebens; die Modulation von Ton und Klang im Kehlkopf und Mund ist unmittelbarer Ausdruck der musikalischen Empfindung, Vorstellung im Menschen; die Lautbildung ist theils derselben Sphäre zugehörig, theils die musikverwandte Grundlage für die Sprache, für das eigenste Organ des Gedankens. So ist die

Bethätigung der Singorgane das unmittelbare Erzeugniss und der unmittelbare Ausdruck der musikalischen Regung; diese Regung und jene Aeusserung oder Bethätigung sind so innig verbunden, wie Leib und Seele.

Nicht in gleicher Weise verhält es sich mit der instrumentalen Hervorbringung der Musik. Bei allen Instrumenten wird der Schall aus einem todten Werkzeug hervorgerufen und hängt zunächst und hauptsächlich von dessen Beschaffenheit ab; die Einwirkung des Menschen auf diese Instrumente ist aber vorzugsweis' eine mechanische, — obwohl bei dem Druck der spielenden Hand und noch mehr bei dem Einhauch in das Blasinstrument und der Mitthätigkeit des Mundes eine gewissermassen sympathetische Theilnahme des Gefühls nicht unbeachtet bleiben kann.

Aus dieser Anschauung des Gesangorgans ergiebt sich sogleich, dass demselben nur solche Bethätigung gemäss und durch dasselbe zweckmässig wirksam sein kann, die eben so unmittelbar und einfach aus dem Gefühl der musikalisch angeregten Seele hervorgeht, die die reinen, gleichsam ursprünglichen Regungen des Empfindens musikalisch wiedergiebt. Wie weit auch die Musik fähig sei, Vorstellungen, Ideen mannigfacher Art zu verwirklichen, oder ahnen zu lassen, — eine Frage, die erst in der Musikwissenschaft erörtert werden kann, — und wie weit und reich sich auch zu solchen Zwecken der Kreis ihrer Mittel und Gestaltungen in der Instrumentalmusik ausdehne: die Gesangmusik ist schon durch das Wesen ihrer Organe vorzugsweis — mit nicht entscheidenden, erst in der Musikwissenschaft zu berührenden Ausnahmen — auf den reinen Ausdruck der menschlichen Seelenbewegungen angewiesen, da sie in all' ihren Elementen schon gar nichts Andres ist, als Ausbruch, Ausdruck dieser Erregungen.

Von Grund aus hat daher vor allem die Gesangkomposition diesem ihrem Ursprung unverbrüchlichste Treue zu bewahren; Verirrung, Willkühr oder Unwahrheit ist in ihr um so viel mehr störend und verletzend, je enger sie organisch mit dem Gefühl im Menschen zusammenhängt. Dafür spricht aber auch die Wahrheit und Tiefe der Gemüthsbewegung aus ihr um so viel mächtiger, als aus den dem Menschen entlegnern Organen der Instrumentalmusik.

Alle Gesetze ferner, die wir überhaupt in der Musik erkennen, werden in der Gesangmusik von doppelter Wichtigkeit, Verstösse gegen jene werden in dieser von doppeltem Nachtheil sein. Ueberblicken wir alle Grundgestaltungen der Musik, so ergiebt sich aus obiger Ueberzeugung eine Reihe leitender Bemerkungen, die sich weder für ganz erschöpfend ausgeben wollen (denn wer kann hoffen, alle Wege und Abwege der schöpferischen Thätigkeit vorauszusehn?),

noch für durchaus unverbrüchliche Kunstgesetze (Th. I, S. 15), wohl aber das Nachdenken wecken und die Erkenntniss schärfen und befestigen können.

1. Die Rhythmik des Gesanges.

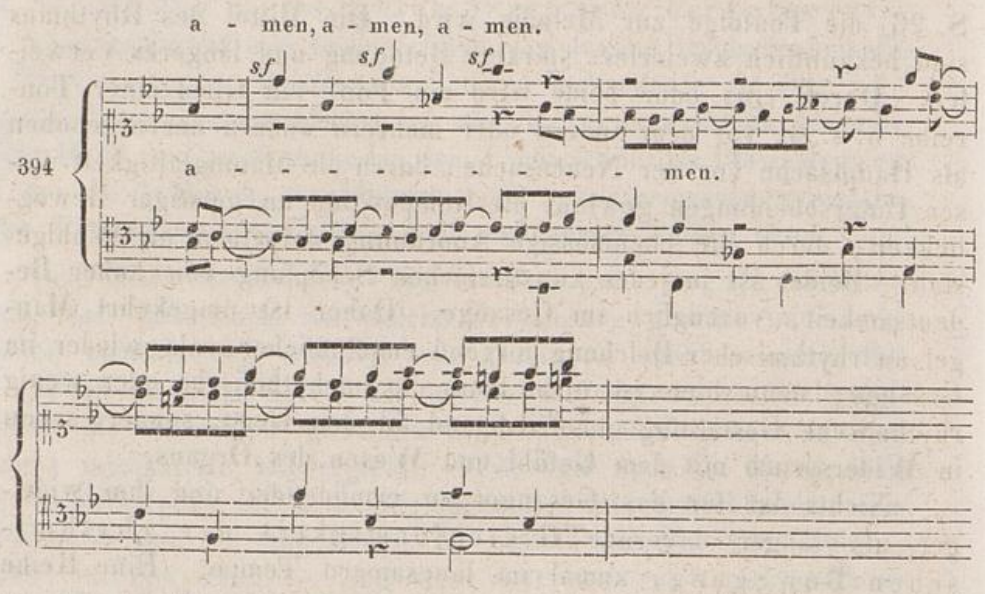
Schon längst haben wir erkannt, dass im Rhythmus ordnende und bestimmende Kraft liegt, dass erst durch seinen Zutritt (Th. I, S. 26) die Tonfolge zur Melodie wird. Die Mittel des Rhythmus sind bekanntlich zweierlei: stärkere Betonung und längeres Verweilen. Durch eins oder beide wird ein Ton, ein Glied einer Tonreihe u. s. w. vor dem andern oder mehrern andern hervorgehoben als Hauptsache vor der Nebensache; durch die Mannigfaltigkeit dieser Unterscheidungen gewinnt die Komposition an geistiger Beweglichkeit, durch die ebenmässige Anordnung derselben an Wohlgestalt. Beides ist in jeder künstlerischen Schöpfung von hoher Bedeutsamkeit, vorzüglich im Gesange. Daher ist umgekehrt Mangel an rhythmischer Belebung nirgend empfindlicher, als wieder im Gesange; denn hier ist nicht bloss die unrhythmische oder wenig rhythmische Gestaltung unbefriedigend für den Geist, sondern schon in Widerspruch mit dem Gefühl und Wesen des Organs.

Nichts ist für das Gesangorgan ermüdender und ihm widriger als länger dauernde Gleichförmigkeit der rhythmischen Bewegung, zumal im langsamern Tempo. Eine Reihe von Sechszehnteln oder Achteln in schneller oder doch mässiger Bewegung lässt sich, wenn sie nicht gar zu ausgedehnt ist, noch ohne grosse Beschwer durchlaufen; eine grössere Reihe von Vierteln oder halben Noten*) ist ebensowohl für das Gesangorgan erschöpfend, als für den Geist des Ausübenden und Hörenden ermüdend. Der Geist begehrt Ordnung, — Anordnung der einzelnen Momente (Töne u. s. w.) zu einem fasslich geordneten Ganzen, — Unterordnung der Nebenmomente unter die Hauptmomente, — Hauptmomente, auf die er sich stützen, auf denen er ruhen, Nebenmomente, über die er leichter hinwegeilen, bei denen er es sich leicht machen kann. Dasselbe Bedürfniss geht unmittelbar auf das Organ über.

Aus gleichem Grunde sind alle rhythmischen Formen schon dem Gesangorgan, wie dem im Gesang am regsamsten sich erweisenden Gefühl unbequem, die Störung oder Verhüllung der rhythmischen Ordnung in ihren Hauptmomenten hervorbringen. Es sind dies besonders zwei Formen. Erstens die (in der Mitte des vorigen Jahrhunderts einmal zur unvermeidlichen Mode gewordne) Synkope-

*) Aus diesem Grunde hat schon Nägeli in seiner Gesangschule auf den Nachtheil, den zu häufiges Choralsingen in den Singstunden für das Organ hat, aufmerksam gemacht.

wenn sie sich über ganze oder gar mehrere Takte ausdehnt, und diejenige Art der Bindung, die die Haupttheile des Taktes durch Verschmelzung mit vorhergehenden kleinern Taktgliedern ihrer rhythmischen Kraft beraubt, ohne auch nur einen andern Takttheil statt ihrer mit Nachdruck hervorzuheben. Von dieser Art ist eine Figur, die Beethoven im Amen seiner unsterblichen *D* dur-Messe*) durchführt,



in der der Fluss der Stimmen durch das Hängenbleiben vom vierten zum fünften Achtel u. s. w. gehemmt, oder der Sänger — gegen die Vorschrift des Komponisten — zum Vorstossen des zweiten der gebundnen Achtel genöthigt wird.

2. Die Tonfolge.

Von der Tonfolge gilt vorerst, was wir eben von der rhythmischen Bewegung gesagt haben: Gleichförmigkeit, zu lange fortgesetzt, ist dem Musiksinn, der sich im Gesangorgan besonders angeregt fühlt, wenig zusagend. Daher gelingen chromatische Tonfolgen von grösserer Ausdehnung, zumal in schnellerer Bewegung, nicht nur den wenigsten Singenden, sondern sind auch bei dem besten Gelingen von kleinlicher oder gar peinlicher Wirkung; daher macht sich die uns schon früher (Th. I, S. 415) bekannt gewordne Einförmigkeit und Leere lang fort-

*) Op. 123, bei Schott in Mainz in Partitur; obige Stelle Seite 179. Dieses Werk steht so gewiss unvergleichlich da in Tiefe und Macht der Konzeption, namentlich in seinem *Credo*, als es — leider unleugbar! — durch mancherlei Rücksichtlosigkeiten in Bezug auf Stimmumfang und Behandlung (von denen der letzte unsrer grossen Vorgänger auch in andern Werken sich nicht frei gehalten) die Aufführung erschwert und die Verbreitung — bis jetzt wenigstens — gehindert hat.

gesetzter harmonischer Figuration im Gesange doppelt fühlbar. — Dass übrigens chromatische Laufer und so auch ausgedehnte arpeggienartige Figuren (z. B. in Rossini's Semiramis) als besondre Kraft- und Kunststücke der Bravoursängerinnen oft bewundert worden, spricht nicht gegen, sondern für obige Ansicht; es werden damit jene Figuren, besonders die chromatischen, als Seltenheiten, mithin als das dem Organ und Sinne nicht Natürliche und Genehme bezeichnet. — Auf der andern Seite sagen aber auch zu bunt gebildete, durch Vorhalte mit verzögerter Auflösung und ähnliche Umschweife zu häufig verzierte oder herumgeführte Weisen dem Gesang — wie dem einfachen unverstellten Gefühl weniger zu.

Vermöge des im Gesang und für denselben erwecktern Sinnes sind auch Abweichungen von der nächstgehörigen Fortschreitung der Harmonien, die wir uns aus mancherlei Gründen gestatten, — z. B. die Septime des Dominantakkordes hinauf, die Terz hinab zu führen u. s. w., — im Gesang empfindbarer und insofern bedenklicher, als im Instrumentale. Jeder, auch der geübteste und unterrichtetste Sänger, wird bald gewahr, dass dergleichen Fortschreitungen (z. B. in *g–h–d–f* des *f* nach *g* oder des *h* nach *g*) für seinen Gesang etwas Befremdendes haben, dass er sie seiner Stimme gleichsam abzwingen muss, und dass er dabei leichter als sonst unrein singt, — und zwar bei dem wider den ursprünglichen Zug der Harmonie erzwungnen Hinaufschreiten zu hoch, bei dem Hinabschreiten zu tief. In gleicher Weise fühlt aber auch der Hörer das Erzwungne solcher Schritte, selbst wenn sie dem Sänger vollkommen gelingen.

Dieses wachsame Gefühl sträubt sich selbst gegen solche Fortschreitungen, Harmonien und Modulationen, die vollkommen folgerecht gebildet, aber in der Reihe der Harmonieentwickelungen die allerentlegensten und darum (vergl. Th. I, S. 530) dem unmittelbaren Gefühl fremdartig sind. Hierhin gehören die überweiten, die Oktav und Dezime übersteigenden Intervalle*), weil sie nicht bloss das Stimmorgan zu heftigen Dehnungen oder Zusammenziehungen in die entgegengesetzten Haltungen nöthigen, sondern auch in der Regel unmotivirt, ohne innere Nothwendigkeit erscheinen.

Von den Harmonien sind hier besonders die im System zuletzt erschienenen, nicht einmal einer bestimmten Tonart angehörigen Mischakkorde zu erwähnen. Sie sind, wie sich von selbst versteht, nicht unzulässig; aber ihre Zweideutigkeit, ihr schillerndes, unbestimmt schwankendes Wesen wird im Gesange fühlbarer, sogar

*) Auch sie sind eine Zeit lang bei Sängern und Komponisten Mode gewesen, zuletzt besonders von Righini und Reichardt (und dem Nachahmer des letztern, Zelter) gepflegt.

ihre Ausübung ist unsichrer, als die der näher am Quell der Harmonie gelegnen Akkorde; — und so erhalten wir hier noch nachträglich einen Erfahrungsbeweis für die Wahrheit des Harmoniesystems.

An den Modulationen ist noch zuletzt das Wesen des Gesangorgans und des in ihm besonders wachen Musiksinns zu beobachten. Während die Instrumentalmusik allerdings eines weiten Gebiets von Tonarten bedarf, um sich in diesen Räumen (Th. I, S. 249) nach dem Erfoderniss ihrer Idee oft sehr wechselvoll, oft in kühnen Wendungen zu ergehn und auszusprechen, scheinen dem Gesang so zahlreiche, oder so kühn schlagende Modulationen weder nöthig, — denn seine Aufgabe ist, sich in den herrschenden Affekt zu vertiefen, ihn zu steigern oder zu sänftigen, oder auch nach der Natur des Gefühllebens in den einfachen Gegensatz überzugehen, — noch zusagend; zahlreiche und entfernte Modulationen gelingen und wirken im Gesang weniger, als im Instrumentale.

Es wäre, wie schon gesagt, ein Missverstand, der das Wesen der Kunst aus den Augen liesse und der Freiheit des Künstlers ein Ende machte, wenn man diese Bemerkungen zu Gesetzen erheben, etwa dem Komponisten vorschreiben wollte, welche Rhythmen, Tonfolgen, wie viele und wie weite Modulationen u. s. w. er in Gesangkompositionen sich gestatten dürfe. Vielmehr ist hier wie überall das dem System nach Entfernteste, das aus allgemeinen Rücksichten Bedenklichste zulässig, wenn die besondre Idee der Komposition es als das ihr Eigne oder Zusagende fodert. Daher wär' auch nichts leichter, als zu jeder der obigen Bemerkungen eine Reihe von Fällen aufzufinden, in denen das als bedenklich Bezeichnete mit Glück und Recht angewendet worden; auch lässt sich das an sich Ungünstige durch mancherlei Hülfsmittel erleichtern, wie z. B. jenen Beethoven'schen, den Rhythmus verwischenden Bindungen in No. 394 der scharf markirende Gegensatz befestigend zu Hülfe kommt. Allein auch abgesehn von solchen hülfreichen Nebenumständen würden alle diese Fälle nur beweisen, was wir überall bestätigt gefunden: dass das oberste Gesetz für jede Kunstschöpfung nur in ihrer eignen Idee zu finden ist. Auch hier also wollen wir uns vor abstrakten Gesetzen verwahren, wohl aber das Wesen der Kunst von seinen allgemeinsten bis zu den besondersten Beziehungen uns klar und vertraut zu machen streben. Und hierzu können jene Bemerkungen, kann die durch sie alle hindurchgehende Wahrnehmung: wie tief und stark das Musikgefühl im Gesangorgane lebt und wie tiefwirkend darum jeder Zug in der Gesangkomposition, wie bedenklich eben hier jeder Fehlgriff ist, allerdings die Bahn eröffnen.

Zweiter Abschnitt.

Das Stimmorgan.

Wir lassen jetzt das Sprachorgan ganz bei Seite und betrachten das eigentliche Stimmorgan im Verein mit dem Organ des Athems, durch das jenes erst in Wirksamkeit gebracht wird.

1. Der Athem.

Das Erschallen der menschlichen Stimme, die Kraft und Dauer desselben hängt zunächst von der Masse und Verwendung des Athems ab. Die letztere ist ein wichtiger Gegenstand des Singstudiums, das durch sparsame und wohlgerichtete Verwendung des Athems richtige Intonation und möglichste Ausdauer im Gesange zu fördern hat; für uns liegt dieser Gegenstand seitwärts, obwohl seine Kenntniss wie überhaupt das Gesangstudium jedem Komponisten wichtig ist. Wie sehr nun auch das Studium der Athemverwendung zu Hülfe komme, jedenfalls bedarf der Sänger häufiger Erneuung des Athems, — und zwar einer um so häufigern, je tiefbewegter oder leidenschaftlicher der vorzutragende Gesang ist. Jedes Einathmen ist aber Unterbrechung des Gesangs, und es liegt nicht bloss dem Sänger, sondern schon dem Komponisten ob, dafür zu sorgen, dass diese Unterbrechungen ohne Nachtheil für den Sinn der Komposition geschehn können. Der Sänger benutzt dazu Pausen und die Absätze der Abschnitte und Glieder in der Melodie wie im Texte. Der Komponist aber hat zu weite Abschnitte oder Sätze möglichst zu vermeiden und das Gefühl für das Athembedürfniss des Sängers in sich rege zu halten, damit die Komposition sich auch in dieser Hinsicht schon instinktartig sangmässig gestalte und dem Sänger weder unnöthige Anstrengung, noch sinnwidrige Zerstückelung der Melodie aufgenöthigt werde.

Was nun

2. die Stimme

selbst betrifft, so ist sie bekanntlich einer bedeutenden Kraft und Fülle des Schalls, und innerhalb ihres Umfangs aller Tonabstufungen fähig, nicht bloss der in unserm Tonsystem aufgenommnen Ganz- und Halbtöne, sondern aller dazwischen liegenden, die zwar nicht genannt und vorgeschrieben, wohl aber als Vortragsmittel, durch Ueberziehn von einer festen Tonstufe zur andern, benutzt werden können. Innerhalb dieses Tongebiets ist die Stimme fähig, durch die mannigfachsten Stärkegrade, durch An- und Abschwellen, Binden und Stossen der Töne, durch

Aushalten einzelner oder schnelle Folge verschiedner Töne (in den sogenannten Passagen und Verzierungen) und durch Darstellung aller möglichen Tonverbindungen jeder Regung und Wendung des Gefühls zu entsprechen. Sie gewährt sogar mehr, als dem reinen im Gesang waltenden Gefühl eigen und genehm ist, dann aber lässt sie, wie oben gesagt, das Unangemessene um so deutlicher fühlen.

3. Das Stimmgebiet.

Jede Stimme hat einen gewissen Umfang, den sie entweder gar nicht, oder nur mit Verlust ihrer Kraft, Anmuth, ihrer Ausdrucksfähigkeit und zum Nachtheil des Organismus überschreitet. Innerhalb dieses Umfangs kann man drei Gebiete unterscheiden,

die Mitte, wo die Stimme am bequemsten und ruhigsten ist,
die Tiefe, nach welcher hin sie schwächer und dumpfer wird bis zum Erlöschen,
die Höhe, nach welcher hin sie stärker, schärfer, heftiger wird, bis endlich auch hier die Gränze erscheint.

In den Mitteltönen setzt jede Stimme am bequemsten ein und kann sich in ihnen am ausdauerndsten bethätigen; in ihnen ist auch in der Regel der Klang am wohllautendsten. Dagegen ist Höhe und Tiefe für den ersten Einsatz weniger günstig, bei anhaltender Verwendung für Ausdauer und Wohlklang erschöpfend. Hierzu kommt, dass auch die Aussprache in der Mitte der Stimme am deutlichsten, wohllautendsten und bequemsten erfolgt.

Hieraus ergeben sich für den Komponisten nicht genug zu beherzigende Lehren für den Gebrauch der Stimmen. Vor allem muss er sich auf den allgemeinen Umfang der Stimmen zu beschränken wissen; selbst das darf ihn nicht verleiten, die allgemeine Gränze zu überschreiten — ausser etwa in Sologesängen für bestimmte Individuen von ausserordentlicher Begabung*), — dass sich allerdings stets einzelne, das gewöhnliche Maass der Höhe oder Tiefe weit überschreitende Stimmen finden. Denn diese Einzelnen können die nothgedrungne Ausschliessung der grossen auf das gewöhnliche Stimmmaass angewiesenen Mehrzahl nicht ersetzen, und auch bei ihnen tritt (nur später) jene Scheidung ein, dass ihre hohen und höchsten Töne heftig und gewaltsam, ihre tiefen schwächer und erlöschend herauskommen**).

---

*) So hat Mozart die Arien der Königin der Nacht für seine besonders begabte Schwägerin Lange und eine, wie es scheint, verloren gegangne Arie bis zum viergestrichnen *C* für die Italienerin la Bastardella gesetzt.

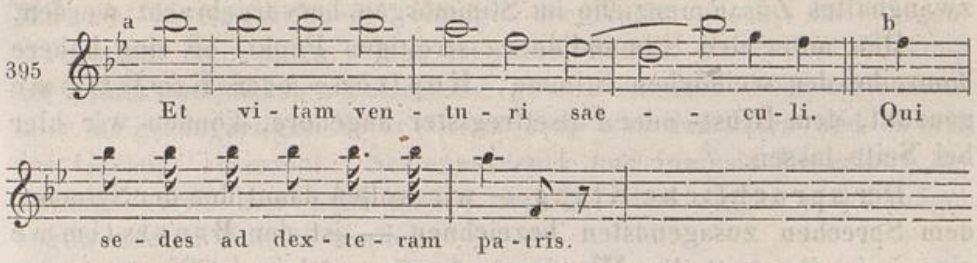
**) Man könnte sich versucht fühlen, diese Regel für höchst überflüssig zu halten, weil sie sich ja von selbst verstehe, — wenn sie nicht selbst von einsichtigen Männern, ja von bedeutenden Komponisten so oft schon verabsäumt worden wäre. Statt vieler Beläge wollen wir nur auf Milton's Morgengesang

Sodann wird der sangeskundige Komponist seine Stimmen am liebsten in den Mitteltönen einführen und vorzüglich in ihnen beschäftigen. Von hier aus gelingt das Fortschreiten zur Höhe oder Tiefe, selbst zu den äussersten Punkten, zumal, wenn nach diesen hin nur in den stimmgemässesten Weisen, akkordisch oder diatonisch, gegangen wird; hier erholen sich die Stimmen, wenn sie durch Bethätigung in der äussersten Höhe oder Tiefe augenblicklich ermüdet oder angegriffen sind, hier vermählt sich Wohllaut des Gesangs mit Deutlichkeit im Vortrag des Wortes*). Allerdings wird sich in einzelnen Fällen die Nothwendigkeit eines weniger günstigen Einsatzes oder eines für die Stimme angreifenden längern Verweilens in der Höhe oder Tiefe ergeben. Allein in den meisten Fällen wird man auch hier das, was der richtige Gedankengang fodert, mit dem, was Rücksicht auf das Stimmvermögen gebietet, übereinkommend finden. Denn mit seltenen Ausnahmen wird auch die Gesangkomposition in ruhigerer Stimmung beginnen, sich erst allmählich zu grösserer Heftigkeit des Affekts steigern, und die Momente der höchsten Steigerung wie des tiefsten Versinkens werden nach der Natur der Seelenbewegungen die seltnern und schneller vorübergehenden sein; dies entspricht aber so ganz dem, was der Stimme das Naturge-

---

von J. F. Reichardt verweisen, wo Seite 3, 6, 12, 22, 23, 71 der Partitur die Bässe bis zum grossen *Es* und *C* hinunter- und bis zum eingestrichnen *g* hinaufgeführt werden. Mag er auch vielleicht damals in der Faschischen Singakademie, für die er jene Hymne schrieb, einige so umfangreiche Stimmen gefunden haben: so kann doch durch einige Individuen nicht eine Kraft gleich der eines vollen Chors in der Allen zugänglichen und bequemen Tonregion dargestellt werden.

*) Wenn daher, — um wieder nur ein Beispiel statt vieler, und von einem unsrer grössten Meister zu geben, — Beethoven in seiner letzten Messe ein Fugenthema im Diskant (Seite 167 der Partitur und öfter) — nach Pausen, wie bei *a*. —



einsetzen und an einer andern Stelle (S. 68) abermals auf dem hohen *b* ziemlich bewegt, im Larghetto, sprechen lässt: so hat er zwar die Gränze der Diskantstimme nicht überschritten, aber er hat dem äussersten Punkt etwas zugemuthet, was in solcher Weise — in freiem Einsatz, mit Tonwiederholung, mit emphatischen Textworten zu jeder Note — nie, oder nur höchst selten vom Chor geleistet werden wird. — Bei der höchsten dem unsterblichen Tondichter gebührenden Ehrfurcht dürfen wir doch solche Wahrheit, so warnend für alle Schwächern eben an dem Grossen, uns nicht verhehlen.

mässe und Zusagende ist, dass man auch hier die innigste Uebereinstimmung des Seelenorgans mit dem Seelenleben anerkennen muss und der Komponist auch für die Stimme kein andres Gesetz auf sich zu nehmen hat, als das im Sinn seiner Aufgabe, in der Idee seines Werks liegende.

4. Die Stimmregister.

Jede Stimme umfasst in ihrer gesammten Tonreihe verschiedne Klangarten, — Arten, die Töne hervortreten zu lassen, mit merklicher Veränderung des Stimmklangs und der Stimmbrauchbarkeit, — die man Register oder Stimmregister nennt. Mit Uebergehung der feinern Unterscheidungen, die dem Gesangstudium von Bedeutung sein müssen, ist für den Komponisten wenigstens die wichtigste und fühlbarste Scheidung hervorzuheben.

In jeder Stimme — besonders hervortretend und gebraucht aber in den hohen, Tenor und Diskant — erscheint in der Höhe eine Reihe von Tönen, die sich von den andern ziemlich auffallend unterscheiden, obgleich es die mehr oder weniger ausführbare Aufgabe jedes Sängers bleibt, diese Verschiedenheit in seiner Tonreihe möglichst auszugleichen oder doch zu verbergen. Die Töne dieser Reihe oder dieses Registers heissen

Falsett oder Fistel-Stimme

und unterscheiden sich von der Reihe der unter ihnen liegenden Töne, — die im Gegensatz zu jenen

Brusttöne oder Bruststimme

genannt werden, — vor allem durch einen mehr flötenartigen als sprachlichen Klang und durch das nicht bloss im Sänger vorhandne, auch auf den Hörer übergehende Gefühl, dass sie durch ein gewisses zwanghaftes Zusammenziehn im Stimmorgan hervorgebracht werden.

Den unter den Stimmbildnern streitigen Punkt, ob eine höhere Tonreihe der weiblichen Stimme, Kopftöne oder Kopfstimme genannt, dem Brust- oder Falsettregister angehöre, können wir hier bei Seite lassen.

Der sprachliche Klang — wir wollen damit den der Sprache, dem Sprechen zusagendsten bezeichnen — ist der Bruststimme eigen; in ihr tritt das Wort naturgemäss und in kräftigster, ausdrucksvollster, austönendster Artikulation hervor und spricht mit der vollen, überzeugenden Gewalt des in ihn gelegten Gefühls zum Herzen des Hörers. Auch im Register des Falsetts kann gesprochen werden; aber es ist ein gleichsam falscher, zurückgedrückter und gekünstelter Beiklang, der sich hier zu den Accenten der Sprache mischt und ihr den vollgewichtigen Ausdruck der Aufrichtigkeit und

Offenheit nimmt oder verkümmert*). In dieser Hinsicht wird man also das, was mit Gewicht, mit Eindringlichkeit gesprochen werden soll, in der Komposition nicht dem Falsett, sondern der Region der Brusttöne anzuvertrauen haben.

In Bezug auf den blossen Stimmklang, abgesehn von der Sprache, zeigt sich die Bruststimme kernig, fest, voll, aber weniger beweglich, die Falsettstimme von geringerer Kraft und Ausdauer, aber oft weicher oder flötender und beweglicher besonders für engere, z. B. diatonische Tonfolgen. Jedenfalls ist die Tonreihe des Falsetts für die meisten Sänger (besonders für Sopran und Tenor) nicht zu entbehren. Man wird daher von der Bruststimme, als der vornehmsten, ausgehn und ihr, so viel der Gang der musikalischen Gedanken zulässt, besonders das kräftig und ausdrucksvoll Vorzutragende anvertrauen, die Falsettstimme aber für leichtere Bewegungen, z. B. Läufe und Koloraturen, oder da, wo es eines weitern Tongebiets zur Ausführung der musikalischen Idee bedarf, benutzen. Auf die Frage, wo die hiernach so wichtige Gränze der Register zu finden, werden wir bei den Stimmklassen zurückkommen. Es sei nur gleich im Voraus bemerkt, dass auch hier eine scharfe Gränze nicht zu ziehen ist; denn eines Theils findet sie sich bei den einzelnen Singenden, auch derselben Stimmklasse, um eine, zwei — drei Stufen höher oder tiefer gestellt, andern Theils kann jeder nur einigermassen geübte Sänger seine Bruststimme um ein Paar Töne höher führen und die Falsettstimme um ebensoviel tiefer eintreten lassen.

Eine noch höhere Reihe, als die gewöhnlich im Gesang gebrauchten Falsetttöne, ein zweites und bisweilen ein drittes Register derselben (man könnte sie Vogeltöne nennen), entfernt sich noch weiter von der Region des ausdrucksvollen und sprachlichen Gesangs. Sie kann nur im Sologesang in sogenannten Bravoursätzen oder Koloraturen zur Anwendung kommen, hier aber allerdings (wie Mozart in den Arien der Königin der Nacht gezeigt hat) eigenthümlichen Reiz üben. Nur ist dieser Reiz, die ganze Wirkung der hohen und höchsten Falsetttöne gewissermassen mehr instrumentaler als gesangartiger Natur; denn das, was den Kern und Werth des Gesangs ausmacht: Seelenausdruck und innigste Beseelung der Sprache, tritt hier noch mehr, wie bei dem untern und häufiger angewendeten Falsett zurück.

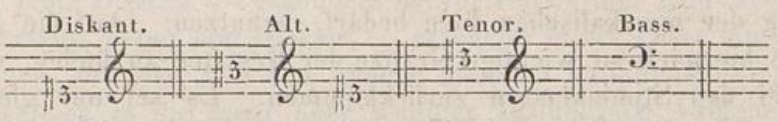
5. Die Stimmklassen.

Die Singstimmen unterscheiden sich bekanntlich zunächst nach dem Geschlecht in männliche und weibliche; den letztern werden wegen der gleichen Stimmlage und unentwickelten Mann-

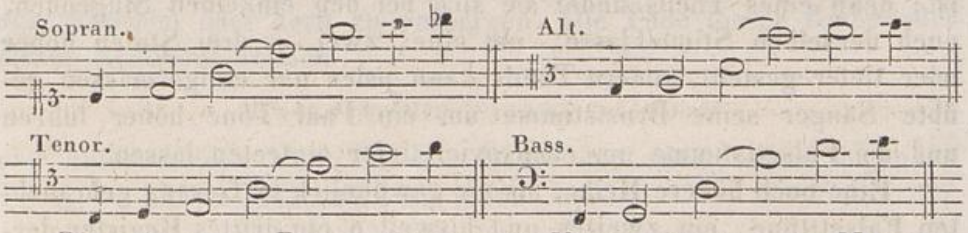
*) Die Frauen sprechen meist in solcher Stimmlage; daher ist ihre Lautgebung so oft undeutlich und unkräftig. Sie flöten mehr als sie sprechen.

haftigkeit die Knaben- und Kastratenstimmen zugezählt, auf deren Besonderheiten hier nicht weiter einzugehn ist. Die weiblichen Stimmen sind weicher, singender, fliessender und beweglicher, die männlichen sind kerniger, voller, mehr für energische Tonfolgen, — sie sind ausserdem in der Regel geeigneter für tiefen und karakteristischen Ausdruck und für die volle Gewalt der Sprache, während die weiblichen sich in der Regel mehr von dem Sprechenden und bestimmt Karakteristischen zum allgemein-Singenden oder allgemein-Musikalischen hinneigen. Es spricht in den Stimmen der volle Karakter der Geschlechte sich aus.

Hiernach erst sind die Stimmklassen selbst in Betracht zu ziehen. Bekanntlich stehn deren vier, Sopran (Diskant), Alt, Tenor und Bass fest. Diese Stimmen werden jede in ihrem Schlüssel*), Diskant und Alt (auch der Tenor) bisweilen auch im Violinschlüssel (der Alt bisweilen auch im Diskantschlüssel) notirt. —



Ihren Umfang giebt dieses Schema an. —



Die mit einem Bogen überzognen Noten umfassen die Mitte der Stimme, die mit Viertelnoten bezeichneten Töne in der Tiefe fehlen manchem sonst gutbegabten Sänger und sind bei den meisten schwächer und weniger hellklingend; die als Viertel notirten hohen Töne stehn ebenfalls nicht allen Sängern zu Gebot und haben bei den meisten härtern, heftigern, auch wohl gellenden Klang.

Die Kopf- oder Falsetttöne setzen im Sopran meist bei dem zweigestrichnen *e* oder *f*, das Falsett im Tenor meist bei dem eingestrichnen *f* oder *g* ein, obwohl, wie schon S. 357 gesagt, diese Gränze bei verschiednen Individuen abweichend und bei demselben Individuum beweglich ist. Der Alt macht wenig, der Bass selten oder nie von jenem Register Gebrauch; jener könnte sie nur im Nothfalle für das zweigestrichne *c* oder *d*, dieser für das eingestrichne *es* oder *e* gebrauchen, worauf hier keine weitere Rücksicht zu nehmen ist.

*) Kenntniss der Schlüssel und Uebung in ihrem Gebrauch müssen hier (allenfalls unter Hinweisung auf die allgem. Musiklehre des Verf., S. 20) vorausgesetzt werden.

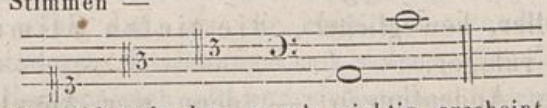
Von den Gränzbestimmungen der vier Stimmklassen ist mehr oder weniger dasselbe zu sagen; man findet in jeder Klasse Individuen, deren Umfang nach Tiefe oder Höhe bedeutender oder geringer, deren Mitteltöne etwas mehr nach der Höhe oder Tiefe gerückt oder ausgedehnt, deren tiefe Töne stärker, deren hohe milder sind*). Demungeachtet werden sich obige Bestimmungen als Grundmaass für die Mehrzahl der Sänger wohl bewähren, und eben auf ein solches Grundmaass kommt es dem Komponisten hauptsächlich an.

Zwischen diesen vier Hauptklassen treten nun noch Mittelklassen auf, von denen wir nur den Mezzosopran — eine Stimmgattung, die die Mitte hält zwischen Sopran und Alt und etwa vom kleinen *b* oder *a* bis zum zweigestrichnen *f* oder *g*, — und den Bariton — eine hohe, sich dem Tenor nähernde Bassstimme, die vom grossen *A* bis zum eingestrichnen *f* reicht — anführen; die Mitte beider Stimmen würde etwa von *f* bis *c* oder *d* gehen. Der Mezzosopran wird jetzt stets im Diskant- oder Violinschlüssel gesetzt**), der Bariton im *F*-Schlüssel. Ausserdem unterscheidet man auch wohl hohen und tiefen Sopran, Tenor und Bass, Alt und Kontraalt (*contr'alto*, tieferer Alt)***); doch sind alle diese Nebenabtheilungen nur von untergeordneter Bedeutung.

Wichtig aber im hohen Grade ist das Studium und die lebendige, für immer festgestellte Einprägung der Hauptklassen. Zunächst muss es einleuchten, wie übel berathen ein Komponist ist, der den Stimmen etwas zumuthet, das sie nicht oder doch nur unbefriedigend zu leisten vermögen; — und wie voll sind, wenn wir eine Masse von Kompositionen durchgehn, die Stimmblätter von Sätzen, die stark

---

*) Daher kann es nicht befremden, wenn man auch bei den Lehrern abweichende Bestimmungen findet; in früherer Zeit wollte man sich mit Einem Schema für alle Stimmen —



behelfen, was denn wohl mehr bequem als richtig erscheint. Selbst die Zeit ändert hier vielfach. So haben Bach und Händel ihre Altstimmen bis zum kleinen *f* (der Venetianer Benedetto Marcello sie bis zum kleinen *d*) hinunterführen dürfen, weil ihre Chöre mit Knaben — mit grellern und tiefern Stimmen — besetzt wurden, während unsre Sängerinnen, mit denen unsre Chöre meist besetzt werden, selten so tiefreichende und in der Tiefe so kräftige Stimmen haben. — Wir werden schon hier gewahr, dass das Studium selbst der bewährtesten Meister ohne Berücksichtigung der Verhältnisse leicht irre führen kann.

**) Er erhielt früher auch wohl seinen *C*-Schlüssel auf der zweiten Linie, so dass die fünf Linien von klein *a* bis eingestrichen *h* reichten. Wohl angemessen — wenn die Unterscheidung wichtig wäre.

***) Ziemlich von gleicher Stimmlage war die von den Franzosen, z. B. zu Gluck's Zeit, mit *haute-contre* bezeichnete Stimme, ein um drei, vier Stufen höher liegender Tenor.

erschallen sollen und in zu grosser Tiefe matt verloren gehn, — oder von zu hoch gelegten, die falsettirt oder heftig herausgestossen werden müssen und beiläufig die Sänger erschöpfen, während sie sanft, ausdrucksvoll, edel hervortreten sollten! und wie viel schöne, tiefgefühlte Gedanken sind auf solche Weise ihrer Wirkung zum Voraus verlustig!

Dann aber — und dies erachten wir wegen seiner Rückwirkung auf den Geist des Komponisten für noch wichtiger — bietet jede Stimmklasse durch ihren besondern Umfang, durch die eigenthümliche Lage ihrer Mitteltöne u. s. w., durch den hierdurch unterstützten Karakter ihres Klangs und ihrer ganzen Weise dem Komponisten ein festes Karakterbild, bieten alle vier Klassen ihm einen Kreis bestimmter, karakteristischer Ideal-Personen und befördern so im Komponisten das, worauf zuletzt in der Kunst Alles ankommt: sie heben ihn aus dem Allgemeinen, Abstrakten, Unbestimmten in das Gebiet der bestimmten Wahrheit, des Individuellen und Karakteristischen; und zwar in grossartiger Weise, frei von allem kleinlich und eng Persönlichen. Es sind hier nicht einzelne Menschen mit den Zufälligkeiten und Besonderheiten, die an jedem haften, sondern es sind in grossem Styl*), in grossartiger Auffassung die bedeutungsvollen Gegensätze, die sich in der Natur des Menschen herausstellen: der Diskant und Alt weiblich, der Tenor und Bass männlich; — der Diskant jugendlich, jungfräulich, zu froher leichter Bewegung, auch zu heisser weiblicher Leidenschaftlichkeit geneigt, der Alt mehr matronenhaft, ernster und inniger, weicher elegischer Rührung, tiefer Klage und Trauer seine Weisen darbietend, der Tenor jünglinghaft, bald für schmelzende Innigkeit, bald für glühende Leidenschaft erregt, der Bass männlich reifer, von kernignachhaltiger Kraft, würdig und ruhig, aber gewaltsamer Ausbrüche der Leidenschaft fähig; — die hohen Stimmen, Diskant und Tenor, heller, beweglicher, die tiefen Stimmen, Alt und Bass, dunkler, ruhiger.

Alle diese Andeutungen — denn wer könnte ohne förmliche Abhandlung so inhaltvolle Karaktere erschöpfend schildern! — können eben nur Hinweisungen auf den reichen und in jedem Zug bedeutsamen Gegenstand sein; weder sie noch eine viel vollständigere Schilderung können ihn erschöpfen, sie können und sollen nur aufmerksam machen, die eigne Beobachtung wecken und leiten. Diese aber darf kein Komponist sich erlassen oder vor dem Angewinn einer sichern und tiefen Verständniss fallen lassen; überall muss er den Klang und die ganze Weise jeder Stimmklasse an ganzen Massen im Chorgesang, wie an möglichst vielen Einzelnen beobachten

*) Vergl. Th. I, S. 339, Allgem. Musiklehre, S. 150.

und sich möglichst klar machen, dabei jede Besonderheit — sei sie auch noch so reizend, — die er an diesem oder jenem Sänger gewahrt, sorgfältig von dem Bilde des Ganzen absondern, so dass ihm nur das reine, aber volle Bild des Klassenkarakters vor dem innern Auge bleibt. Die rein persönlichen Besonderheiten, die an Einzelnen karakteristisch hervortreten, sind ebenfalls, aber nicht hier, sondern auf einer andern Stufe, ein wichtiger Gegenstand für das höhere Studium.

Es ist wohl nicht zu leugnen, dass die ältern Komponisten, namentlich Händel und Seb. Bach — und vor allen der erstere, — in der treuen Beobachtung der Stimmkaraktere es den neuern zuvorgethan haben, und dass dieser Treue ein grosser Antheil an dem Erfolg ihrer Kompositionen beigemessen werden muss; namentlich ist dies von ihren Chorkompositionen, besonders bei Händel, zu erweisen, der oft mit nicht eben tief erfundnen oder energisch verarbeiteten Sätzen entschieden bedeutendere Wirkung erlangt, als seine Nachfolger mit ihren oft geistig-tiefern und reicher entwickelten Gedanken. Dies liegt zunächst darin, dass keiner Stimme so leicht etwas zugemuthet wird, was sie nicht gut gewährt, — dann, dass schon durch die gewissenhafte Scheidung der Stimmgebiete die vier Grundkaraktere festgestellt und aus einander gehalten wurden. Der alte Meister hatte das wahrhaft dramatische Prinzip*), das in aller (mehr als einstimmigen) Komposition lebt, erkannt und sich zu eigen gemacht:

> er wollte nicht selber sprechen, sondern die Personen seines Drama's, — die Stimmen sollten sprechen, jede wie es ihr eigen und recht wäre.

So gewann er vier lebensvolle, frei bewegte, innig und eigenthümlich beseelte Persönlichkeiten, deren Wechselrede und Gegenspiel schon als Ausdruck frischer und gesund-selbständiger Wesen anzieht, wenn selbst das, was sie eben mit einander zu verkehren haben, von minderer Anziehungskraft wäre. Im Gegensatze dazu wollen neuere Komponisten oft nur sich selber hören lassen, und die Stimmen sind ihnen nur Werkzeuge zu beliebigem Gebrauch, Unterthanen, die ohne eignen Willen und Karakter sclavisch nur sagen und thun sollen, was der Alleinherr eben will. Da wird denn der Alt in den Diskant, der Bass in den Tenor hinaufgetrieben, jedem wird zugemuthet, was ihm nicht recht und eigen ist, und somit das reizende Gegenspiel mannigfaltiger Karaktere in einer nirgends gerechten Uniformität aller Stimmen gehemmt und unterdrückt.

---

*) Vergl. Th. II, S. 164.

Dritter Abschnitt.

Die Sprache nach ihrer musikalischen Natur.

Wenn der Verein von Sprache und Musik im Gesang ein sinngemässer, kein gegenseitig störender sein soll, so muss es verwandtschaftliche Beziehungen für beide, etwas Gemeinsames in beider Natur geben, und der Komponist muss sich dessen bemächtigen. Dieses Gemeinsame muss nicht bloss in dem geistigen Inhalt liegen (eine Gemeinsamkeit des geistigen Inhalts, der Idee kann auch zwischen unvereinbaren Künsten, z. B. zwischen Poesie oder Musik und Malerei, statthaben ohne Macht, die unvereinbaren zu verschmelzen), sondern in ihrem wirklichen — geist-leiblichen Wesen. Und dies ist allerdings zwischen Sprache und Musik vorhanden.

Wir finden in dem geistleiblichen Wesen der Sprache alle musikalischen Elemente wieder, nur allerdings in der den Sprachzwecken gemässen Gestaltung. Eben hierauf beruht die Möglichkeit, beide sinngemäss zu verschmelzen. Die tiefe Auffassung jener Elemente ist eine der wichtigsten Grundlagen für Gesangkomposition.

1. Die Laute.

Erstens bietet uns die Sprache eine grosse Reihe von Klängen dar in ihren Lauten. Hier werden bekanntlich zuerst die Selbstlaute (Vokale) von den Mitlauten, und in beiden Reihen die Mittel- und Mischlaute von den einfachen, so wie hier wieder die im Wesentlichen gleichen, aber im Grade der Schärfe oder Milde von einander abweichenden unterschieden.

Am wichtigsten sind uns hier die Selbstlaute, die wir in folgender Reihe

I, E, A, O, U

aufstellen; wir haben den spitzesten und feinsten vorangestellt, gehen von da zu dem Mittelvokal A und von diesem weiter zu den dunklern und dumpfern. Im A tritt die Stimme vollkommen ungehemmt aus der für ihren Vollklang günstigsten Mundhaltung und Mundöffnung hervor, im E und noch mehr im I wird sie durch die innere Mund- und Zungenhaltung zusammengedrückt und geschärft, im O und noch mehr im U wird sie durch die äussere Mundhaltung im Heraustreten gehemmt und verdunkelt.

Es folgt schon hieraus: dass man die Gesangpartien, die am hellsten, ungetrübtesten hervortreten sollen, mit keinem Laut günstiger, als mit dem A, mit keinem ungünstiger, als mit I und U verbinden darf.

Jeder dieser Vokale hat Abstufungen grösserer Helle oder Schärfe und Dumpfheit, — es ist z. B. ein spitzeres und ein milderes I (Y),

ein dreifaches E zu unterscheiden; ferner stellen sich zu den Vokalen noch die Doppellaute, die theils wieder nur Färbungen der ursprünglichen Vokale sind, — z. B. Ü und Ä nichts als Modifikationen von I und E, — theils Verknüpfungen von verschiednen auch in der Verbindung noch getrennt bleibenden Vokalen, z. B. Au, Ei u. s. w.*) Wir haben also auch hier einige Kerngestalten, die mannigfache, zuletzt in einander übergehende Umgestaltungen oder Umfärbungen erfahren.

Zu den Vokalen als ihr Vor- oder Nachlaut kann sich zunächst der Hauchlaut H gesellen, die fühlbar und hörbar gewordne Ausathmung, das Zeichen einer heftigern Erregung im Athemlebensprozess.

Die Mitlaute (Konsonanten) endlich sind besondre mittels dieser oder jener Organe des Mundes gebildete Klänge, die sich den Vokalen zugesellen (wie auch ihr Name zeigt) und ihre körperlichere Abgränzung bilden. Auch sie stellen sich in gewisse Gruppen zusammen, — z. B. die Folgen von w–v–f–ff, b–p, d–t–th, s, ss, c, — oder verknüpfen sich nach Art einiger Doppellaute unterscheidbar mit einander, z. B. pf, st, z oder ct.

So bietet uns also die Sprache eine Reihe mannigfacher Klänge in verschiednen Graden und Verschmelzungen, deren jeder seine besondre musikalische Wirksamkeit, seinen besondern Klangkarakter hat. Wenngleich nicht hier, sondern erst in der Musikwissenschaft hierauf näher eingegangen werden kann, so musste doch an diese Seite der Sprache erinnert werden; denn jedes lebhafte und festgehaltne Gefühl von dem Ausdrucksvollen und Bedeutenden in der Sprache kann im Komponisten zu einem karaktervollen Moment der Komposition erwachsen. Es ist auf das Bestimmteste, namentlich an Gluck, dem grossen Sprachmeister unter den Musikern, nachzuweisen: dass der vollendete Gesangkomponist nicht bloss den allgemeinen Sinn seiner Aufgabe, nicht bloss die Bedeutung des einzelnen Wortes, sondern auch den Klang jedes bedeutsam eintretenden Lauts in den Kreis seiner Empfindung und daher seiner Schöpfung zieht, dass bei ihm die Weise, der Ton das Wort, — aber auch der Laut den Ton färbt, gestaltet, belebt, und dass so das

*) Es ist vielleicht nicht überflüssig, anzumerken, dass alle unterscheidbar bleibende Doppellaute im Gesang wo möglich dergestalt umgewandelt werden, dass der erste Laut als A erscheint; z. B. Geist, Einer, Euer wird wie Ga-ist, A-iner, A-üer ausgesprochen, — die zweite Hälfte des Doppellauts gleichsam zum nachfolgenden Laut gezogen. So gewinnt der Gesang eine Reihe günstiger A's, die die Sprache nicht hat.

ausgebildete Gefühl und Bewusstsein vom Körper der Sprache zu einer mächtigen Hülfsquelle der Komposition wird*).

2. Der Rhythmus.

Das zweite Gemeinsame der Sprache mit der Musik ist der Rhythmus, der sich in beiden durch Längen und Kürzen, durch grössere oder mindere Stärkegrade, Betonung ausspricht. Für die Musik sind diese rhythmischen Mittel, ist der Rhythmus überhaupt von weit höherer Bedeutung und Nothwendigkeit, als für die Sprache, deren Sinn in den Worten ungleich bestimmter und darum fasslicher und schnelltreffender ist. Daher wird man leicht gewahr, dass die Sprache sowohl viel ärmer ist an Abstufungen der Betonung und des Verweilens, — wie wenig hat sie unsrer Reihe von Betonungen vom härtesten *fortissimo* des ganzen Orchesters bis zum säuselnden, ganz verhallenden *pianissimo*, oder vom flüchtigsten Hundertachtundzwanzigstel bis zur Taktnote oder mehrern verbundnen Taktnoten entgegenzustellen! — als auch viel unbestimmter; — denn bei ihr sind jene genauen Abmessungen, die unser Taktsystem gewährt, nicht vorhanden, weil sie ihrer nicht bedarf, ja, sie sind eben deswegen gegen den Geist der freien, für sich bleibenden Sprache. Bei aller dieser Unbestimmtheit oder mindern Bestimmtheit hat aber die Sprache bekanntlich ihre feststehenden Momente der Betonung und des Verweilens, die entweder aus dem Sprachbau oder aus dem gegen einander abzuwägenden Sinn der einzelnen Worte hervorgehn.

Diese feststehenden Momente müssen nun auch im Gesang festgehalten werden; eine kurze oder betonte Silbe, ein dem Sinn gemäss hervorzuhebendes Wort darf nicht unbetont bleiben oder zurücktreten in der Komposition.

Allein mit dieser allgemeinen Regel ist noch wenig gethan. Denn nun kommt erst die bestimmtere und reichere musikalische Rhythmik und Betonung herzu und hebt die sprachlichen Accente aus ihrer Unbestimmtheit und Beschränktheit zu sich empor; auf der andern Seite muss aber in gewissen Verhältnissen die Musik von ihrer scharfen Bestimmtheit nachlassen, um die frei fliessende Sprache nicht unzeitig und unangemessen zu hemmen und zu zwängen. So bildet sich aus dem Rhythmus der Sprache und der Musik, — so einig beide ihrem Grunde nach und so verschieden in ihrer Entwickelung, — ein drittes Wesen, das man nicht zu beherrschen hoffen darf, wenn man nicht jede Seite, also namentlich den sprach-

*) Eben dies ist der Grund, warum man seine Werke nur mit ihrem Urtext (S. 344) vollkommen erfassen und mit vollem Erfolg studiren kann.

lichen Rhythmus, für sich tief empfunden, erkannt, sich angeeignet hat.

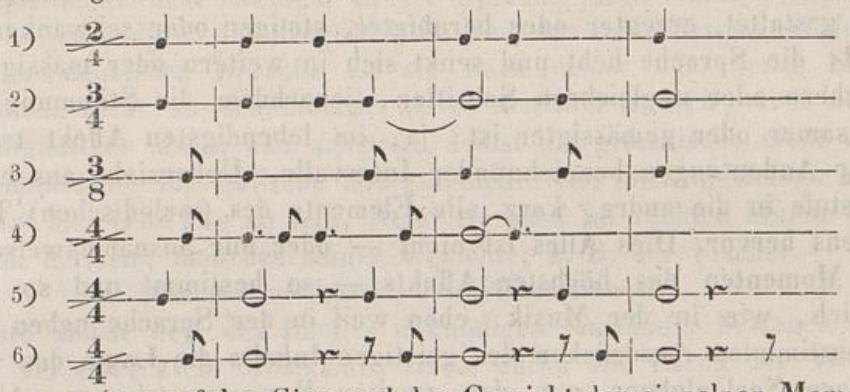
Man betrachte einige im sprachlichen Rhythmus ziemlich übereinkommende Zeilen:

1) Gemächlich schreitet er, —
2) Geduldig leidet er, —
3) Gelinde zieht der Bach, —
4) Gewaltig reisst der Strom, —
5) Gebrochen sinkt er hin, —
6) Gestürzt erbebet er. —

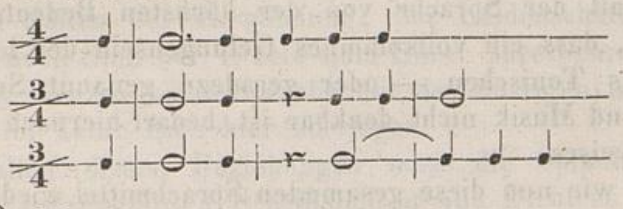
Sie lassen sich in sprachlicher Beziehung — kleine Abweichungen (zwei lange Silben statt einer kurzen und einer langen) bei Seite gelassen — füglich auf ein einziges Grundmaass, —

⏑ — ⏑ — ⏑ —

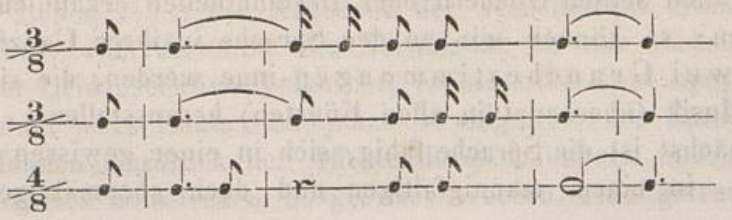
auf den Wechsel von kurzen und langen Silben bringen. Aber welch eine Mannigfaltigkeit erwächst hier durch den Zutritt der bestimmenden musikalischen Rhythmik! Unterscheidet man die sechs Zeilen nur obenhin nach dem ungefähren Gewicht ihres Inhalts, so ergeben sich gleich zunächst fünf oder sechs verschiedne Rhythmen; —



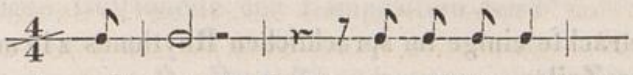
geht man aber auf den Sinn und das Gewicht der einzelnen Momente in den Texten näher ein, so ergeben sich noch ganze Reihen verschiedner, bald in einer, bald in einer andern Beziehung ausdrucksvoller Rhythmen; es könnte z. B. der zweite Text so, —



der dritte so, —



der sechste so—



aufgefasst werden. Dass beide Reihen von Fällen die hier möglichen und wirksamen Gestaltungen des Rhythmus nicht erschöpfen, ist klar.

Ein rhythmisches Klangmittel ist noch besonders zur Sprache zu bringen; das ist der Reim. Dieser rundet die Versformen so entschieden, so sinnlich nachdrucksvoll (und bisweilen so innerlich beziehungsvoll) ab, dass ihm in der Komposition schwer widerstrebt werden kann. Aber eben deswegen, und weil Jeder des Reims und seiner Gewalt von selbst inne wird, haben wir nicht nöthig, hier weiter von ihm zu handeln.

Das dritte Gemeinsame endlich zwischen Sprache und Musik ist

3. der Tonfall.

Die Sprache hat ihre Melodik so gut und durchaus von gleichem Sinne, wie die Musik. Die Stimme des Sprechenden hebt und senkt sich, stetig oder schweifend, jenachdem seine Stimmung sich gestaltet, erregter oder beruhigter, stetiger oder schwankender wird; die Sprache hebt und senkt sich in weitern oder mässigern, gleichern oder ungleichern Schritten, jenachdem die Stimmung gewaltsamer oder gemässigter ist; ja, im lebendigsten Affekt treten sogar Andeutungen bezeichnender Intervalle, Ueberziehn aus einer Tonstufe in die andre, kurz alle Elemente des (melodischen) Tonwesens hervor. Dies Alles ist nicht — oder nur ausnahmsweise in den Momenten des höchsten Affekts — so bestimmt und so klar fasslich, wie in der Musik, eben weil in der Sprache neben den festbestimmten Ausdrücken des geistigen Inhalts die Laute des verhülltern Seelenlebens nur den zweiten Rang einnehmen. Allein wenn auch verhüllter, so behalten doch alle diese Tonbewegungen ihre Bedeutung und werden durch den Eintritt der wirklichen Musik in die Sprache bestimmter und damit gesteigert. Dass also dieser tonische Inhalt der Sprache von der höchsten Bedeutung für die Komposition, dass ein vollkommnes Gelungensein der letztern ohne Einklang des Tonischen — oder geradezu genannt Seelischen — in Sprache und Musik nicht denkbar ist, bedarf hiernach wohl keines weitern Beweises.

Fassen wir nun diese gesammten Sprachmittel wieder zu einem jetzt in allen seinen Gliedern oder Bestandtheilen erkannten Körper zusammen: so können wir an der Sprache in ihrer Ganzheit dieselben zwei Grundbestimmungen inne werden, die sich auch in der Musik (überhaupt in allen Künsten) herausstellen.

Zunächst ist die Sprache fähig, sich in einer gewissen Wohlgestalt, in einem mannigfaltigen und doch ebenmässigen Spiel

aller ihrer Elemente zu zeigen; dies ist die Anmuth oder allgemeine Schönheit der Form. Sie beruht erstens auf einem wohl geordneten Wechsel der Laute, namentlich der Vokale, in dem sowohl die eintönige Anhäufung desselben Lauts, als das grelle und zu häufige Widereinanderstossen der einander zu fremden, zu widerstrebenden Laute vermieden und ein sanfter oder lebensvoller Schwung der Lautirung gewonnen ist; zweitens auf einer ebenmässigen und doch frei entfalteten Rhythmisirung; auf einem anmuthig wechselnden und ebenmässigen Spiel der Accente in Länge und Kürze, Schwere und Leichte der Betonung; drittens auf einem Tonfall des Redenden, der in schwungvoller und dabei sanfter, von heftiger Bewegung wie von starrem oder trägem Stehnbleiben gleich entfernter Weise in der Sprache selbst eine Ahnung, einen Abglanz von Melodie durchschimmern lässt, ohne doch die Gränze von Sprache und wirklicher Musik zu überschreiten. Dies ist die allgemeine oder äussere Schönheit der Sprache, der Ausdruck von dem sichern, anmuthig leichten Walten und Wohlgefühl des Redenden in derselben. Sie ist mehr oder weniger in der Sprache jedes Volks vorhanden und in jeder durch den ausgebildeten Sinn des Redenden zu erhöhen; in der deutschen Sprache ist sie nach dieser oder jener Seite vielleicht nicht so schimmernd als in mancher andern, aber dafür mannigfaltiger als in den meisten, selbst die griechische nicht ausgenommen, — die italische nun gar nicht. Der höchste Meister aber scheint hier Goethe zu sein. Seine Sprache im rechten Munde darf Musik heissen; manches seiner Gedichte, z. B. der Fischer

„Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll",

müsste selbst den des Inhalts unkundigen Ausländer bewegen und ihm, bei erwecktem Musiksinn, schon durch den Klang der Worte und den Ton der Silben eine Ahnung von dem Element, in dem es lebt, erwecken.

Sodann berührt aber, wie wir oben angedeutet haben, die Sprache schon in ihrer Aeusserung vielfältig und oft höchst mächtig dieselben Saiten der Empfindung, der Leidenschaft, die durch den feststehenden Sinn der Worte zum Hörer sprechen, — und hier kann sich im Ganzen keine Sprache mit der unsrigen messen; wenigstens ist ihr keine eben hier überlegen.

Nach allen diesen Beziehungen muss die Sprache beobachtet, in ihren vorzüglichsten Schriftstellern und Dichtern studirt, es muss im Leben selbst der Ausdruck der verschiednen Stimmungen und Affekte, vom Zustande der Beruhigung bis zur höchsten Aufregung der Leidenschaften, belauscht, es muss die eigne Sprachweise zur Reinheit jedes Lauts, zu jener Wohlgestalt der Sprache, zu dem treffenden Ausdruck der Affekte durch Lautlesen und aufmerksam geregeltes Selbstreden ausgebildet werden. Je getreuer man

sich hier einarbeitet, je feiner und tiefer man beobachtet, je hingegebner man sich der leidenschaftlichen Gewalt des lebendigen Worts überlässt und sie damit zu seinem Eigenthum macht: desto reicher wird der Geist für Gesangkomposition, für Musik überhaupt befruchtet werden.

Vierter Abschnitt.

Der Inhalt des Gesangtextes.

Die nächste und folgenreiche Betrachtung gilt dem Inhalt, der sich in der Sprache für Gesang darbietet, durch den das Wort der Sprache zur Aufgabe, zum Text für den Gesang wird.

Hier tritt uns vor allem vor Augen, dass der Geist durch das Organ der Sprache ungleich bestimmter und damit schneller entschieden, schneller verstanden sich kundgiebt, als durch das Organ der Musik. „Ich liebe, ich hasse, ich freue mich, ich traure" — jedes dieser Worte ist sofort und unzweideutig verstanden, sobald es vernommen ist. Wie viel Umschweife, welchen Aufwand von einzelnen Anregungen braucht die treffendste Musik, um eine dieser Stimmungen in der Vorstellung des Hörers hervorzurufen! — Allerdings hat sie dann auch mehr gethan, als dem einfachen Ausdruck der Sprache möglich war.

Hiermit tritt eine wichtige, durchgreifende Wahrheit für die Gesangkomposition vor das Auge. Im Bunde der Sprache und Musik ist

die Sprache, — der Text das Bestimmende und die Musik das Bestimmtwerdende

vermöge der höhern Kraft der Bestimmtheit in der erstern.

Nach dem Inhalte des Textes ist vor allem zu bestimmen:

ob derselbe zur Komposition geeignet?

Es ist aber dann weiter nach ihm zu bestimmen,

in welcher Weise er komponirt werden kann? —

oder um es auf den uns schon geläufigen Ausdruck der Kunstlehre zurückzuführen:

die Form aller Gesangkomposition bestimmt und entwickelt sich nach den vom Text gebotenen Verhältnissen.

Wir werden in diesem und im zehnten Buch (im vierten Theil des Lehrbuchs) sehn, dass in der Gesangkomposition, — abgesehn von einigen neu hinzukommenden, — alle bisher uns bekannt gewordnen Kunstformen wiederkehren. Sie alle werden ergriffen und

umgebildet nach dem Erfodern des jedesmaligen Textes. Der letztere Punkt, — in welcher Weise ein an sich komponirbarer Text behandelt werden könne oder müsse, — wird in den folgenden der Gesangkomposition gewidmeten Abtheilungen Schritt für Schritt zur Erörterung kommen. Hier beschäftigt uns die erste Frage, die wir genauer jetzt so fassen:

welcher Inhalt der Sprache ist geeignet zur Komposition? —

Alles nun, was überhaupt durch die Sprache offenbart wird, lässt sich auf drei Formen des Bewusstseins, oder des geistigen Lebens zurückführen.

Die erste ist die Form der Vorstellung oder Schilderung, die sich darin bethätigt, einen irgendwie wahrgenommnen äussern Gegenstand ohne weitere Beziehung auf das Innerliche des Anschauenden festzuhalten oder dem Hörer zu geistiger Anschauung zu bringen. Schon die blosse Nennung eines Gegenstandes: der Baum, der Horizont, — noch bestimmter jede Verknüpfung dieser Nennung mit näherer Bezeichnung: der blütenbedeckte Fruchtbaum, der Nachthimmel in seiner Sterne Pracht, — eben so jede Erzählung eines wirklichen oder vorgestellten Ereignisses: die Schlacht ist geschlagen, — oder jenes Homerische —

Eos mit Rosenfingern entstieg dem Bett des Tithonos,
Sterblichen Menschen das Licht und unsterblichen Göttern zu bringen

fällt unter den Begriff dieser Form, gleichviel wie gedrängt oder ausgedehnt, wie anziehend (und in welchem Sinn) oder nicht die Aeusserung, und welches ihr Gegenstand ist. Der Beschreibende oder Schildernde kann daher auch sich selber zum Gegenstand seiner Darstellung werden: „ich bin so oder so gestaltet, — ich wanke gebeugt dahin, mir ist die Stirn vom stolzen Lorbeer umkränzt, von der dunkeln Cypresse überschattet“ — dies alles sind Aeusserungen derselben Klasse.

Die zweite Form umfasst die Aeusserungen des in unzähligen Gestaltungen der Zu- und Abneigung, des Verlangens und Abweisens u. s. w. sich bewegenden Gefühls- oder Seelenlebens. Alle Ausdrücke des Wohlgefühls oder des Leidens, des Hoffens oder Zagens, der Liebe und Freude, des Hasses und der Trauer können als Beispiele gelten.

Die dritte Form ist die der Vernunftthätigkeit. Alles, was die Vernunft als absolut nothwendige Grund- oder aus andern Vernunftsätzen gefolgerte Wahrheit feststellt, z. B. die Grund- und Lehrsätze der Wissenschaft, die Gesetze des Rechts und der Sitte, die Glaubenssätze einer Religion, — gleichviel ob einer dieser Sätze in künstlerischer Form erscheint, z. B. jene Verse des Dichters:

Das Leben ist der Güter höchstes nicht! —
In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne! —

gehören hierher.

Nur die zweite Reihe von Aeusserungen ist der Musik, der Sprache des Gefühls- oder Seelenlebens, gleichartig. Die Bewegungen der Seele, von der einfachen Empfindung an bis zu den Ketten von einzelnen bald einstimmigen, bald einander fremdern oder widersprechenden Gefühlmomenten, die wir als Stimmungen, als ganze Lebensperioden der Seele auffassen, die uns einen Einblick in das ganze Geistesleben, eine Ahnung der in ihm waltenden Idee gönnen: das alles ist der Musik eigen, folglich von ihr theilnehmend aus der sprachlichen Aeusserung aufzufassen und wiederzugebähren. Dagegen sind die Sphären der reinen Vernunftthätigkeit und der Schilderung, ist Gedanke und Bild oder Anschauung dem Wesen der Musik fremd. Es wird keines weitern Beweises bedürfen, dass alle Beispiele, die wir für die erste und dritte Reihe sprachlicher Aeusserungen gegeben, an sich selber nicht musikalisch, nicht zu musikalischer Auffassung geeignet sind. Allerdings kann man zu jenen Worten Töne gesellen, — wo wäre das nicht möglich?*) — aber der Inhalt beider wird nicht zusammengehören, eins wird dem andern widersprechend und störend, das Wort gereicht der Musik zur blossen Last und Hemmniss, die Musik erstickt das ihr fremde Wort mit seiner Bedeutung.

Wir haben hier von einer scharfen Sonderung des sprachlichen Inhalts ausgehn müssen, um feste Anhaltpunkte zu gewinnen, durften uns dabei sogar von solchen Momenten nicht ganz abwenden, bei denen schwerlich irgend ein nur oberflächlich mit der Musik Bekannter — und nicht durch äusserliche Verhältnisse Genöthigter oder Verleiteter — an Komposition denken wird; wem kann es ernstlich einfallen, sittliche oder wissenschaftliche Wahrheiten für sich selber in Musik setzen zu wollen? Allein in dem Gebiete, wo voraussetzlich allein von Komposition die Rede sein kann, tritt der Inhalt des Textes nicht so rein einseitig hervor; er ist entweder 1) ein gemischter, so dass Schilderung und Gedanke (wie in jenen Homerischen Versen) — oder Schilderung und Gefühl (wie bei jenem Redenden, der seine Stirn vom stolzen Lorbeer, von der traurigen Cypresse umzogen sieht) — Gefühl und Gedanke, oder alle drei Formen geistiger Thätigkeit sich verknüpfen; oder er ist 2) ein solcher, der noch eine tiefere Beziehung verschwiegen oder angedeutet in sich trägt, zu der das Geäusserte nur Andeutung ist, gleichsam wie das Räthsel zu seiner Lösung. Ein Beispiel letzterer Klasse ist jenes Goethe'sche Gedicht:

---

*) Grétry erbot sich scherzweis, eine holländische Zeitung zu komponiren.

Ueber allen Gipfeln ist Ruh',
In allen Wipfeln spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde;
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Die Schilderung tiefster, stillster Naturruhe ist hier nur die Hülle, die die geheime Hoffnung eines verwundeten Herzens, bald zur letzten, stillsten Ruhe zu gelangen, — denn für das Begehr einer andern wäre das Gedicht zu viel und seine Bewegung, so still und so tief! zu innig, — uns mehr verräth als offenbart. Eben dies zart jungfräuliche Geheimniss ist der Reiz, die Seele, — der wahre Inhalt des Gedichts; im Verhältniss zu ihm wird die geschilderte Umgebung, wie die Natur im Verhältniss zum Menschen, zur Allegorie.

Ja, endlich kann 3) ein an sich selber bloss gedankenmässiger oder beschreibender Inhalt durch irgend ein Verhältniss zu unserm Seelenleben eine solche feststehende Bedeutung für das Gefühl erhalten haben, dass wir dieses in ihn hineinzutragen gereizt sind, sobald er sich uns auf künstlerischer Bahn nähert. Dies ist unter andern mit den Glaubenssätzen der Fall. Das Bekenntniss, dass wir an Einen Gott, Schöpfer Himmels und der Erden glauben, enthält an sich einen — gleichviel aus und mit welchem Grunde von der Vernunft für wahr angenommnen Gedanken, mit dem das Gefühl unmittelbar gar nichts zu thun hat. Wird aber das

Credo in unum Deum,
factorem coeli et terrae!

aus gläubigem Mund, oder gar im Namen Aller, die sich in erhebendem Weihegefühl, in Freudigkeit und Hoffnungseligkeit zu dem Einen bekennen, angestimmt: so sind es nicht mehr die Worte und ihr nächster Inhalt, nicht jener Vernunftsatz, es ist die Bedeutung, die das erweckte Gemüth an ihn knüpft und durch ihn sich neu angewinnt, die durch die Worte spricht und ihnen eine der Musik zugängliche Beziehung erst verleiht.

In all' diesen gemischten Verhältnissen ist allerdings die Entscheidung nicht so einfach und leicht, wie in den einfachen, von denen wir ausgegangen. Die Verknüpfung von Schilderung und Gedanke kann nicht zur Komposition führen, da beide Faktoren nicht musikalisch sind. Die Verknüpfung von Gefühlsmomenten mit Momenten der Schilderung oder Vernunftthätigkeit, — oder der Hinzutritt einer nur verhüllt angeregten oder von aussen herzugetragnen Stimmung und Erregung des Gefühls kann das Ganze in die musikalische Sphäre heben.

Allein hier kommt, — wie Jeder voraussieht, — alles auf die Macht und Ausdehnung an, die jedes der verschiednen Mo-

mente im Verhältniss zu den andern an sich hat. Wo Gedanke und Schilderung nach der in sie gelegten Bedeutung und der ihnen gegönnten Breite der Darstellung vorwalten, da wird das Gefühlsmoment zurücktreten und Komposition gar nicht, oder nur in untergeordneter Weise statthaben können; wo das Gefühl mächtig den Vorrang behauptet, wird es in der Komposition die an sich unmusikalischen Momente der Gedankenform oder Schilderung übertragen.

Die entschiedensten und darum am kräftigsten verdeutlichenden Beispiele der erstern Reihe bieten uns die Dichter des klassischen Alterthums überall. Auch nicht Ein Gedicht von einiger Bedeutung wird sich aufweisen lassen, in dem nicht — ganz gemäss dem objektiv nach aussen gewendeten Sinn der Alten — Schilderung und Gedanke mit höchster Uebermacht vorwalteten. Selbst von den Chören, in denen ihre Dramatiker auf die höchste Mitwirkung der Musik*) rechneten, selbst von denjenigen Chören, in denen die Wellen des Affekts am höchsten aufschlagen, gilt dies durchaus. So, wenn in den „Schutzflehenden" des Aischylos (Uebersetzung von Droysen) die Danaiden in bitterster Angst vor den nahe drängenden Verfolgern ausrufen:

Du holmreich Land! du theures Heiligthum!
Was werd' ich dulden, ach in Apia wohin
Entfliehn, wo dunkle Stätte finden, auszuruhn?
Ein schwarzer Rauch möcht' ich fliehn,
Zeus Wolken nach von hinnen ziehn,
Lautlos verschwinden,
Möcht' ein leiser, leichter Staub
Emporgeweht flügellos verfliegen!

Nein fluchtlos bliebe hier nicht meine Furcht! —
Und dunkelwogend pocht das Herz in meiner Brust!
Des Vaters Wort, es traf mich, ich vergeh' vor Angst! —
So werd' der Tod eh' mein Theil,
Hoch aufgeknüpft im bittren Seil,
Eh' diesen Busen
Rührt der Gottverfluchten Hand,
Eh' will ich todt, will ich des Todes Raub sein.

Wo find' ich einen Ort nur, hoch in luft'ger Höh',
Um den die nebelfeuchte Wolke wird zu Schnee,
Ein stilles, jähes, gemseneinsames, abgrundschwindelndes,
Adlernistendes Felsgehäng,
Tiefen Sturzes Zeuge mir,
Eh' dieser Brautnacht dunkelem Fluch mein brechend Herz
anheimfällt?

*) Nur dass die griechische, überhaupt die alte Musik eine ganz andre war, als die unsre. Man vergl. einstweilen die Artikel des Verf. über griechische Musik im Universallexikon der Tonkunst.

und so fort! Angst, tiefe Bekümmerniss, heftige Gemüthaufregung bis zum Entschlusse des Selbstmords erfüllen hier die Seele der Redenden, sprechen aus dem Ganzen des Gedichts; aber stets und überall, fast in jedem einzelnen Zuge tritt die Empfindung in das äusserlich Anschaubare über, das der Musik fremd, der Komposition unerreichbar ist, ja, ihr ungeachtet der zum Grunde liegenden Gemüthsbewegung widerstrebt. An die Stelle des unmittelbaren Gefühlsausdrucks sind Reflexionen in Gestalt von Gleichnissen oder Nennung und Schilderung von Stätten getreten, deren in der Angst gedacht, zu denen hinverlangt wird. Dies alles ist dem reinen und unmittelbaren Gefühlsausdruck der Musik fremd und unerreichbar, also störend; die reinen Accente der Klage oder Angst, oder welcher andern Empfindung, die die Musik auf „holmreich Land — Apia — ein schwarzer Rauch — Zeus Wolken nach" u. s. w. fallen lassen muss, werden lächerlich gemacht durch den Widerspruch mit dem Textinhalt aller dieser Momente. Und umgekehrt werden alle diese Züge des Gedichts in dem allgemeinen, ihnen fremd bleibenden Musikaufguss' ertränkt. — Und dies ist eins der musikgünstigsten Beispiele, die man in der gesammten Poesie der Hellenen finden wird*).

Zwischen den sprachlichen Aeusserungen also, die durchaus der Musik fremd, und denen, die ihrem Eintritt unzweifelhaft günstig sind, steht eine Reihe solcher, in denen musikalische und widermusikalische Tendenzen sich in unzähligen Abstufungen mischen, so dass man allerdings in jedem einzelnen dieser Fälle zu erwägen hat, ob und wiefern hier Komposition statthaft sei. Diese Prüfung ist nicht bloss dazu nöthig, das durchaus der Komposition Unzugängliche zu vermeiden, sondern sie zeigt sich auch, — wie wir weiterhin sehen, — bei der Form der Komposition von erheblichem Einfluss.

---

*) Dass man auch zu solchen ungeeigneten Gedichten Noten setzen kann, versteht sich, wie es denn auch schon öfter nicht bloss in neuester Zeit, sondern früher von Reichardt, ja schon vor drei Jahrhunderten geschehn ist. Auch können sich in solcher wie in jeder andern Komposition anziehende Momente zeigen und diese sowohl, wie die Neuheit oder Seltenheit des Unternehmens, die nie ganz zu ertödtende Macht des alten Dichters, der scenische Reiz — können auch solchen Unternehmungen Gunst gewinnen. Demungeachtet kann nie ein Kunstwerk im höhern Sinne des Worts entstehn, wo ein unversöhnlicher Widerspruch der beiden zu demselben sich vereinenden Künste das Wort durch den Ton und den Ton durch das Wort aufhebt oder entkräftet.

Fünfter Abschnitt.

Ausdrucksweise des Textes im Allgemeinen.

Setzen wir nun im Dichter oder Redenden einen der Musik zugänglichen Inhalt voraus, so kommt es zunächst auf die Weise an, wie dieser Inhalt vom Redenden zu erkennen gegeben wird. Im Allgemeinen lässt sich ein Gedanke oder Gefühl entweder geradezu und aufrichtig aussprechen, oder er soll verneint, verborgen, verleugnet werden. Dies kann geschehn mit der Absicht der Unwahrhaftigkeit, um zu täuschen, zu verhehlen u. s. w., oder in der Absicht, die Wahrheit suchen, errathen zu lassen, z. B. aus Neckerei, Koketterie, Ironie u. s. w. In all' diesen Fällen besagen die Worte etwas Andres, als der Redende eigentlich für wahr hält; das innere Bewusstsein desselben ist mit seiner Aeusserung in Widerspruch.

Das Gefühl aber kennt an sich nur eine gerade, unumwundne Aeusserung; nur der Verstand kann seinen Inhalt ebensowohl verneinen, verkehren und verstellen, als aufrichtig hingeben, er kann also auch das, was er am innern Gefühl wahrgenommen, verneinen, verleugnen oder verstellen. Nicht das Gefühl ist Verstellung oder verstellt, sondern an die Stelle seiner stets aufrichtigen Aeusserung wird vom Verstand eine andre geschoben.

Diese Verleugnungen oder Verfälschungen nun vermag die Musik so wenig als das Gefühl sich wahrhaft anzueignen; sie kann nur durch den Widerspruch, in den sie mit dem Worte des herrschenden Verstandes tritt, die Falschheit errathen lassen, kann die Stimmung, welche die Falschheit im Redenden antrifft oder hervorruft, verrathen — und damit allerdings den Ausdruck, das Karakterbild des sich Verleugnenden, Verstellenden vollenden. In den allermeisten Fällen wird aber der innere Widerspruch ihre Kraft brechen, oder doch ihre Wirkung schwächen.

Aus diesem Gesichtspunkt ist es der Musik leichter, sich bejahenden, als verneinenden Aeusserungen anzuschliessen. Ich liebe dich nicht, — ich freue mich nicht, — dies sind Aeusserungen, die das Gefühl, was sie nennen, zugleich verneinen. Die Gleichgültigkeit, die Betrübniss (oder welcher Gegensatz nun im Sinne behalten wird) ist im Gemüth und muss also der Inhalt der Komposition sein; aber sie trifft mit dem Ausdruck Liebe, Freude zusammen, und in diesem Widerspruche von Wort und Musik kann die letztere nicht mit so sichrer, ungestörter Kraft treffen, als wenn sie vom übereinstimmenden Worte bestätigt und bestärkt wird.

Aus gleichem Grunde sind Ironie und Verstellung der Musik nicht zusagende und sie nicht begünstigende Formen. Es

hiesse allerdings, der schöpferischen Geistesmacht ungerecht misstrauen und der Kunst unbefugt Schranken ziehn, wollte man diese und ähnliche Formen schlechthin als unstatthaft bezeichnen; doch scheint es wohlgerathen, auf die in ihnen liegende Schwierigkeit hinzudeuten, damit sie nicht dem Schaffenden unerwartet als ein unenträthseltes Hemmniss störend werde. So kann denn allerdings in Nebenmomenten eines grössern Ganzen, oder bei leichter zu fassenden oberflächlichen Aufgaben, z. B. bei komischer Musik, auch Ironie und Verstellung als zulässige Form gelten. Wollte man sie aber für ein grösseres und ernstlichen Tendenzen bestimmtes Ganze, oder auch nur für Hauptmomente eines solchen gebrauchen: so würde der Musik schon durch diese Form des Textes ihre eigentliche Sphäre — die der aufrichtigen und darum tief treffenden, das Gemüth tief bewegenden Wahrhaftigkeit — verschlossen.

Ein schlagend Beispiel giebt hierzu das Goethe'sche Gedicht „die erste Walpurgisnacht", wenn man es für musikalische Behandlung bestimmen will, wie von Mendelssohn*) geschehn ist. Dies Gedicht stellt bekanntlich die Anhänger der alten deutschen Gottheiten dar in ihrer Bedrängniss durch die Bekenner des Christenthums, in ihrer Zuversicht, dass das reine Licht (angeblich ihr Glaube) doch siegen werde, wie sie sich als Hexen und Zauberer verstellen, um die abergläubigen Christen zu verscheuchen und ungestört den nächtlichen Götterdienst auf dem Brocken feiern zu können. Abgesehn von allem, was sich über die Grundidee des Ganzen zu bedenken giebt und was schwerlich einem in der Idee und im Bewusstsein unsrer Zeit lebenden Tondichter es gewähren konnte, mit der Kraft und Glut eigner Ueberzeugung auf sie einzugehn, sind diese Hexen- und Spukchöre, die das Gedicht fodert, kein wahrer Spuk; ihr Inhalt ist nicht von denen, die sie darstellen, geglaubt und darum für sie subjektiv wahrhaftig; sondern es ist von ihrer Seite und für die Hörer verübte Verstellung, — und zwar nicht eine im leichten Scherz verübte, sondern zu ernsthafter Wirkung, auch im Gedicht zu einer solchen bestimmte. Die Komposition kann hierauf nur mit Ernst eingehn; auch sie kann nicht im leichten Scherz darüber hingleiten, sondern muss uns den Spuk in all' seiner — vorgeblichen Wirklichkeit, Wildheit u. s. w. darstellen; — und doch ist es kein Spuk, ist alles nicht wahr. Diese Unwahrheit — oder Halbwahrheit und Halbheit (aus dem musikalischen Gesichtspunkte) konnte zu interessant unterhaltenden und anregenden Momenten in der Komposition, zu Beweisen vom Talent des Komponisten Anlass geben, nicht aber zu den tiefern, weil wahrhaftern Wirkungen, die bei gleichem Talent eine dem Wesen der Musik eignere Aufgabe möglich gemacht hätte.

*) Auch von Löwe, aber allzuflüchtig abgefertigt.

Nächst der rednerischen Form des Ausdrucks ist sodann auch das äusserliche Maass desselben, — die Länge der Rede, — von Bedeutung für die Komposition. Allerdings ist das Wort in gewisser Beziehung gleichsam nur Thema für die Musik, das sie nicht bloss auszusprechen, sondern auszulegen und auszuführen, durch Wiederholung und Ausführung reich zu erfüllen und tiefer zu beseelen hat. Allein hierzu darf eben das Wort, der Text nicht zu ausgedehnt sein, um der Musik nicht noch weitere Ausdehnung oder flüchtiges Ueberhingehn aufzudrängen, — und eben so wenig zu eng gemessen, damit sie für ihre Ausführung auch genügenden materiellen Anhalt finde ohne ungebührliche Wiederholung des Wortes. So finden sich z. B. in den Dramen des Calderon ganze Partien, die dem Inhalte nach zur Komposition gar wohl geeignet wären, wenn sie nicht das der Musik noch zuträgliche Maass überschritten. Umgekehrt sind viele der zur Komposition bestimmten und dem Inhalte nach durchaus — ja verführerisch musikalischen Gedichte in Goethe's Singspielen (z. B. in Jery und Bätely, Scherz, List und Rache u. a.) für die geeignete, ja nothwendige Kompositionsform zu kurz. Dass übrigens auch hier besondre Verhältnisse die zu kurzen wie die zu langen Texte annehmbar machen können, bezeugen sogleich die unzähligen Kompositionen von Kyrie eleïson und Amen.

Dieses Hinderniss verknüpft sich mit dem früher erwähnten in einer, den Dichtern wohl zusagenden Form, in der Antithese. Mag diese nun gedrängt — wie etwa „Sieg oder Tod!" „Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!" — oder in wiederholender Fortführung (wie oft bei Calderon) auftreten, immer wird der Raum für den Ausdruck der beiden Seiten fehlen, von denen die eine, die zur Hebung der andern angeregt wird (z. B. in jenem Wort der Jungfrau von Orleans die Erinnerung an den entschwindenden Schmerz bei der Vorahnung, dem emporflügelnden Gefühl der Seligkeit), doch nicht unempfunden bleiben kann.

Nur so viel, — mehr Andeutung als Abhandlung, musste und durfte hier zur Sprache kommen. Das Weitere und Tiefere findet seine günstigere Stelle in der Musikwissenschaft, weil es mehr mit der allgemeinen humanistischen Bildung und der Wissenschaft, als mit der Kompositionslehre in Beziehung und Zusammenhang treten kann.

Sechster Abschnitt.

Die äussere Form des Textes.

Es ist bekannt, dass alle Rede sich ungebunden, in Form der Prosa, und in gebundner Form, als Vers gestalten kann. Beide Formbegriffe kommen auch an dem zur Komposition bestimmten Texte zur Erscheinung. Es ist daher wenigstens ein Ueberblick über ihr Wesen und die besondern in ihnen enthaltnen Gestaltungen hier Pflicht, obgleich eine tiefer gehende Betrachtung ebensowohl wie der Gegenstand des vorigen Abschnitts eine günstigere Stelle erwartet.

Zuvörderst leuchtet ein, dass gerade die äussere Form der Rede zunächst von der Komposition berührt und ergriffen wird; vor allem schliesst sich der Ton an den Laut, die Tonweise an die Laut- und Wortreihe, — erst nach dieser Vereinigung oder Verschmelzung ist die Frage aufzuwerfen, ob der Sinn der Töne auch mit dem der Worte, des Textes zusammentrifft. Es ist klar, dass diese Hauptfoderung an alle Gesangkomposition durch die äussere Textform in ihrer Erfüllung begünstigt oder gehemmt werden kann.

A. *Die ungebundene Rede.*

Die ungebundene Rede hat bekanntlich kein ander Gesetz, als das allgemeine der Sprache zu beobachten und schliesst sich, so weit es diese erlaubt, unbedingt dem Gedanken und Gefühl des Redenden Schritt für Schritt an. Sie ist in dieser Hinsicht der reinste und unverholenste Ausdruck ihres Inhalts. Daher aber begünstigt sie auch den reinsten und tiefsten Ausdruck der Musik, die (wie wir oben erkannt) als Gefühlssprache ebenfalls nur den geradesten, aufrichtigsten Ausdruck ihrem Wesen gemäss findet. Mit dem freien Worte schaltet die Musik, so weit es nur das allgemeine Sprachgesetz erlaubt, durchaus frei; sie verweilt und eilt, betont und erleichtert, wie es der Sinn der Rede in jedem einzelnen Momente fodert. Neben diesem Sinn ist nur die musikalische Form (der Sätze, Gänge u. s. w.) zu beobachten; ihre Herstellung aber ist so leicht wie möglich, weil keine Nebenbedingungen stören. Selbst über das niedergeschriebne Wort hinaus stehen dem Komponisten die rednerischen Formen der Wort- und Satzwiederholung, Unterbrechung u. s. w. offen, so weit der Sinn des Textes es erlaubt, und helfen ihm bei dem Gestalten. Wo es daher auf den freiesten, stärksten, tiefsten Ausdruck ankommt, ist in der Regel die ungebundne Rede für Komposition die günstigste Form.

B. *Der Vers.*

Der Vers bildet sich bekanntlich aus dem Wechsel von Länge und Kürze, Betonung und Nichtbetonung der Silben und wird bisweilen durch die Anklänge des Reims noch bestimmter gezeichnet. In ihm stellt sich eine mehr oder minder feste äussere Gestaltung der Rede dar, die keineswegs dem eigentlichen Inhalte Punkt für Punkt oder auch nur in der Hauptsache streng anschliesst, sondern neben demselben auch blosse Wohlgestalt, eine theils bedeutsame, theils anmuthvolle oder anregende Sprachmelodie gleichsam sein will, entsprechend dem Wohlgefühl und der Bewegtheit, mit denen die Seele des Dichters über ihrem Gegenstande schwebt und die sie in die Seelen der Hörer überwallen lässt.

Hier also findet der Komponist zweierlei aufzufassen: den unmittelbaren Inhalt, und die keineswegs mit diesem durchaus übereinkommende Form des Textes. Seine Aufgabe ist daher eine zusammengesetztere und nicht immer wird es gelingen können, beide Seiten gleich vollkommen zu befriedigen; bald wird der Inhalt weniger erschöpfend zum Ausdruck kommen, bald wird die Versform einen leichten Eingriff erdulden müssen. Nicht bloss das Erstere, auch das Letztere kann bedenklich werden; denn die Versform — zumal die scharf ausgeprägte — bleibt auch durch Abweichungen hindurch fühlbar, schon weil sie selbst den gewandtesten Verskünstler oft zu Wortstellungen und Wendungen nöthigt, die nur in ihr, nicht im realen Inhalt der Rede ihren Grund haben. Es bringt der Versbau dem Komponisten eine festere Sprachgestaltung, die er annehmen kann, wenn sie ihm günstig ist, mit der er ringen muss, sofern sie seiner musikalischen Intention widerstrebt. So ist er durch den Vers stets gereizt, bisweilen gefördert, bisweilen gehindert; sind aber die Hindernisse nicht unübersteigbar, so können sie dazu dienen, den Tondichter zu ungewöhnlichen, neuen Gestaltungen zu führen.

Welche Verse nun sind dem Musiker am meisten und welche am wenigsten förderlich?

Gehn wir zunächst auf das Wesentliche und von der obigen Bemerkung (S. 374) aus, dass die Musik nur im schlichten geraden Ausdruck des Gefühls, nicht in dessen Verleugnung, Verhehlung u. s. w. ihre volle Kraft bewährt: so folgt hieraus, dass diejenigen Versarten ihr die günstigsten sind, die sich am innigsten dem natürlichen Gang der Rede anschmiegen und damit dem Tondichter das Gleiche gewähren. Jenes Goethe'sche Gedicht, das man S. 371 liest, hat für seinen Versbau dem natürlichen Redegang nicht das mindeste Opfer abgefodert, ist daher durch den Versbau dem Musiker nicht im Mindesten störend, so unerreichbar es

ihm dem Inhalte nach, — so tiefe zartverschwiegne Seelenregung in so engem Raume! — sein dürfte. Die gleich dahinter (S. 372) folgenden Verse des griechischen Dichters, wie tiefbedeutend sie seien und wie glücklich übersetzt, entfernen sich schon entschieden von dem einfachern Redegang; sie tragen neben dem nächsten Ausdrucke des natürlichen Gefühls das Pathos der Tragödie — und ihres erhabensten Helden Aischylos, gewähren also auch von dieser Seite dem Musiker nicht freie That.

Dies ist die eine Seite. Die andre Seite der Musik ist, dass sie nicht bloss dem Gefühlsausdruck Punkt für Punkt und im Ganzen zu genügen hat, sondern auch zu ihrer Wirkung fasslicher gleich- oder ebenmässiger Formen bedarf. Wir wissen, dass sie ihre Sätze in gleichmässigen Taktzahlen (zu 2, 4, 8 Takten) zu bilden, in Gleichmässigkeit (2 gegen 2, 4 gegen 4, 2mal 2 gegen 4, weniger gern schon 3 gegen 3 Takte u. s. w.) gegen einander zu stellen, kurz vom Kleinsten bis zum Grössten Ebenmaass und Gleichgewicht zu erhalten liebt. Sie kann diese Wohlgestalt, diese Leichtigkeit und Sicherheit des Baues in einzelnen Fällen aufgeben; aber das sind eben nur Ausnahmfälle — und zwar selten, nur aus tiefern Gründen zu rechtfertigen, und selbst dann das Bedürfniss nach ebenmässigern Gestaltungen nur noch schärfer hervorrufend.

Hieraus erkennen wir, dass im Allgemeinen diejenigen Versarten der Form nach am günstigsten für Komposition sind, die dem Musiker ebenmässiges Gestalten erleichtern, also zunächst Versarten von gleich langen und gleich gebildeten Strophen und dabei von leicht theilbarer Strophenzahl, von 2, 4, zweimal 4, zweimal 3 Strophen u. s. w. Namentlich für alle ruhiger, leichter, fliessender sich aussprechenden Zustände sind diese Formen die günstigsten. Allein beschränkt hierauf ist der Musiker keineswegs. Längst kennen wir die Erweiterungen der Sätze und Perioden durch Anhänge u. s. w., die uns bereits auf Gestalten von 3, 5 Abschnitten oder Sätzen geführt haben, mithin den ungleichmässigern Versarten entsprechende Form bieten; auch haben wir bereits S. 365 angeschaut, auf wie vielfältige, bald engere, bald gedehntere Weise das Wort gefasst werden kann. Ja, es ist vorauszusehn, dass im Vokalsatze, wo das Wort den Sinn der Musik erläutert, noch kühner vorgeschritten werden kann*), als im Instrumentalsatze.

---

*) In der That hat sich auch der musikalische Rhythmus nirgends freier, mannigfaltiger, kühner entfaltet, als im Gesange. Gluck's Kompositionen, besonders die aulidische Iphigenie, in der seine Idee sich am entschiedensten verwirklicht hat, sind voll von Belägen; sie könnten vielen unsrer Zeitgenossen, die eben hier oft zaghaft und befangen auftreten, heilsam werden gleich einem

So wenig man also hier (wie anderswo im geistigen Gebiet) eine bestimmte Gränze ziehn, einige Versarten für anwendbar, andre für nicht anwendbar erklären kann: so ist doch klar, dass die Komposition um so mehr erschwert, von den natürlichern und im Allgemeinen günstigern Formen abgelenkt wird, je ungünstiger der Versbau für ebenmässige Musikgestaltung ist. Es leuchtet ein, dass eigenwillig und dabei scharf ausgeprägte Versformen, so anziehend sie auch an sich, so gewiss sie dem Musiker bisweilen zu eigenthümlichen Wendungen Anlass und Sporn sein können, — doch in den meisten Fällen gar leicht dem Komponisten zur Fessel werden und ihn nöthigen, entweder den Versbau aufzulösen, oder um seiner Erhaltung willen den Sinn des Gedichts — hiermit aber auch die tiefere Bestimmung der Komposition — fallen zu lassen. Eins oder das Andre ist namentlich bei der Komposition antiker Versmaasse oder neuerer, ihnen nachgebildeter Verse (z. B. Klopstock's und Platen's) kaum zu vermeiden. Wenn z. B. Mendelssohn gleich im ersten Chor der Sophokleïschen Antigone singen lässt:

397 (Tenöre und Bässe im Einklang.) a b

Strahl des He-li-os, schönstes Licht, das der siebenthorigen Stadt Thebe's
Ue-ber unserem Dach um-gähnt' er den siebenthorigen Mund mit blut-

nimmer zu-vor er-schien, du strahlst endlich, des goldnen Tags Aufblick
lechzen-den Speeren rings, und floh, e - he mit un-serm Blut' er voll

c

herr-lich her - auf. u. s. w.
Gier-de den Schlund füllen mocht' und e - he der Thürm' Um-kränzung

---

kräftigenden Stahlbad. Auch in den ächten Volksliedern deutscher Zunge (und in den schottischen, scandinavischen und französischen) waltet eine rückhaltlos freie Rhythmik; hat sich doch sogar das Lied vom „Prinz Eugen" mit innerer Nothwendigkeit (man sehe die Volkslieder von Erk und Irmer) im Fünfvierteltakt gestaltet. Und ein andres, Jahrhunderte altes Volkslied (aus Winterfeld's evangelischem Kirchengesang, Th. I) mischt, wie man hier —

396

Wo soll ich mich hin - keh-ren, ich ar-mes Brü-der-
Wie soll ich mich er - näh-ren? mein Gut ist viel zu

lein?
klein.

Als ich ein We-sen ha'n, so muss ich

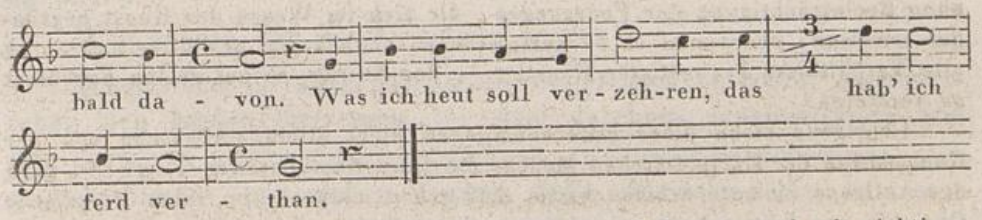
so kann nicht übersehn werden, dass die Einschnitte, die die Musik unter der Herrschaft des Versmaasses in die zusammengehörenden Worte bringt, —

Strahl des Helios, schönstes Licht,
Das der siebenthorigen Stadt — —
Thebe's nimmer zuvor erschien,

Ueber unserm Dach umgähnt' — —
Er den siebenthorigen Mund — —
Mit blutlechzenden Speeren rings,

Und floh, ehe mit unserm Blut' er voll Gierde den Schlund — —
Füllen mocht' und ehe der Thürm' Umkränzung — —
Tilgt' Hephaistos in Fackelglut.

gegen Sinn und Zusammenhang der Rede verstossen, dass hier das Versmaass und nicht der Inhalt des Gedichts dem Komponisten die Gliederung seiner Musik vorgezeichnet hat. Die Abschnitte bei *a.*, *b.*, *c.* trennen Zusammengehöriges, verknüpfen Unzusammengehöriges; und das sind nicht etwa einzelne zufällige Fehlgriffe, sondern Gleiches findet sich in diesem Werke wie in andern derselben Richtung überall. Dies hätte nur dadurch vermieden werden können, dass der Komponist den Versbau aufgelöst und sich getreu dem Inhalt — und zwar nicht bloss der allgemeinen ungefähren Stimmung, sondern tiefer allen Bewegungen und Vorstellungen des Gedichts — hingegeben und gewidmet hätte. Allein das war wieder unmöglich; denn der Inhalt dieses Chors, wie der aller griechischen Poesie, erwies sich für unsre Musik, — für das, was die Musik im Laufe zweier Jahrtausende geworden und uns nach unser aller Bedürfniss und Bewusstsein wirklich ist, — unzugänglich und unerregend. Der Fehler hat also seinen ersten Grund in der Wahl eines Gedichts*), das der Komponist als ungeeignet zur Komposi-



beobachten kann, zwei- und dreitheilige Takte unbefangen und mit richtigem feinem Gefühl durch einander. Auch der Verf. ist in seinen „Spanischen Gesängen" und noch viel früher in den „Zwölf Gesängen" auf solche Bildungen geleitet worden. Dergleichen willkührlich — etwa aus dem Verlangen, neu zu sein oder original — herbeiführen wollen, wäre freilich klägliche Verirrung. Wohl aber mag eben an dieser Stelle, wo die Bedingungen des Verses abgewogen werden, eine Erinnerung an die weit ausdehnbare Macht freien Gestaltens ziemen.

*) Es ist bekannt, dass Mendelssohn die Komposition der Antigone und später des Oedip in höherm Auftrag übernahm. Allein der äusserliche Anlass

tion erkennen musste; er trat nur deutlicher heraus auf den Anstoss des selbständig und energisch ausgebildeten Versbaues, der nicht füglich aufgegeben werden konnte zu Gunsten eines Textes, der dennoch unmusikalisch bleiben musste.

So viel, um im Voraus auf die Momente hinzuweisen, die bei der Gesangkomposition von erstem Einflusse sind. Das Nähere kommt theils bei den einzelnen Kompositionsformen, theils in der Musikwissenschaft zur Sprache.

Ueberleitung.

In allen folgenden, der Gesangkomposition gewidmeten Abtheilungen der Lehre knüpft nun die Entwickelung, getreu dem oben (S. 368) ausgesprochnen Grundsatze, bei dem Text an und fragt, — nachdem festgestellt worden,

dass und wiefern derselbe überhaupt für musikalische Auffassung geeignet, also ein wirklicher Gesangtext ist,

bei jedem einzelnen nach:

in welcher Weise er zu komponiren sei?

Hier ergeben sich zuerst die verschiednen Formen der Gesangkomposition, jede in ihrer innern Nothwendigkeit, — sodann knüpft sich hier die Betrachtung an, wie jede dieser Formen für jeden besondern Text, oder wie jeder Text nach seiner Besonderheit und in jeder seiner Partien aufzufassen und zu behandeln sei; mit einem Worte: das Textstudium. Es versteht sich von selbst, dass jede Lehre, — wie weit man sie auch aus-

---

kommt bei der Beurtheilung eines Kunstwerkes nicht in Betracht. Der Künstler muss selber dafür einstehn, ob ein an ihn gelangender Auftrag ausführbar ist ohne Beeinträchtigung der Foderungen, die sich im Wesen der Kunst begründet erweisen; übernimmt er — zumal ein so unabhängig gestellter und durch alle Verhältnisse begünstigter Künstler — den Antrag, so hat er ihn unbedingt zu vertreten.

Uebrigens stehn diese Unternehmungen nicht allein. Abgesehn von der Komposition der Euripideïschen Medea, die Herr Kapellmeister Taubert nach der Antigone zu unternehmen hatte, sind schon einige Jahre früher Horazische Gedichte von Löwe herausgegeben worden, talentvoll und zum Theil höchst reizend gesetzt, aber demselben Fehl unvermeidlich — denn er liegt ja nicht in der Ausführung, sondern in der Aufgabe — verfallen. Aehnliches ist schon vor Jahrhunderten vielfältig geschehn, stets mit Benachtheiligung der Musik oder des Gedichts; ein Theil der Kompositionen aus Goethe's Faust und sonst mancher neuere Versuch gehört eben hierher.

Um so mehr schien es Pflicht, den Jünger auf das Bedenkliche dieser Richtung aufmerksam zu machen, zumal wenn so viel Talent und äussere Gunst sich einen, die Verirrung zu verbergen oder gar als eine neue und edle Bahn zu bezeichnen. An andrer Stelle wird erschöpfender hierauf zurückzukommen sein.

dehnen mag, — hier nur anleiten und eine Strecke weit zu grösserer Sicherung geleiten kann, während das Textstudium an jeder einzelnen Aufgabe für Komposition einen neuen Gegenstand für seine Bethätigung findet und für jeden Komponisten nur mit dem Ende seiner Thätigkeit mit Fug sein eignes Ende erreicht.

Die Wichtigkeit dieses Studiums ist wohl Jedem einleuchtend; man darf aber zusetzen: sie ist grösser, als bisher von den meisten Komponisten angenommen worden. Wie viel Werke, wie viel Opern und Oratorien namentlich sind gefallen, — sind schon vor der ersten niedergeschriebnen Note zum Untergang unrettbar bestimmt gewesen, wie viel Talent und Arbeit ist verloren gegangen durch entscheidenden Fehlgriff in der ersten Grundlage, in der Wahl, Ausbildung, Verwendungsweise des Textes!

Und doch ist vielleicht die Rückwirkung solcher Fehlgriffe auf den Künstler noch verderblicher. Auf der einen Seite die Erschütterungen des Misslingens, um so herber, je unerklärlicher sie mit dem gerechten Bewusstsein von Talent und redlicher Arbeit zusammenstossen; auf der andern Seite das noch gefährlichere sich Dreinergeben in eine Bethätigung seines Berufs bei dem geheim nagenden Bewusstsein innerer Unwahrhaftigkeit; und selbst bei äusserlich glücklichem Erfolg der Gedanke, dass dieser Erfolg mit seinem ganzen Gewicht in die Wagschale der Halbwahrheit oder Unwahrhaftigkeit fällt. Denn das Falsche oder Unwahre wirkt und wuchert in seinen Folgen so gewiss fort, wie das Wahre, um so nachdrücklicher, je bedeutender Talent und Ruf des Irrenden und je glücklicher der äussere Erfolg, der sich leicht an den schon anderweit erworbnen Ruf hängt und kaum die Möglichkeit eines Grundirrthums begreifen lässt. Nach allen Seiten Beweggründe genug, auch das ernstlichste Textstudium nicht zu schwer, nicht erlässlich zu finden. —

Wir kehren zur Entwickelung zurück.

Schon oben (S. 373) ist darauf hingewiesen worden, dass zwischen den beiden Extremen, — dem durchaus musikalischen und dem durchaus nichtmusikalischen Text, — eine unberechenbar abgestufte Reihe von solchen Texten stehe, die bald mehr, bald weniger für musikalische Auffassung geeignet seien; auch ist bereits ausgesprochen, dass der Grad und die Weise musikalischer Befähigung eines Textes und sein näherer Inhalt von Einfluss sei auf seine Behandlung; — endlich, dass ein an sich weniger oder gar nicht musikalischer Text durch mitwirkende Verhältnisse für die Musik gewonnen werden könne.

Auf diesem Punkt ergiebt sich uns schon die erste Kunstgestaltung, in der Wort und Musik zusammentreten, die jedoch

nicht der Gesangmusik angehört, auch keiner besondern Unterweisung bedarf, daher hier in der Einleitung betrachtet und beseitigt werden kann.

Es ist

das Melodrama.

Im Melodrama wird bekanntlich das Wort des Dichters gesprochen, nicht gesungen; es ist also an sich oder unter den obwaltenden Umständen nicht geeignet oder bestimmt, selbst Musik — im Gesang aufgenommen zu werden. Allein dies schliesst zweierlei nicht aus.

Erstens das einfache Vorhandensein der Musik und ihr nur äusserliches, nicht verschmelzendes Zusammentreffen mit dem Wort. Wie dies im wirklichen Leben zufällig geschieht, so kann es in einem Kunstwerk absichtlich zu künstlerischer Wirkung herbeigeführt werden. Wenn also in einer dramatischen Scene kriegerischen Inhalts von ferne (z. B. bei der Scheidung des Max Piccolomini von Thekla und Wallenstein) die Rufe der andrängenden oder abziehenden Schaaren gehört werden, so erkennen wir in dieser Einmischung der Musik eine nähere Bezeichnung der hier eingreifenden Verhältnisse. Wenn zu dem Monolog der Jungfrau —

Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen

nach der Anordnung des unsterblichen Dichters „hinter der Scene Flöten und Hoboen" ertönen: so bedeuten sie uns nicht bloss äusserlich Klänge des Friedens, wie sie wirklich bei solchem Anlass gehört werden mögen; sie giessen auch den Balsam des Friedensgefühls in die Brust, die die Kriegsnoth der Franken mit empfunden, und lassen die schmerzliche Klage der Jungfrau —

Doch mich, die all' dies Herrliche vollendet,
Mich rührt es nicht, das allgemeine Glück

durch den Gegensatz tiefer uns zu Herzen gehen. — Auch Gesänge können in solchem Sinne melodramatisch neben dem Wort erschallen, so z. B. das Hochamt im Faust neben den Angstworten Gretchens und den Zuflüsterungen des bösen Geistes.

Diese Art des Melodrama bedarf offenbar keiner weitern Anleitung. Wie die erfoderlichen Tänze, Märsche, Gesänge zu komponiren, ist oder wird anderwärts gelehrt; welcher Musik es bedarf, bestimmt das Gedicht.

Zweitens kann aber auch die Musik im Melodrama nicht als ein bloss äusserliches, gleichsam zufällig mit der Rede zusammentreffendes Ereigniss, sondern als ein andres Organ des Dichters geltend werden, um in freier künstlerischer Weise die Stimmung des Redenden, oder auch die seine Stimmung motivirenden Verhältnisse, — z. B. die Nähe unsichtbarer geheimnissvoll

einwirkender Geistesmacht, oder (mehr materiell andeutend) einem Klagenden gegenüber die hart schlagende Schicksalsmacht u. s. w. — zur Ahnung, oder der Vorstellung näher zu bringen. So fodert Goethe für die phantastisch-poetischen Momente des Euphorion im Faust melodramatische Musikbegleitung, um jenem Flügelflammenleben die einzig eigne Atmosphäre zu bilden.

Hier ist die Musik ganz formfrei, sie ist Fantasie in weitester Bedeutung des Worts, nähert sich der Weise, wie Rezitative begleitet und mit Zwischensätzen u. s. w. durchflochten werden, findet also die nöthige Anweisung wiederum an andern Orten der Lehre.

Die nähere Würdigung der Gattung des Melodrama gehört nicht hierher, sondern in die Musikwissenschaft. Uns aber dient ihre Betrachtung zum Uebergang in die Gesangkomposition.

Zweite Abtheilung.

Das Rezitativ.

Erster Abschnitt.

Allgemeiner Anblick der Form.

Wir haben schon jenen Gegensatz in das Auge gefasst:

Das Wort (die Sprache) kann ganz ungeeignet sein, in Musik überzugehn, — oder es kann durchaus dazu geeignet, durchaus musikeigen sein.

Das Letztere ist der Fall, wenn sich im Worte nach Inhalt und Form bestimmt und genügend ein Moment des Seelenlebens, das Musik werden kann, ausspricht.

Ist dies der Fall, ist ein solcher Moment bestimmt und in geeigneter Form ausgesprochen, so muss ihm naturnothwendig auch bestimmte Form in der Musik entsprechen, die Musik muss Satz, Periode, Lied werden, oder irgend eine zusammengesetzte, aber bestimmte und festabgeschlossne Gestalt haben.

Nun ist aber ein Mittelfall — und zwar in mancherlei Weisen — möglich. Es kann ein Text sich aus der Sphäre der natürlichen Sprache in die der Musik erheben, aber noch nicht zu fester Musikform hinführen, mithin eine Form hervorrufen, die zwischen der Weise der Sprache und der Musik mitten inne steht.

Dies ist die Form des Rezitativs. Sie wird also ebenfalls durch die Weise des Textes bedingt.

Ein Text kann nämlich erstens über die Sphäre des Nichtmusikalischen hinausgehn, er kann musikalisch angeregt, erregt sein; aber die Anregung ist nicht kräftig oder bestimmt genug, um bestimmte, feste Musikform hervorzurufen. Wenn z. B. im Evangelium des Lukas die Geburt Christi verkündigt ist und die Erzählung (2, 13) fortgeht, —

> Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerschaaren, die lobeten Gott, und sprachen:

so ist hier so freudige Erregung durch die Botschaft und in der Erwartung des himmlischen Lobgesangs erweckt, dass man in die Saiten greifen und die Rede in Gesang überführen möchte. Aber

noch ist die musikalische Erregung nicht fest geworden, nicht in jenen Worten, sondern im folgenden Vers ertönt der wirkliche Lobgesang. Jene Worte sind, musikalisch zu reden, der Gang zu dem festen Satze des Lobgesangs; sie bedingen die Rezitativform.

Oder der Text kann zweitens an sich selber kein Bedürfniss musikalischer Gestaltung haben, aber er ist Theil eines grössern Ganzen, das der Musik angehört, das komponirt wird. So, wenn Jesus in der bekannten Erzählung des Matthäus (26, 10) zu den Jüngern spricht:

> Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein gutes Werk an mir gethan.

Hier ist in den Worten des Textes kein Bedürfniss musikalischer Gestaltung vorhanden. Nehmen wir aber an, dass derselbe in einem grössern und komponirten Gedichte aufgenommen würde, wie er denn in der grossen Passionsmusik Seb. Bach's seine Stelle gefunden: — so könnte und müsste auch er in die Musik aufgenommen werden, und so ergäbe sich für ihn wiederum die Form des Rezitativs.

In dieselbe Form gehören drittens solche Aeusserungen, die — wenn auch rein aus dem Gefühlsleben — entgegengesetzte Stimmungen gedrängt neben einander stellen. So die Verkündigung des Jesaias (54, 8), —

> Ich habe mein Angesicht im Augenblick des Zorns ein wenig vor dir verborgen; aber mit ewiger Gnade will ich mich deiner erbarmen,

in der vorherrschend die tröstliche Versicherung, aber dicht dabei die Erinnerung an den bangen Augenblick des Zorns zum Ausdruck kommt.

Desgleichen viertens solche Aeusserungen, die, wenngleich von einer einigen Stimmung voll, doch dieselbe in der Form der Anschauung oder Schilderung laut werden lassen, wie z. B. der Zuruf aus dem Jeremias (25, 34):

> Heulet nun, ihr Hirten*), und schreiet, wälzet euch in der Asche, ihr Gewaltigen über die Heerde! Denn die Zeit ist hier, dass ihr geschlachtet und zerstreuet werdet und zerfallen müsset, wie ein köstliches Gefäss.

In all' diesen Fällen stellte sich die Form des Rezitativs als nothwendig dar, weil der Text in sich selber noch nicht zu der Bestimmtheit oder Ausschliesslichkeit einer festen Stimmung gelangt war, die eine feste Musikform motiviren konnte. Nun aber ist zuletzt fünftens noch des Falls zu gedenken, dass ein Text zwar durchaus musikalischer Stimmung und Form ist, die erstere aber

*) Es sind, wie sich von selbst versteht, die Fürsten gemeint.

in so gewaltsamer Aufregung, in so überwältigender Leidenschaft ausbricht, dass für sie jede festere Musikform nur ungehörige Schranke, unwahre Mässigung wäre. Hier also würde der festere Gesang sich wieder auflösen in rezitativische Form; — ein Fall, der nicht hier, sondern erst bei der Form der Scene im vierten Theil zur Sprache und Anwendung kommen kann.

Wir haben schon oben das Rezitativ als Mittelform der natürlichen und der Musiksprache bezeichnet. Beide haben bekanntlich (S. 362) dieselben Elemente der Stimmung und ihres Ausdrucks, Klang, Rhythmus, Tonfall, in sich, nur dass diese, — und namentlich Tonfall und Rhythmus, besonders aber der erstere, — in der Sprache unbestimmt bleiben, in der Musik sich aber zur Bestimmtheit erheben. Dies ist also der Grundunterschied in der Form der Rede und des Gesangs; folglich liegt hier auch der vermittelnde Uebergangspunkt. Die Rede geht in Gesang über, wenn sie ihren unbestimmten Tonfall (und Rhythmus) bestimmt; der Gesang wird zur Rede*), wenn er von dem bestimmten Tonfall (und Rhythmus) der Musik zu dem unbestimmten der Sprache zurückgeht.

Jetzt können wir das Wesen des Rezitativs ganz einfach bezeichnen:

das Rezitativ ist eine zu musikalischer Bestimmtheit erhobne Rede.

Es behält also in allem Uebrigen die Eigenschaften der Rede, namentlich die höchste Worttreue und die Freiheit von jeder fest abgeschlossnen Musikform, erhält aber für den unbestimmten Tonfall der Rede bestimmten, oder — im allgemeinsten Sinne des Worts, (Th. I, S. 26) Melodie.

Die Melodie des Rezitativs kann aber nicht eine bestimmt in sich abgeschlossne Form (des Satzes, der Periode u. s. w.) für eine entschiedne Stimmung, sondern nur die Form des Ganges haben, — wiewohl wir längst und vielfältig erfahren, dass diese sich der festern Form des Satzes annähern kann. Dies folgt aus dem bei dem Text und Anlass des Rezitativs Vorausbemerkten.

Da sich in jeder Melodie irgend eine harmonische Grundlage

---

*) Dieser Fall mag seltner motivirt und erfahren sein, er ist aber weder unerhört, noch unberechtigt. Wer die grosse Dramatikerin Schröder-Devrient gehört hat, z. B. in Meyerbeer's Hugenotten, der wird bemerkt und tief mit empfunden haben, wie sie in den äussersten Momenten des Entsetzens den Gesang auf Augenblicke fallen und das Wort mit seiner unbestimmtern Modulation — gleichsam wie sich im Schreck oder Entsetzen die Glieder entstricken, ihre Haltung und Bestimmung verlieren, — walten lässt, wo jede festere Tonfolge ein unwahrer Halt und Trost wäre.

ausspricht, so fehlt diese auch der Melodie des Rezitativs nicht; das Rezitativ bewegt sich über irgend einem Akkord, oder irgend einer Reihe von Akkorden. Aber da es überhaupt keine bestimmt geschlossne Form hat, so bedarf es auch keines bestimmten Modulationsgesetzes. Es wählt seine harmonische Unterlage nur nach dem innern Bedürfniss seines Inhalts und ist sogar an die im Wesen gewisser Akkorde oder der Modulation überhaupt liegenden Gesetze (nothwendige Fortschreitung gewisser Töne oder ganzer Akkorde, Zusammenhang der auf einander folgenden Harmonien) weniger streng gebunden, als irgend eine andre Musikform. Es ist daher auch nicht im Mindesten zu Einheit der Tonart oder Schluss in einer Haupttonart — etwa der zuerst ergriffnen — genöthigt, obwohl es in der Regel ebensowohl wie die ganz unmusikalische Rede das Bedürfniss haben wird, sich ein bestimmtes und deutliches Ende zu setzen, also einen musikalischen Schluss zu machen.

Zur schnellern und treffendern Angabe der Harmonie, wie zur äusserlichen Unterstützung des Gesangs (damit er die richtige Tonfolge sicher treffe und festhalte) bedarf das Rezitativ einer Begleitung. Allein diese kann von Haus' aus nur untergeordnete Bedeutung haben, da die Rede noch nicht eigentlich Musik geworden ist; sie ist zunächst nichts, als Befestigung der Tonfolge.

Wir haben schon oben darauf hingedeutet, dass der Unterschied von Rezitativ und Rede mehr in der Bestimmung der Tonfolge als in der Bestimmung des Rhythmus, oder der Längen und Kürzen liege. Jene ist durchaus nothwendig; denn ohne sie würden wir eben die bloss natürliche, gar nicht musikalische Rede vor uns haben. Dagegen ist bestimmte, festgeformte und festgehaltene Rhythmik dem Rezitativ, das eben keine bestimmt ausgeprägte Form hat, nicht eigen, sondern eher zuwider. Daher ist ihm auch schärfere Ausmessung der Längen und Kürzen, Takthalten — in genau gegen einander abgemessenen Vierteln, Achteln u. s. w. — durchaus fremd. Es unterscheidet nach den Gesetzen der Sprache und des Redeinhalts Längen und Kürzen, accentuirte und nicht accentuirte Momente, und zwar in verschiednen Abstufungen; aber es bleibt hierbei der Ungebundenheit der Rede getreu oder doch näher, als der Bestimmtheit des musikalischen Taktes. — Wenn demungeachtet die Rezitative mit Noten bestimmter Geltung und in der Regel im Vierviertelteltakte geschrieben werden, so geschieht dies nur, um dem Sänger und der Begleitung, zumal im Orchester, festern Anhalt zu geben. Die niedergeschriebnen Viertel, Achtel, Sechszehntel u. s. w. sollen nicht streng gemessen werden, sondern nur Längen und Kürzen bedeuten, allenfalls in mannigfaltigen Abstufungen, — so dass also Achtel um ein Unbestimmtes kürzer als Viertel, aber um ein Unbestimmtes länger als Sechszehntel u. s. w.

gehalten werden; oft greift der Komponist zu längern oder kürzern Geltungszeichen, bloss um den einmal erwählten Viervierteltakt auszufüllen*). Dieser aber ist ebenfalls nur eine äusserliche Form, um das Gesammte von Gesang und Begleitung übersichtlicher zu machen; daher man eben ein für allemal**) diese breite Taktart gewählt hat, ohne besondre Bedeutung, also ohne die Nothwendigkeit, bisweilen zu andern Taktarten zu greifen.

Hieraus folgt schon von selbst, dass das Rezitativ auch kein eigentliches bestimmtes Zeitmaass hat, sondern hierin wieder nur der Stimmung der Rede folgt. Die Angabe des Zeitmaasses soll ebenfalls nur Andeutung des Grades von Bewegung sein, der der Erregung der Stimmung entspricht. Für die Begleitung, sofern sie zwischen die Gesangpartien als selbständiger Zwischensatz tritt, hat die Angabe des Tempo bestimmtere Bedeutung.

So viel über das Wesen und die Form des Rezitativs im Allgemeinen.

Nun ist aber klar, dass dasselbe als eine Mittel- oder Uebergangsstufe noch mehr wie bestimmtere Gestaltungen geneigt sein wird, sich bald der einen, bald der andern Formgränze zu nähern, bald der freien Rede getreuer zu bleiben, bald sich mehr und mehr der ausgebildeten Musik anzuschliessen.

Das letztere geschieht zunächst in der Begleitung. Von Grund aus ist diese bloss äusserliche Stütze des Gesanges. Allein — sie ist nun einmal da, und da geschieht es leicht, dass der Komponist auch sie inniger in sein Gefühl nimmt und sich ihrer bald zu äusserer Hülfsleistung bedient, — um den Takt auszufüllen, — bald zu wesentlicher Mitwirkung, zu vollständiger Ausprägung seiner Idee bemächtigt, — um die Stimmung oder Vorstellung des Sängers, oder die Verhältnisse, in denen (unter deren günstigem oder bedrängendem Einfluss) er erscheint, zu bezeichnen.

Hiermit ist der erste Unterschied in der Gattung des Rezitativs begründet. Das Rezitativ mit bloss äusserlich helfender Begleitung heisst

einfaches Rezitativ

---

*) Um diese mehr äusserlich aufgedrungenen, als innerlich wahren Bezeichnungen wenigstens möglichst zu ersparen, hat J. F. Reichardt bei der Komposition Goethe'scher Monologe ohne alle Takteintheilung, in einer fortlaufenden Reihe von Achteln, Vierteln u. s. w. geschrieben. Allein der Vortheil dieser Auskunft — deren man bei richtiger Erkenntniss vom Wesen des Rezitativs ohnehin nicht benöthigt ist — wiegt den Verlust an Uebersichtlichkeit nicht auf; in Orchesterwerken wäre jene Abfassungsweise schlechthin verwirrend und störend.

**) Ausnahmsweise wird auch bisweilen der Dreivierteltakt gefunden. Dies kann gelegentlich bequemer sein, hat aber nach Obigem keine weitere Bedeutung.

(*recitativo secco*), im Gegensatz zu dem

begleiteten Rezitativ

(*recitativo accompagnato*), in welchem die Begleitung selbständige Bedeutung gewonnen hat. Einer solchen Begleitung kann dann da, wo sie als Einleitung, Zwischensatz und Schluss des Rezitativs erscheint, jede ihrem Inhalt gemässe Taktart und Bewegung zuertheilt werden.

Macht sich eine Begleitung von besondrer Bedeutung und Gestaltung nicht bloss zwischen den Momenten der Rede, sondern auch während derselben geltend, — ist sie in ihren ausgeprägtern und festbestimmten Partien nicht bloss Zwischensatz, sondern wirkliche Begleitung, gleichzeitig mit dem Gesange: so versteht sich von selbst, dass der Gesang selbst sich mehr oder weniger genau dem Taktmaass der Begleitung anschmiegen muss; diese Weise des Rezitativs heisst

taktmässiges Rezitativ

(*recitativo a tempo*), wird übrigens ebenfalls so frei vorgetragen, wie das nöthige Zusammentreffen mit der Modulation der Begleitung nur irgend gestattet.

Hiermit ist der rezitativische Gesang selber dem festern Wesen der Musik schon näher gekommen. Dies kann ebensowohl aus dem Inhalte des zu Singenden unmittelbar hervorgehn. In einem rezitativischen Texte können einzelne Partien so entschiedne und konzentrirte Stimmung haben, dass sie für sich allein feste Musikform, — wenn auch vermöge ihrer untergeordneten Stellung keine selbständige Komposition veranlassen. Diese erhalten dann Satz- oder sonst liedartige Form und heissen

Arioso.

So könnte z. B. der Anfang des 79. Psalms, —

> Herr, es sind Heiden in dein Erbe gefallen, die haben deinen heiligen Tempel verunreiniget und aus Jerusalem Steinhaufen gemacht.
>
> Sie haben die Leichname deiner Knechte den Vögeln unter dem Himmel zu fressen gegeben und das Fleisch deiner Heiligen den Thieren im Lande.
>
> Sie haben Blut vergossen um Jerusalem her, wie Wasser; und war niemand, der begrub.

abgesehn von seiner psalmodischen Bestimmung und Stellung, die aus später zu erörternden Gründen auch ganz andre Formen zuliesse, — füglich keine andre, als rezitativische Form erhalten, in den letzten Worten aber —

> Und war niemand, der begrub

sich zu bestimmterer Gestaltung, zum Arioso, erheben.

Zweiter Abschnitt.

Das einfache Rezitativ.

Endlich beginnen wir nun, nach langen theoretischen Vorbereitungen, die praktische Gesangkomposition. Ueber jene mag uns das trösten, dass sie ein ganz neues Kunstgebiet zu eröffnen bestimmt und nöthig waren.

Die erste Aufgabe, die uns hier entgegentritt, ist die Komposition des einfachen Rezitativs.

In demselben ist, wie wir wissen, die Begleitung auf ihre einfachste Bestimmung beschränkt; sie soll, ohne eigenthümlichen Inhalt, bloss äussere Stütze des Gesanges sein. Dieser ist also mit höchstem Uebergewicht Hauptsache, er ist fast Alles in Allem. Eben darum beginnt die Lehre mit ihm.

Das Studium des einfachen Rezitativs ist aber von doppelter und höchster Wichtigkeit. Erstens um der Kunstform selbst willen, die in grössern Werken (oft sogar auch in kleinern) kaum zu umgehn ist. Zweitens, weil wir in ihm zuerst und auf das Leichteste und Kräftigste zugleich die Fähigkeit erwerben, ohne die ein wahrhaftes, tieferes Gelingen in der Gesangkomposition schlechthin unmöglich ist: das Wort zur Musik werden zu lassen, Wort und Musik auf das Innigste zu verschmelzen. Wo das nicht gelingt, da kann vielleicht eine interessante Musik neben dem Worte hergehen, kann auch im Allgemeinsten und Oberflächlichen (S. 382) die Stimmung vom Inhalte des Textes hergenommen sein. Aber alles Tiefere, Besondre und Karakteristische, die volle, ganze Wahrheit, die volle Einigkeit, Einheit und Ganzheit des Kunstwerks in seinen beiden wesentlichen Bestandtheilen wird unerreicht bleiben, Wort und Ton werden sich in jedem einzelnen Moment (wenn nicht zufällig einmal das Rechte getroffen wird) fremd und störend berühren, das Wort wird in der Verhüllung einer ihm fremden Musik seine Bedeutung, ja seine Fasslichkeit verlieren, die Musik wird mit Worten beladen, die für sie ohne eigentliche Bedeutung, ihr nur ein unnützer, störender Beiklang sind; sie würde sich, — wenn man nicht an die Mitwirkung des vernünftigen Worts gewöhnt wäre, — als Solfeggio, etwa auf dem wohlklingenden A gesungen, freier bewegen und besser ausnehmen.

Diese innigste Vereinigung von Wort und Ton ist nun das einzig Wirksame, oder doch mit höchstem Uebergewicht Vorwaltende im einfachen Rezitativ. Die Begleitung ist, wie gesagt, im höchsten Grade untergeordnet; eine fest ausgebildete Musikform ist nicht vor-

handen, — selbst des Arioso wollen wir uns vorerst enthalten; die Tonfolge und Bewegung der Singstimme bestimmt sich einzig nach dem Sinn und Ausdruck der Rede, verzichtet also damit auf jeden Reiz einer selbständig entfalteten Melodie. So bleibt unser einzig Geschäft und unsre einzige Kraft die Ueberführung des Worts in Musik, — also die wahre Grundlage aller Gesangkomposition.

Wer auf dieses Studium mit Ernst, Anhaltsamkeit und immer tiefer eindringender Beobachtung eingeht, dem werden sich für die Gesangkomposition neue, oft ungeahnte Kräfte und Mittel ergeben. Wer es versäumt, wer das Rezitativ, — das selbst von vielen bedeutenden Komponisten oberflächlich abgefertigt wird, — nur nach hergebrachter Routine übt und anwendet (was sehr, sehr leicht ist), der versäumt ein nach unsrer festen Ueberzeugung kaum zu ersetzendes Bildungsmittel.

Wir beginnen mit den einfachsten und unschwersten Aufgaben, mit der Komposition von Texten, die kurz, leichten Inhalts und günstiger Form sind. Die günstigste Textform ist aber für das Rezitativ die, welche ihm — als der freiesten Gesangweise — die freieste Bewegung gestattet, ungebundne Rede. Von den Versarten sind die einfachsten (z. B. die jambischen) die günstigern, je eigenthümlicher das Versmaass und je schärfer es, z. B. mit Hülfe des Reims, ausgeprägt ist, desto mehr hemmt es den freien Fluss der Rede und den Ausdruck ihres Inhalts. Eine vorzügliche Fundgrube für Rezitativtexte ist die Bibel.

1. Textwahl und Textstudium.

Wir wählen als ersten Text die Worte:

> Da traten herzu die obersten Väter unter den Leviten und redeten mit ihnen im Lande Kanaan, und sprachen:

aus Josua 21, 1—2.

Dieser Text hat an sich gar nicht die Bestimmung musikalischen Vortrags; er ist eine vollkommen gleichgültige, wenigstens nicht höher gestimmte Erzählung. Nur im Zusammenhang eines grössern für Gesangvortrag geeigneten und bestimmten Ganzen als untrennbarer Theil desselben (S. 387) könnte diese Rede Musik — und dann nichts anders, als Rezitativ werden. Wir nehmen an, dass wir es mit einem solchen Bruchstück eines im Ganzen musikalischen Textes (vielleicht eines Oratoriums) zu thun hätten. Hiermit sind wir berechtigt zur Komposition und haben nun eine der einfachsten Aufgaben vor uns.

Die Stimmung des Textes kann nur eine höchst ruhige, um nicht zu sagen untheilnehmende sein; nur einigermassen tritt eine gewisse Spannung oder Erhebung in sie, da wir auf die Rede der „obersten Väter“, als auf etwas Wichtigeres, hingewiesen werden,

Nach dieser — hier sehr leichten — vorläufigen Verständigung lassen wir nun das Wort des Textes in uns sinnlich-lebendig werden, indem wir ihn mit dem ihm gebührenden Ausdruck wiederholt laut aussprechen*); wär' er tiefern Gehalts, so würden wir trachten müssen, uns in seine allgemeine Stimmung zu versenken. Beobachten wir uns nun bei dieser lauten Rede, so werden wir inne, dass der ganze Text sich in folgende mehr oder weniger scharf getrennte Glieder aus einander stellt:

1 2 3
Da traten herzu — die obersten Väter — unter den Leviten — und
4 5 6 7
redeten mit ihnen — im Lande Kanaan — und sprachen.

von denen das zweite Glied den Gipfelpunkt des ganzen Textes bildet. Die Accente der Rede fallen hauptsächlich auf die mit 1 bis 7 bezeichneten Silben.

2. Wahl der Stimme und Tonart.

Sobald es vom Komponisten abhängt, wird er für jeden Text diejenige Stimme wählen, deren Karakter der Stimmung des Textes am entsprechendsten. Unser Text ist so wenig antheil- oder stimmungerregend, dass wir in ihm keinen Grund finden, eine oder die andre Stimmklasse vorzuziehn. Wir wählen also — ganz willkührlich — den Tenor; er ist wenigstens als höhere Stimme anregender und als männliche geeigneter für redenden Ausdruck.

Ebenso wird die Stimmung des Textes dem Komponisten auch die Tonart angeben, mit welcher er eintritt; — dass er an deren Festhaltung nicht gebunden ist, wissen wir bereits. Unser Text erweist sich auch hierin gleichgültig; wir dürfen ohne Weiteres die indifferente Tonart *C*dur als Standpunkt wählen, von dem wir ausgehn, — gleichviel ob wir in dieser Tonart bleiben, oder nicht.

3. Entwurf der Komposition.

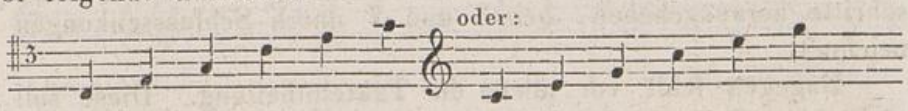
Sobald wir nun den ersten Standpunkt festgesetzt haben, — es soll hier also *C*dur und zwar der tonische Dreiklang sein, — gelten uns zunächst die Stufen des ergriffnen Akkordes als die Tonpunkte, auf denen und durch die unsre in bestimmte Intervalle übergehende Rede sich zu bewegen hat.

Jeder Akkord ist uns jetzt wieder (Th. I, S. 249) ein Raum, innerhalb dessen sich unsre Melodie bewegt, bis sie ihn verlässt, um einen andern Raum, also einen andern Akkord, zu betreten. So auch ist jede Tonart ein grösserer Raum für die Entfaltung der musikalischen Rede. Innerhalb eines Raumes bleibt die ganze melodische Entwickelung auf das Einigste und In-

*) Der Verf. hat sehr förderlich gefunden, anfangs den Schülern dergleichen Textsätze vorzulesen — und zwar wiederholt, mit stets beibehaltnem Tonfall der Rede — und sie diesem Tonfall gemäss notiren zu lassen.

nigste verbunden; mit dem Austritt aus dem einen Akkord also in einen andern wird auch ein Fortschritt oder Abschnitt der Rede ausgesprochen, mit dem Austritt aus einer Tonart in die andre ein wichtigerer Fortschritt.

Es kommt also zunächst darauf an, einen Akkord so lange festzuhalten, dass er für den ihm zufallenden Redetheile ausreiche, ohne die Tonfolge zu sehr an wenige Stufen zu fesseln. Hierzu dient erstens die Wiederholung der Akkordstufen durch den ganzen Umfang der erwählten Stimme; unser Dreiklang z. B. bietet dem Tenor folgende Tonreihe: —

398 

Zweitens kommt uns hier jene innerliche Erweiterung der Akkorde zu statten, die wir in der Elementarlehre (Th. I, S. 107) mit Hülfe des emphatischen und benutzen gelernt; — aus

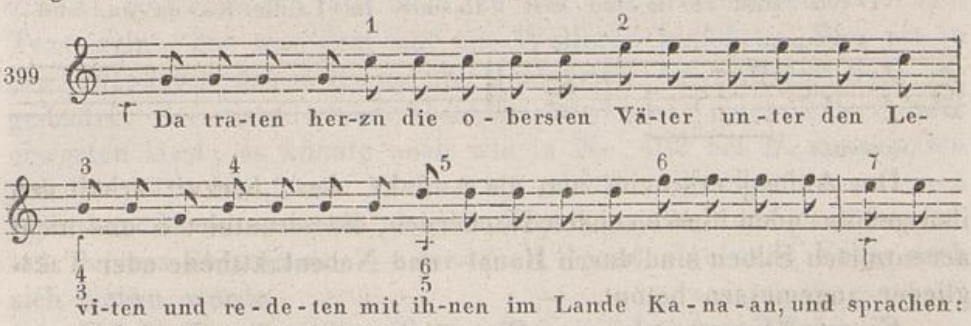
c–e–g

wird *c–e–g* und *b*,

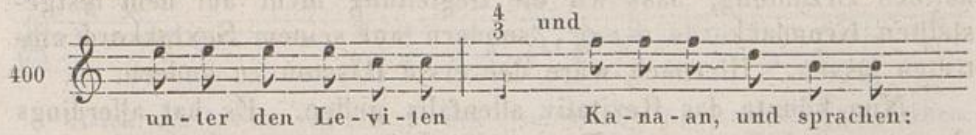
c–e–g - *b* und *d* oder *des*,

oder *e–g–b–d* oder *des*, u. s. w. Jene erste Erweiterung treibt uns in die äussersten Regionen der Stimme, die andre erschliesst den innern Reichthum der Harmonie.

Hiernach entwerfen wir nun mit Rücksicht auf die Zergliederung des Textes unsre Tonfolge folgendermassen: —

399 

Hier sind vor allem die beiden Hauptabschnitte des Textes durch den Harmoniewechsel und durch vorläufige Taktstriche bezeichnet. Noch genauer hätten auch die letzten Silben des ersten Abschnitts der ersten — und die des zweiten der zweiten Harmonie zuertheilt werden sollen: —

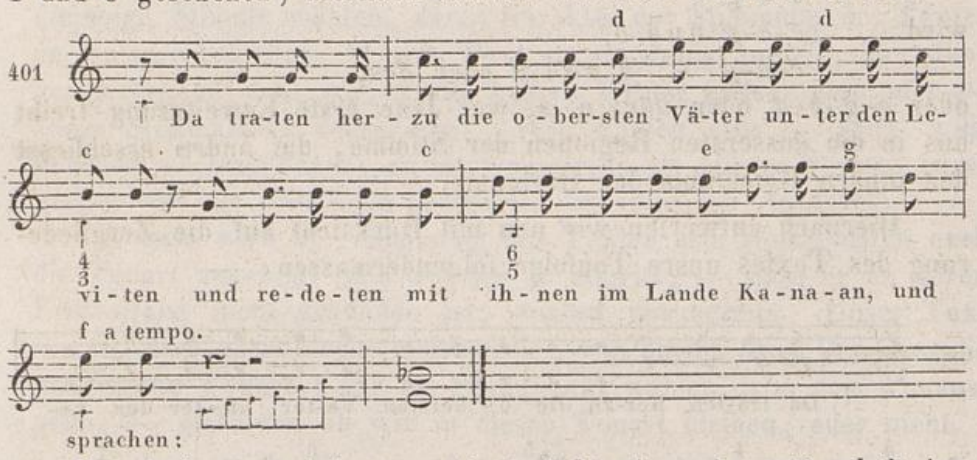
400 

Allein dann wäre nach dem ersten Abschnitt eine Lücke, gleichsam ein Riss in die Rede entstanden, und das letzte Wort „und

sprachen" hätte alles Gewicht verloren, mit dem es auf die nun zu erwartende Rede der Väter hinweist.

Prüfen wir in altgewohnter Weise, was wir in No. 399 geleistet und was daran falsch oder ungenügend ist: so findet sich zuerst die Stimme in ihrer ruhigen Mitte, also mit Ruhe des Ausdrucks eingeführt; dann steigernd empor, bei dem Schlusse des ersten Textabschnitts (Leviten) wieder beruhigend hinab, noch einmal hinauf und zum Schlusse des Ganzen wieder hinab geführt, doch in höherer Lage, als der Anfang hatte, endend. Wir finden ferner die Accente des Textes (S. 394) bei 1, 2, 4, 5, 6 durch Emporschritte herausgehoben, bei 3 und 7 durch Schlusssenkungen bezeichnet.

Dagegen fehlt vor allem die Takteintheilung. Diese soll uns nicht bloss Ordnung bringen, sie soll auch die rednerischen Accente dadurch verstärken, dass sie sie auf Haupttheile des Taktes fallen lässt. Dies ist bei 3 und 7 schon der Fall, es soll auch noch bei 1 und 5 geschehen; hiernach richten wir unser Rezitativ so ein. —



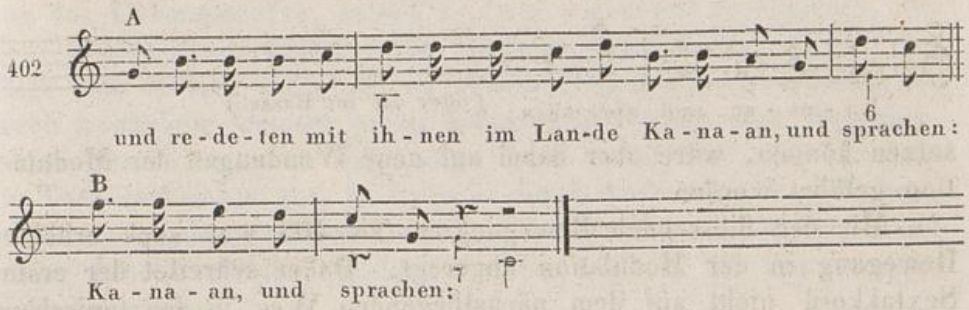
Der Anfang erscheint nun als Auftakt, das „herzu" erhält den ihm gebührenden hinweisenden Nachdruck, die accentuirten und nicht accentuirten Silben sind durch Haupt- und Nebentakttheile oder Taktglieder angemessen betont. —

Ferner bewegt sich unsre Tonreihe noch in aller Steifigkeit und Leerheit harmonischer Figuration. Wir helfen uns hier mit Durchgängen und Vorhalten, die der Kürze wegen mit Buchstaben über den abzuändernden Noten bezeichnet sind. —

Endlich entspricht es dem beweglichen Karakter einer leicht gehaltnen Erzählung, dass wir die Begleitung nicht auf dem festgestellten Grundakkorde *c–e–g*, sondern auf seinem Sextakkord eintreten lassen. Hiernach wäre der erste Basston zu ändern.

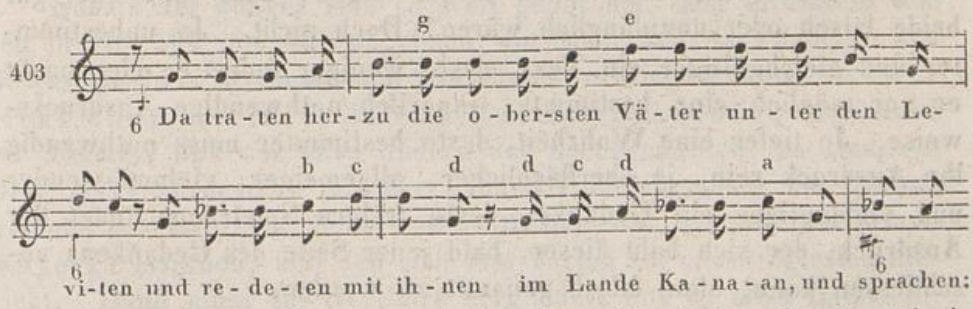
Nun könnte das Rezitativ allenfalls gelten. Es hat allerdings einen zu unbedeutenden Text nicht bedeutender machen können, spricht ihn aber doch in einer nicht ganz unangemessnen Weise

aus. Nur Folgendes wäre hinsichts der Treue gegen die Redeaccente zu bemerken. Erstens ist kein Grund vorhanden, das „herzu“ so bedeutend, wie hier durch die auf die Tonika schlagende Quarte und den Haupttakttheil geschieht, hervorzuheben. Zweitens ist noch weniger Anlass, die Worte „Kanaan und“ durch gesteigerte Tonfolge auszuzeichnen; die richtigere Würdigung des Textes erkennt vielmehr in ihnen eine nur untergeordnete Bestimmung und würde eher die Stimme sinken lassen, wie bei *A.*, —



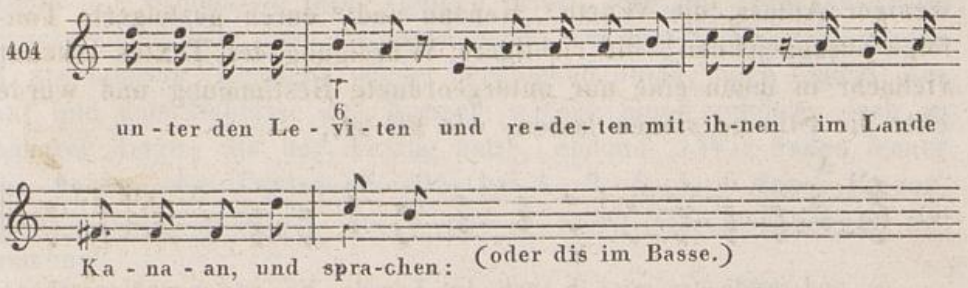
als erheben. Allein eben die Rede und folglich ihr getreuer Ausdruck erscheinen hier so wenig gewichtvoll, dass wir uns allenfalls eine so geringe Abweichung von der Worttreue gestatten durften, um damit ebenmässigern Aufschwung für die Tonfolge zu gewinnen. Je wichtiger freilich der Inhalt des Textes, desto nachtheiliger und unstatthafter wäre jede Abweichung von der ihm gebührenden Redeweise. Drittens endlich könnte das Ende des Rezitativs, wie es in No. 401 steht, zu fest und abschliessend für einen Text sein, der uns erst auf ein Weiteres hinführt. Dies ist in No. 401 durch das *a tempo* und den weiter schreitenden Bass angedeutet, der einen neuen Abschnitt oder sonst einen festern Satz erwarten lässt; es könnte auch wie in No. 402 bei *B.* geschlossen werden, wo das letzte Wort ganz abfällt, die Singstimme einen Quartsextakkord andeutet und die Begleitung den damit vorbereiteten Schluss übernimmt, — der dann irgend eine neue Folge nach sich ziehen würde.

Wir geben denselben Text nochmals in andrer Weise. —



Hier ist der Eintritt auf dem Sextakkord des Dominantdreiklangs beweglicher, der Einhergang der Erzählung zu Anfange mil-

der und fliessender, die unmotivirte Steigerung von No. 401 bei der Nebenbemerkung „im Lande Kanaan“ vermieden, dagegen ein andres Wort, „Leviten“, eben so unbefugt hervorgehoben; man hätte eher so —



setzen können, wäre aber dabei auf neue Wendungen der Modulation geführt worden.

Mit der fliessenden Bewegung in No. 403 war auch erhöhte Bewegung in der Modulation angeregt. Daher schreitet der erste Sextakkord nicht auf dem nächstliegenden Weg in den tonischen Dreiklang, sondern in dessen Sextakkord, der sich bei „redeten“ zu einem Quintsextakkord (*c–e–g* und *b*) erweitert und in die Unterdominante, dann mittels eines Trugschlusses in deren Parallele führt, durch beides eine ernstere, vielleicht trübere Fortsetzung der Rede andeutend. In No. 404 macht sich an derselben Stelle durch die Andeutung von *A*moll und dann durch die Wendung nach der Oberdominante zuerst unsichre, bedenklichere, dann aufgeklärtere Stimmung fühlbar; erst die Folge des Textes würde entscheiden, ob eine dieser Wendungen hier motivirt wäre.

Dergleichen Wendungen der Harmonie in das Fernere statt Nächstliegende sind dem Rezitativ bei der Armuth seiner musikalischen Mittel oft nöthige Hülfen. — Die weitere Prüfung, namentlich auch der bei No. 403 mit Buchstaben angedeuteten Aenderungen bleibe Jedem überlassen. Wir finden einige Schlussbemerkungen wichtiger.

Erstens. Hier sind nun zwei Kompositionen desselben Textes gegeben; sollte nicht schon daraus folgen, dass eine oder gar beide falsch oder unzulänglich wären? Doch nicht. Je unbestimmter und gleichgültiger ein Text, desto weniger fodert er oder macht er nur möglich eine bestimmte, innerlich nothwendige Ausdrucksweise. Je tiefer eine Wahrheit, desto bestimmter muss nothwendig ihr Ausdruck sein, je oberflächlicher, allgemeiner, vielumfassender und vieldeutiger ein Gedanke, desto freiern Spielraum findet der Ausdruck, der sich bald dieser, bald jener Seite des Gedankens anschliessen kann, ohne falsch genannt zu werden.

Zweitens. Der Jünger verschmähe doch ja nicht, sich anfangs recht anhaltend mit ruhigen, ja gleichgültigen Texten zu be-

schäftigen, und bewähre seine Treue und Wahrhaftigkeit darin, dass er sich ihnen in der Komposition ganz anspruchslos anschliesse, ohne das Bestreben, ihnen in der Musik ein Interesse, eine Bedeutsamkeit aufprägen zu wollen, die sie nicht in sich haben. Nur so wird er das lernen, worauf hier Alles ankommt: die Accente der Rede zu belauschen und in Musik zu übertragen. Dies aber muss bei jeder neuen Aufgabe mit gleicher genauester Beobachtung geübt werden. Die erzählenden Partien in der Bibel bieten ihm übergenug des Uebungsstoffes, sobald er (wie wir oben) voraussetzt, der Text gehöre einem grössern für Musik bestimmten Ganzen zu. Anfangs hüte er sich dabei vor zu weiten Texten und vor solchen, die durch Anhäufung fremder nichts bedeutender Namen oder Nebenumstände der Komposition ungünstige Last aufbürden. Ist übrigens ein Text im Ganzen gut, so kann er durch Auslassung des Unnützen und Belästigenden verbessert werden; so würden wir bequemer und besser haben schreiben können, wenn wir die für uns unnütze Nebenbemerkung

„im Lande Kanaan"

weggelassen hätten.

Drittens endlich muss diese Uebung über alle vier Stimmklassen erstreckt, es müssen besondre Rezitative für den Diskant, Alt u. s. w. geschrieben werden, damit man sich gewöhne, für jede den ihr eignen Sprachton (S. 354) zu finden. Den Anfang mache aber Jeder in der Stimmklasse, zu der seine eigne Stimme gehört, und trage sich diese — sowie nach Vermögen alle Gesangkompositionen wiederholt so gut und mit so aufmerksamer Prüfung wie möglich vor*).

Dritter Abschnitt.

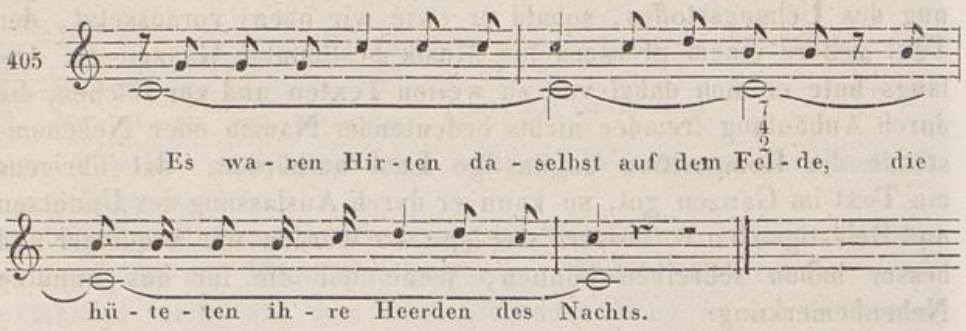
Höhere Beispiele.

Sobald der Jünger sich so weit geübt hat, dass er Sätze, wie den in No. 401 und 403 gegebnen, mit Sicherheit, Gewandtheit und Bewusstsein der bestimmenden Gründe hervorbringen kann, — aber nicht eher, — ist es für ihn Zeit und nothwendig, Rezitative der Meister, und vor allen andern der nachbenannten, zu studiren. Dies muss zuvörderst mit der ganzen Unbefangenheit des Kunstfreundes geschehn, der keine weitere Absicht hat, als sich am Kunstwerke zu erfreuen, und der sich ihm darum am unbedingtesten hingiebt. Dann muss das Rezitativ zergliedert und in allen Beziehun-

*) Hierzu der Anhang **O**.

gen und Theilen geprüft werden, — und zwar vom Text aus — ohne Scheu vor dem Namen des Meisters, den wir nicht höher ehren können, als wenn wir die letzte Wohlthat, die er uns darbietet, — Aufklärung und Lehre, — dankbar und achtsam von ihm annehmen, damit er, damit das, was in ihm das Wahrhafte und Ewige ist, durch uns weiter fortwirke.

Zur Anknüpfung dieses Studiums diene zuerst ein kleines Rezitativ aus Händel's Messias. —



Der Text (Lukas 2, 8) ist, abgesehn von dem was weiter folgt, eine eben so schlichte, ruhige Erzählung, wie die in No. 401 behandelte, ja noch kürzer und darum leichter zu fassen. Daher nimmt die Komposition fast denselben Gang: der erzählende Aufschritt aus der unbestimmten Quinte des Akkords zur Tonika, die Senkung in den Raum des neuen Akkords bei dem Schlussfall des ersten und zweiten Textabschnittes, das Ganze kürzer und darum noch ruhiger, enger zusammengehalten. Nur der orgelpunktartige Bass findet aus dem Text selber nicht, sondern aus dem Nachkommenden seine Erklärung.

Und siehe, der Engel des Herrn trat zu ihnen —

heisst es im Folgenden; und so bleibt die Modulation des ersten Rezitativs an ihren Grundton gefesselt, gespannt bis zu jenem Fortschritte stehen.

Das zweite Studium wendet sich an ein Rezitativ aus Gluck's Iphigenia in Aulis*). Die hochsinnige, fürstlich vornehme Klytemnästra ist mit der Tochter im Lager der Griechen angelangt, vermeintlich zur Vermählung der Tochter mit dem glänzendsten Helden, Achilles, sie selber die stolze Gemahlin des Heerführers, dem ganz Griechenland mit allen seinen Königen sich beugt. Jetzt ist sie und die Tochter von den Festliedern und Tänzen der huldigen-

*) Wir werden unsre Gluck'schen Beispiele ausschliesslich aus dieser Oper entlehnen, die sich zwar auf der Bühne nicht in gleicher Gunst hat erhalten können (aus Gründen, die hier nicht hergehören), wie die andre Iphigenia, Armide und Alceste, die aber in Hinsicht auf Wahrheit und Tiefe der Diktion, Karakterentwickelung und innern mannigfaltigsten Reichthum als das höchste Werk Gluck's und als wichtigster Gegenstand für das Studium erscheint.

den Jugend begrüsst worden und hat sich der mütterlichen Freude an der Tochter in gemildertem Stolze hingegeben.

Que j'aime à voir ces hommages flatteurs,
Qu'ici l'on s'empresse à vous rendre.
Pour une mère tendre
Que ce spectacle a de douceurs;

mit diesen Worten hat sie (in Liedform, *G* dur) ihr Gefühl ausgesprochen und wendet sich nun im Rezitativ an die Tochter.

406 *)

Demeu - réz dans ces lieux, ma fil-le, et sans par-
ta - ge re - ce - véz les honneurs, qui nous sont a - dres-
sés. Je vais voir, si le roi, de nos voeux em-pressé, con-
sent à re - ce - voir l'hom - ma - ge.

Vor näherm Eingehn auf dieses kleine Meisterstück müssen wir noch anmerken, dass die Stimme der Klytemnästra ein tieferer Sopran (Mezzo-Sopran) ist; hiernach hat man die Stimmlage zu beurtheilen. Dem Karakter aber der Klytemnästra ist durchweg eine gewisse fürstliche Herbigkeit eigen, die ihr später Kraft leiht, sich gegen den vermeintlich treulosen Achill feindlich-stolz zusammenzufassen, gegen den erhabnen Gemahl, ja zuletzt gegen die Götter

*) Auch hier nöthigt uns die Rücksicht auf Raumersparniss zu gedrängterer Abfassung. Der Bass der Begleitung liegt eine Oktave tiefer.

selbst sich mit erhobner Stirn zu behaupten, — die schon hier die Möglichkeit ahnen lässt, dass der Mord des Gatten ihr nicht unausführbar sein wird zur Sühne des beleidigten Mutterrechts; es ist eine der tiefsten Karakterentwickelungen, die je irgend einer Kunst geworden. — Hier ist die herbe Kraft des Karakters verhüllt (die Instrumente ziehn ihre Akkorde über die Singstimme bedeckend weg), er ist unter so beglückenden Verhältnissen im vorhergehenden Gesange (*G* dur) zu einer gewissen Freudigkeit und Freundlichkeit geschmeidigt worden, wenn auch nicht zu reiner Hingebung und Heiterkeit, die ihm fremd sein müssen, gelangt. Auch die weitere Rede — das vorstehende Rezitativ — ist eher mild und herablassend, als heiter; daher die Wendung nach *E* moll.

Fasst man diesen Gesichtspunkt, so ist einleuchtend, dass aus dem Karakter der Redenden und aus den Verhältnissen eine höhere Bewegung in die Rede kommen musste bei aller Gehaltenheit oder Bemessenheit mütterlicher und fürstlicher Würde, die sich der innern Bewegung nicht hingeben darf. Daher hebt die Modulation auf dem beweglichen Sextakkorde der Dominante an und wendet sich in so engem Raume von *E* moll nach *H* moll, nach *A* dur, während die Singstimme den Umfang einer kleinen Sexte nicht überschreitet und nie einen grössern Schritt als eine Quinte macht.

Die drei Tonarten sind die Räume für die drei Hauptabschnitte des Textes:

> 1) *Demeuréz dans ces lieux, ma fille,* — 2) *et sans partage recevéz les honneurs, qui nous sont adressés.* — 3) *Je vais voir, si le roi, de nos voeux empressé, consent à recevoir l'hommage.* —

Der Uebertritt erfolgt aber so, dass mit dem entscheidenden Akkorde jedesmal das entscheidende Wort, — „*sans partage*" — „*le roi*", — hervorgehoben wird. Die Akkorde, als untergeordnete Räume für den fortschreitenden Redeinhalt, dienen gleichem Gesetze; sie runden die untergeordneten Abschnitte bei den Worten „*fille*" — „*adressés*" — „*consent*" — ab. Die letzten zwei Takte sind Arioso, kommen also für jetzt nicht weiter zur Betrachtung, obwohl sie demselben Gesetz folgen.

Hiernächst endlich dient auch die taktische Anordnung zur Herausstellung aller accentuirten Silben durch Haupt- oder gewesene Haupttheile*) des Taktes, so dass die verständige Anordnung des Textes Zug um Zug in die Komposition übergegangen ist.

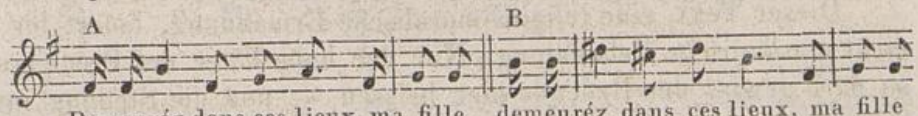
Gehen wir nun auf das Innere der Komposition näher ein, so zeigt sich zuerst in der rhythmischen Anordnung neben dem, was die Einrichtung des Vierviertelteltaktes und die Berücksichtigung der Redeaccente im Allgemeinen foderte, eine vorherrschende Nei-

*) Allgem. Musiklehre, S. 105.

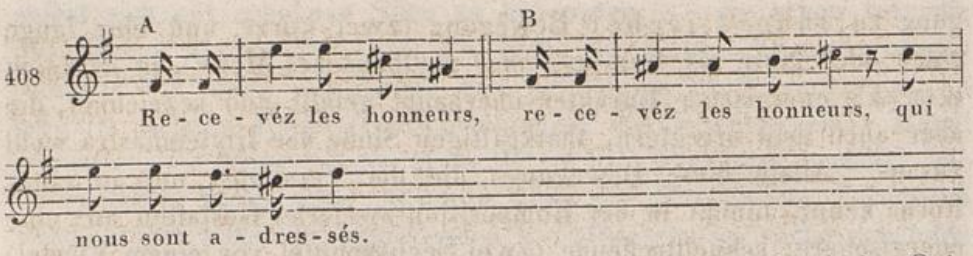
gung zu anapästischer Bewegung (zwei kurze und eine lange Silbe oder Note als Versfuss oder rhythmisches Motiv), in der sich Gluck's energischer Karakter überhaupt gefällt und bezeichnet, die aber auch dem erregtern, thatkräftigen Sinne der Klytemnästra wohl zusagt. Allein diese Bewegung, die die Verskunst nur in einer Form kennt, nimmt in der Komposition zweierlei Gestalten an: eine energischere, schnelltreffende (zwei Sechszehntel vor einem Viertel) bei den Worten „*demeurez — recevez — je vais voir — de nos voeux*", die das Bestimmende oder (gemäss dem Stolze der Fürstin) das Leichtabfertigen bei „*de nos voeux*" aussprechen, und eine sinnigere, weilende (zwei Achtel und ein Viertel) bei „*dans ces lieux — les honneurs — si le roi — empressé*", gemäss der Bedeutung dieser Worte. — Wenn auch allerdings (S. 389) die Geltung der Noten im Rezitativ vom Vortragenden nicht nach der sonst erfoderlichen Schärfe abgemessen werden soll, so deutet sie doch den Sinn und die Absicht des Komponisten an, zumal wenn eine andre Abfassungsweise so nahe lag, wie hier.

Was endlich den Tonfall betrifft, so haben wir schon auf dessen Bemessenheit hingewiesen, in der sich die vornehme Zurückhaltung und die Ruhe und Milde der jetzigen Stimmung zeichnen. Gleichgültig fällt das „*et sans partage*", vornehmkühl das „*nous sont adressés*" (mit absichtsloser, vornehm gewohnter Betonung des „*nous*") hin; die eigentlich bestimmenden Worte „*demeurez — je vais voir*" erhalten in der bestimmten, auf den Grundton hinaufschlagenden Quarte ihre Betonung, — und so findet sich, dass in der That kein Wort anders gesprochen werden kann, ohne dass irgend ein feiner Karakterzug dabei verloren ginge. Man versuche vorerst die Worte im Sinn des oben geschilderten Karakters zu sprechen, — sodann spreche man sie nach Anleitung der Noten in den von diesen bestimmten grössern oder kleinern Hebungen und Senkungen (wenn auch, nach Art der Rede, nicht in bestimmten Intervallen): und man wird mit voller Befriedigung den Gang der Rede und der Komposition übereinkommen sehn; oder endlich versuche man irgendwo Aenderungen (wie sie uns bei No. 401 so leicht und schadlos gelangen), um sich zu überzeugen, dass keine ohne Nachtheil erfolgen würde. Setzen wir z. B. den Anfang anders, —

407



so wird bei *A.* das dreimal betretne *fis* eintönig ermüdend, und das „*ma — fille*" wird den warmen mütterlichen Accent einbüssen und kalt oder klagend heraustreten. Oder setzen wir im dritten Takte, wie hier, —



so wird bei *A.* das „*recevéz*“ den verbindlichen Ausdruck des Originals gegen den eines ganz unmotivirten sentimentalen Verlangens verlieren, bei *B.* wird dieses Wort einen kalten Accent fühlen lassen, die „*honneurs*“ werden sich wichtig thuend vordrängen, das „*nous*“ wird vollends auf die Spitze getrieben und der Schluss dabei klagend ausklingen. Und dies alles, wenn man einmal so anfangen wollte, wär' ohne noch lästigere Eintönigkeit nicht zu vermeiden.

Der letzte Gegenstand unsrer Betrachtung sei ein Rezitativ aus der Kirchenmusik, die Seb. Bach zu Luther's Choral: „Ein' feste Burg“ geschrieben hat*). In tiefsinniger Weise wird das Kirchenlied mit anderswoher genommenen Betrachtungen durchflochten, und so wird schon der zweite Vers —

Mit unsrer Macht ist nichts gethan,

in Verbindung mit einem andern Texte —

Alles, was von Gott geboren,
Ist zum Siegen auserkohren, u. s. f.

in streitfertigster protestantischer Freudigkeit durchgeführt. Darauf folgt unser Rezitativ:

Erwäge doch, Kind Gottes, die so grosse Liebe, da Jesus sich mit seinem Blute dir verschriebe, womit er dich zum Siege wider Satans Heer und wider Welt und Sünde geworben hat. Gieb nicht in deiner Seele dem Satan und den Lastern statt, lass nicht dein Herz den Himmel Gottes auf der Erden zur Wüste werden, bereue deine Schuld mit Schmerz, dass Christi Geist mit dir sich fest verbinde.

Die letzten Worte —

dass Christi Geist mit dir sich fest verbinde

sind als Schluss und Resultat des Ganzen Arioso geworden, mithin von unsrer musikalischen Betrachtung jetzt ausgeschlossen.

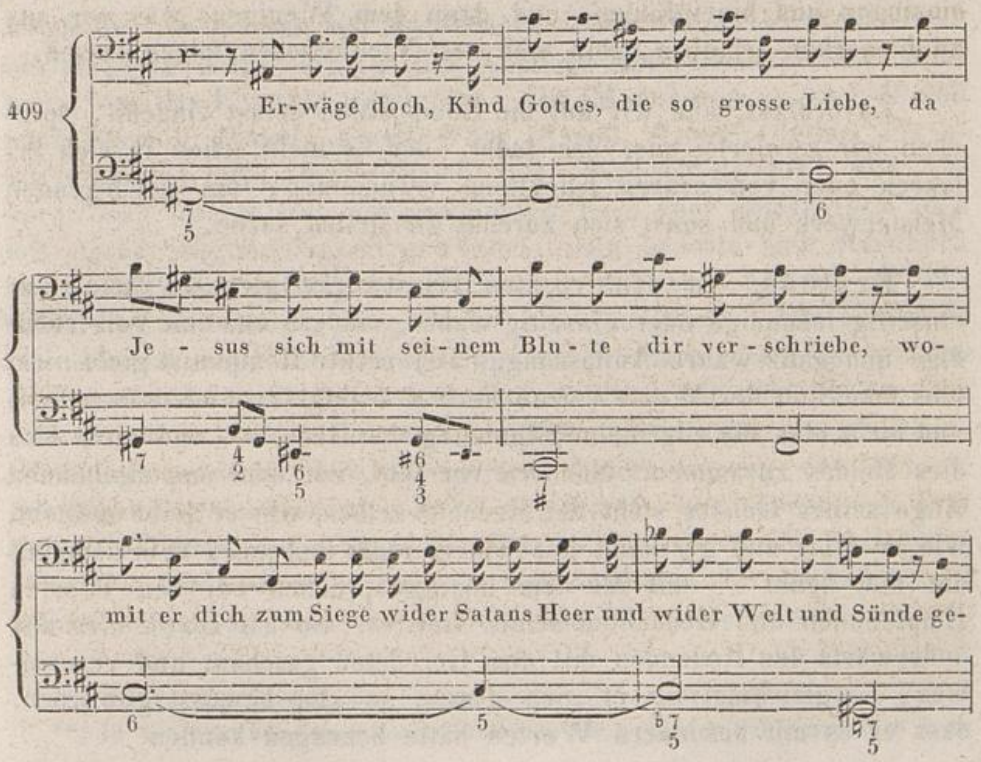
Dieser Text, eine religiös-moralische Ermahnung, fodert für sich nicht musikalische Behandlung. Nur der hohe Eifer des Predigers — so darf gewiss der Redende hier heissen — und die Stellung innerhalb eines durchaus musikalischen Ganzen gestatten die Uebertragung in Musik. Hiermit (und mit Rücksicht auf die Stellung im Zusammenhange des Werks) war rezitativische Form bedingt.

---

*) In Partitur herausgegeben bei Breitkopf und Härtel.

Bach hat hier und anderswo den Karakter und die That eines Predigers mit solcher innerlichen Hingebung und Macht ergriffen, dass man von ihm sagen darf: er predigte gewaltig, und nicht wie die Schriftgelehrten, — und dass in einer an Schwächeres und Herkömmliches oder Nachgeahmtes gewöhnten Zeit auch jenes andre Wort (Matthäus 7, 28) bisweilen in Erfüllung gehen mag: es entsetzte sich das Volk über seine Lehre. Wir haben in unserm Rezitativ einen ganz von seinem Beruf und von dem, was der Augenblick, was sein Vorhaben im Ganzen und jedes Wort dabei will, erfüllten Mann Gottes, einen Eiferer um den Herrn — wie man in religiös-erhobner Zeit sagen würde — vor uns, der gewaltig, unwiderstehlich, glaubens- und zuversichtvoll seine ganze Kraft in jedes Wort legt. So ist denn die Rede von einer Heftigkeit, ist das einzelne Wort bald von einer Uebermacht des Andringens, bald von einer Zuversicht oder verklärten Freudigkeit erfüllt, die uns befremden, ja, die als Uebertreibung ansprechen können, so lange wir uns nicht ganz erfüllt haben mit dem Bild und Gefühl einer glaubensvollen Zeit und eines Eiferers um den Glauben. Dann erst verstehen wir Bach und erfahren zugleich an seinem Werke die hohe Macht der Kunst und der Kunstform, die wir uns jetzt angewinnen möchten.

Es versteht sich, dass Bach für diese Aufgabe keine andre Stimme als den männlichkräftigen und würdevollen Bass erwählen konnte. Dies ist das Rezitativ, bis zu dem Arioso. —



worben hat. Gieb nicht in deiner Seele dem Satan und denLastern statt,lass

nicht dein Herz den Himmel Gottes auf der Er-den zur Wü - ste

Arioso.
a tempo.

werden, be-reu-e dei-ne Schuld mit Schmerz.

Die entscheidendsten Betrachtungen knüpfen sich an dieses Meisterwerk. Möge sich erst ein Jeder aus vollem Herzen hineinsingen und hineinfühlen, und dann dem Wenigen, was wir uns zu bemerken erlauben, sein weiteres Nachforschen folgen lassen.

Zuvörderst, ehe wir auf die Komposition selbst eingehn, sprechen wir zweierlei aus, das Jeder, der es nicht schon in sich erfahren oder von ächten Künstlern vernommen, am vorliegenden Meisterwerk und sonst sich zurecht zu stellen suche.

Erstens. In dem rechten Kunstwerke giebt es keine nur einseitig lebendige oder einseitig wahre, sondern nur eine voll-lebendige und ganz-wahre Auffassung. Der rechte Komponist giebt nicht blos den Sinn der Worte (wenn auch tief aufgefasst oder ausgelegt) und nicht blos die allgemeine Stimmung der Rede, — und nicht blos dies Beides zusammen. Sondern vor ihm, vor dem emporgehobnen Auge seines Geistes steht der Redende selber, wie er leibt und lebt, wie er fühlt und gestimmt ist, wie er redet und jedes Wort empfindet und denkt — mit all dem unausgesprochen bei den Worten Empfundnen und Gedachten seines Geistes. So hat Bach hier und anderwärts den Redenden mit dem Geredeten geschaut und vernommen, — gleichviel ob er sich dessen so klar bewusst geworden, dass er es mit besondern Worten hätte bezeugen können.

Zweitens. In einem solchen Werke des begeisterten — denn dies Schauen, in dem ein neuer Geist gleichsam*) in uns tritt, ist Begeisterung — und durchgebildeten Künstlers erfüllen sich dann alle jene Bedingungen, die jedes Kunstwerk und namentlich die besondre Aufgabe eben dieses Werkes als inbegriffen in seine Aufgabe anerkennen muss, wie von selbst, und jede so vollbefriedigend, als wär' es nur um sie zu thun gewesen.

So zeigt der erste Anblick des Bach'schen Rezitativs eine Entfaltung und Darlegung der Stimme, die nichts zu wünschen lässt. Dem bedeutenden Inhalt und der hohen Stimmung des Textes gemäss entfaltet auch die Stimme des Redenden ihr ganzes Vermögen. Sie wird von der Tiefe (*A*) bis zur äussersten Höhe (eingestrichen *e*) in Bewegung gesetzt; dies geschieht durchaus in schwungvoller Weise, in mannigfach wechselnden besonders mächtigen Schritten, auf das Günstigste für den Basskarakter; zu den äussersten Punkten, namentlich zu dem hohen *e*, wird die Stimme stufenweis vorbereitend und mit tiefern zur Erholung dienenden Zwischentönen emporgeleitet; selbst die weitesten Schritte, z. B. gleich der Anfang *aïs–g–e–cis*, sind durchaus sangbar, ja leicht und sicher zu treffen, da sie innerhalb eines einzigen und fasslichen Akkordes liegen. Das alles — ganz abgesehn von seiner tiefern Bedeutung — lässt nichts zu wünschen übrig.

Lassen wir noch immer den nähern Inhalt bei Seite und bleiben nur dabei stehn, dass die Stimmung eine hoch und ernst bewegte ist: so müssen wir anerkennen, dass die allgemein-musikalische Gestaltung (das Abstrakt-Musikalische) jener Stimmung auf das Eigenste entspricht. Die Modulation — von *H* moll nach *Fis* moll, *D* moll, *A* moll, *D* dur, *E* moll, *H* moll, *Cis* dur, *Fis* — ist reich und nicht abschweifend, aber energisch geführt. Die Akkorde sind fest an einander geschlossen, doch aber gelegentlich auch mit starker Eigenwilligkeit gewendet; man beachte (mit Rückblick auf S. 389) die ausbiegende Auflösung in Takt 2 und 10 zu 11; dabei sind sie von der Singstimme reich ausgelegt. Die Kantilene der letztern aber ist mannigfaltig und vorherrschend in grossen Richtungen bewegt; schon vor dem Arioso, das den Schluss des Ganzen macht, nähert sie sich im dritten Takt (und einen Augenblick lang auch im drittletzten) dem festern Gesang des Arioso. Die Stimmung des Ganzen war so entschieden und andringend, dass nur der Gedankenreichthum des Textes, das Gewicht, das jedes Wort für den Redner hat und in seinem Munde für uns haben soll, festere Gestaltung statt der Rezitativform**) ausschliessen.

---

*) Vergl. „Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit" S. 51.

**) In der That hat Bach einen ähnlichen Text (in der bei Simrock in Bonn

Und nun gehe man erst auf den Inhalt ernstlicher ein. Der Hauptton der ganzen Kirchenmusik und namentlich des dem Rezitativ vorausgehenden Satzes war das feurige kriegsfertige *D*dur. In der Parallele, in dem trübheissen *H*moll tritt der eifernde, dringliche Bussredner des Rezitativs auf, und zwar innerhalb des verminderten Septimenakkords, des schwankend beweglichen Rests aus dem weitgetriebnen bangen kleinen Nonenakkorde. Hier fällt das „Erwäge doch" auf Grundton und Septime, die aber eigentlich Terz und None sind, das „Kind Gottes" auf die ursprüngliche Septime und Quinte, jeder Ton aus dem innersten Gefühl des Worts, das Ganze in mächtigen Schritten rasch andringend, das „Kind Gottes" hoch erhoben, wie ein weckender Namenruf, der dir deine höhere, wahre, einzige Bedeutung und Bestimmung als Abwehr „wider Welt und Sünde" vorhält, — und doch wieder liebreich gemildert durch den Aufschritt der sanften Sexte. Der folgende Textabschnitt wendet sich in das schwülere *Fis*moll, dann aber mit heller Zuversicht des Sieges nach *D*dur, wobei wir die zelotische Ereiferung bei den Worten „wider Satans Heer und wider Welt und Sünde" nicht übersehn wollen.

Es ist nicht unsre Absicht, dem mit uns Gehenden die Unbefangenheit und erhöhte Freude eignen Versenkens und Forschens durch eine erschöpfende Zergliederung zu beeinträchtigen. Die wenigen Andeutungen genügen, um zu bezeichnen, wie tief und durchdringend hier der Geist gewaltet hat; es ist in der That auch nicht eine Note anders, als nach dem innerlichsten Gebot der Wahrheit gesetzt. Wer sich erst in dieses Meisterwerk hineingesungen und mit Gefühl und Ueberlegung hineinversetzt hat, der prüfe nur — ohne Furcht vor dem Namen des Tondichters, durch den es uns gegeben worden, — ob er irgendwo eine Note ohne offenbare Beeinträchtigung des Inhalts ändern könnte.

Zum Schluss noch eine allgemeinere Bemerkung. — Wer dieses Rezitativ und andre Bach'sche mit derjenigen Weise des Rezitativs, die wir durch die Mehrzahl der Kompositionen (selbst der vorzüglichsten) gewohnt worden, vergleicht: dem kann im ersten Augenblick die Bach'sche Weise übertrieben erscheinen. Und ferner, was im Grunde dasselbe ist, — wer die Bach'sche Redeweise, wie sie sich in seinem Rezitativ ausprägt, mit der Redeweise zusammenhält, die wir in den gewöhnlichen Lebensverhältnissen an uns und andern gewahr werden: der kann zweifelhaft werden, ob jene Bach'sche Redeweise natürlich, ob sie mit der Weise der natürlichen Sprache übereinstimmend, ob sie nicht viel-

---

herausgegebnen Kirchenmusik: „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben") in eigenthümlicher und wunderwürdiger Weise als Arie behandelt.

mehr baare Uebertreibung und Unnatur ist? Dieser doppelte Zweifel beseitigt sich, sobald man nur beherzigt, wie unendlich weit der Inhalt und Eifer des Bach'schen Rezitativs über dem in den meisten rezitativischen Aufgaben und in der überwiegenden Masse alles dessen, was im gewöhnlichen Leben zur Sprache kommt, erhaben und überlegen ist. Die felsenstarke Ueberzeugung des gläubigen — und der Feuereifer des pflichtgetreuen Seelsorgers, dem jedes Wort, das er ja nicht aus sich, sondern aus dem geheiligten Schatz des Evangeliums und der auf ihm festgegründeten Kirche spendet, dem also jedes Wort eine That, ein Schlag ist im Kampfe gegen das Böse, oder ein Siegesruf zur Weckung und Aufrichtung der Schwachen und Verzagenden: das lebte in Bach so stark und glühend und freudig, wie je in Luther oder einem andern der vorangeschrittnen Glaubenshelden. Von jedem Worte ganz erfüllt, legt er die ganze Macht seines Gemüths in jedes Wort, und so spricht es uns allerdings unendlich Tieferes und Reicheres aus, als die Werkeltagstunde der gewöhnlichen lauen Stimmungen, die sonst wohl unsern Reden und Rezitativen schlägt. Hier ist nichts blosses Wort oder Gleichniss, alles ist baarer wörtlicher Ernst. So ungestüm mit vorbewegten Armen und Händen und weit offnen, den ganzen Menschen in sich aufnehmenden Augen dringt der Prediger mit seinem Anruf zu Anfang auf das Beichtkind ein, wie jene ersten Noten, die wir oben erwogen. So beweglich ist ihm selber bei der Erwähnung Jesu, als seine Stimm- und Bassmelodie (Takt 3) es zeigt. So muthig und stark ist ihm bei dem verheissnen Siege, und so ereifert er sich mit geflügelten, übereilt stürzenden Worten bei der Erwähnung des Feindes; ihm und seiner Zeit ist „Satans Heer" kein blosses Gleichnisswort, er lässt das, was das Gleichniss (wenn es ihm eins wäre) uns bedeuten könnte, das „Welt und Sünde" gewichtvoll nachfolgen und gönnt sich hier keinen Ruhepunkt, so sorglich genau (aber auch bedeutungsvoll) sonst, z. B. Takt 1 und 9, für die Athemmomente gesorgt ist. Und eben so gewiss hoben sich ihm, wie er „dein Herz den Himmel Gottes auf Erden" nannte, Seele, Blick und Haupt und beide Arme mit offnen Händen wie zum Anschaun und Empfangen empor. — Hat man zuerst das Rezitativ so geprüft, dass man sich den Text vorgelesen und danach die Komposition beurtheilt: so kehre man nun die Probe um. Man versuche — ohne absichtliche Uebertreibung oder Steifigkeit, aber mit Muth und Hingebung die Worte nach der Andeutung der Noten zu lesen, — ohne Scheu vor den durch sie gebotenen weiten Aufschwüngen u. s. w.: und man wird überrascht auf eine eifervolle und durchaus dem Inhalt und der Stimmung des Moments getreue Redeweise geführt sein, die man — allerdings nicht für seine alltägliche, wohl aber für eine dem

hohen Standpunkte jenes Moments ganz natürlich eigne erkennen wird.

Umgekehrt folgt aber hieraus, dass es noch keineswegs ein Vorwurf ist, wenn die meisten Rezitative, besonders in Opern, nicht auf der Höhe des Bach'schen Rezitativs stehen. Denn wie ungleich leichter und geringer ist bei jenen meistens der Inhalt der Rede und die Bedeutung des Moments! Meistens sind sie im grössern Ganzen nur Uebergänge von einem bedeutenden Punkte zum andern, die als solche gewissermassen Augenblicke der Erholung nach einem vorangehenden und der Sammlung zu einem neuen Hauptmomente bieten. Sie mit solcher Tiefe und Gewalt aussprechen, wie Bach's Rezitative, wär' Uebertreibung und Unwahrheit und zugleich eine Zerrüttung im wohlbedachten Bau des ganzen Kunstwerkes, in dem sich wie überall die Nebenmomente den Hauptmomenten unterordnen müssen. Ein Grund mehr, das Studium des Rezitativs bei leichtern und gleichgültigern Aufgaben zu beginnen (S. 398) und lange festzuhalten.

Vierter Abschnitt.

Das begleitete Rezitativ und das Arioso.

Sobald das Wesen des Rezitativs erfasst ist, bedarf sein Uebergang (oder seine Hinneigung) zu festerer Form, den wir schon S. 390 bezeichnet haben, nur eines Hinblicks, keines besondern und weitgeführten Einarbeitens. Es ist vielmehr rathsam, so lange als möglich an der Form des einfachen Rezitativs sich genügen zu lassen und von der selbständigern Begleitung nur, wo es der Sinn des Ganzen gebieterisch fodert, Gebrauch zu machen.

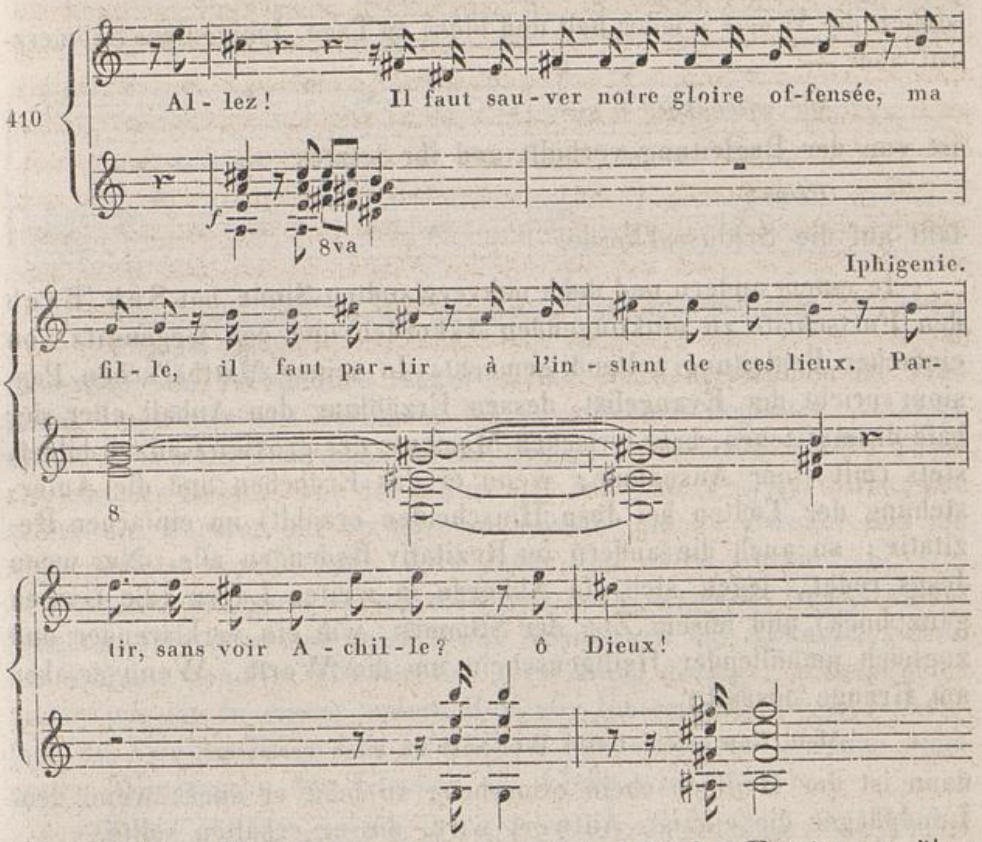
Die Schritte, die das Rezitativ über seine ursprüngliche und einfachste Weise hinaus thut, sind folgende.

1. Fortklingende Begleitung.

Die Begleitung hat ursprünglich nur die Singstimme durch Andeutung der Harmonie zu stützen; so ist in No. 401 und 402 geschehn. Die Harmonie wird hier wie überall nicht bedeutungslos bleiben, aber sie macht noch nicht Anspruch, anders, als in der Singstimme zu eigentlicher Geltung zu kommen.

Der erste Fortschritt ist nun der, dass das Dasein der Harmonie in der Begleitung im Gegensatz zum Gesang hervortreten soll. So hat es Händel schon in dem kleinen Rezitativ No. 405 gewollt. Das orgelpunktartige Ausklingen fesselt die Erwartung und

bereitet auf das Nachfolgende vor. In dem Gluck'schen Beispiel No. 406 dient das Fortklingen der Harmonie, deren Oberstimme meist über der Singstimme liegt, zur Verschleierung und Milderung der letztern. Es ist ein Karakterzug, der erst tiefer nachwirkt und gefasst wird, wenn Klytemnästra gleich im folgenden Rezitativ mit nackter, harter Stimme —



die fröhlichen Tänze der Jugend zerreisst in der Entrüstung über Achilles vermeintlichen Treubruch. Der herrische Befehl: *Allez!* der erste Ausbruch dessen, was die Stolze zuerst fühlt und erkennt („*il faut sauver notre gloire offensée*"), steht nackt und hart da, ohne Zweifel, ohne Einspruch des Herzens, ohne Schleier. Bei der Wendung an die Tochter, die hinweg soll aus der Nähe des Geliebten, fast vom Altar des süssen Bundes, scheint sich ein leises Mitgefühl wie ein Flor in den fortklingenden Akkorden über die Worte zu legen. Iphigeniens erste Frage tritt im ersten Schreck eben so nackt hervor; sie kann nicht fassen, dass Er . . . „*de qui l'ardeur empressée*" . . . . . diese Worte, vom obigen *ô Dieux!* an, sind wieder von der fortklingenden Harmonie verschleiert. In denselben fortklingenden Akkord tritt wieder das befehlerische Wort der weibisch aufgeregten Mutter:

Achille désormais doit vous être odieux.

Nun aber, wenn sie in ihrem guten Rechte (denn sie ist ohne Schuld getäuscht) fortfährt:

Indigne de l'honneur, promis à sa tendresse, dans de nouveaux liens ses voeux sont retenus.

und

Fuyons la honte d'un refus et ne lui montrons point une lâche faiblesse.

stehen die Worte wieder hell und bloss zu Tage, Iphigeniens Schmerzruf aber —

Qu' entends je? ô ciel!

ist von der Begleitung verhüllt und ihr letztes

Hélas!

fällt auf die Schlussakkorde.

In einem andern und doch nahverwandten Sinne hat Seb. Bach den Fortschritt zu mitklingenden Akkorden und den Gegensatz von einfacher Begleitung geltend gemacht. In seiner Matthäi'schen Passion spricht der Evangelist, dessen Erzählung den Anhalt aller der bald dramatischen, bald lyrischen Momente des grossen Ganzen bildet, stets (mit einer Ausnahme, wenn er das Erdbeben und die Auferstehung der Todten bei Jesu Hinscheiden erzählt) im einfachen Rezitativ; so auch die andern im Rezitativ Redenden alle. Nur wenn Jesus redet, legen sich die Akkorde in weiten Lagen (die Geigen ganz hoch) und leisem Zug der Stimmen, wie ein verklärender und zugleich umhüllender Heiligenschein um die Worte. Wenn er aber am Kreuze ausruft:

Mein Gott, mein Gott! Wie hast du mich verlassen!

dann ist der Heiligenschein erloschen; so fehlt er auch, wenn dem Landpfleger die einzige Antwort wird, die er erhalten sollte.

2. Figurirte Begleitung.

Sobald die Begleitung in energischerer Weise fortwirken soll, genügt der ruhig ausgehaltne Ton oft schon deswegen nicht, weil er in solcher Weise auf manchen Instrumenten, z. B. den Streichinstrumenten und dem Klavier, nicht in gleicher und voller Kraft fortdauert. Dann tritt also schon aus äussern Gründen die Nothwendigkeit der Tonwiederholung ein.

Die einfachste Weise ist das *Tremolo*, die schnelle Tonwiederholung ohne nähere oder doch ohne für sich bedeutende rhythmische Gliederung. Ein solches Rezitativ finden wir am Schluss der ersten Scene von Gluck's Iphigenie in Aulis. Agamemnon betet zwischen Bangen und Hoffen zu den Göttern um Rettung der Tochter, hat aber selber schon Vorsorge getroffen, ihre Ankunft im Lager, die

sie dem Opfertode zuführen würde, durch List zu hindern. Hier, am Schluss seiner Arie (des Gebets), tritt das Rezitativ ein, —

411 Si ma fil-le ar-ri-ve en Au-li-de, si

son fa-tal de-stin la con-duit en ces lieux,

rien ne peut la sauver du transport homicide de Calchas, des Grecs et des Dieux.

und wird von verbundnen Akkorden, in den Oberstimmen im Tremolo, eingeleitet und durchweg bis zum Schluss begleitet. — Dass dieses Beben der Instrumente, nur gezügelt durch die festern Taktstreiche des Basses, mit der Stimmung des Vaters sympathisirt, der selber die Tochter hat herbeirufen müssen und im Zweifel, ob sie noch gerettet werde, bebt, wird Jeder von selbst gewahr.

Aeusserlich ganz verschieden und doch verwandt ist das unterbrochne, aber gemessen wiederholte Anschlagen der Akkorde. Schon am Schlusse von No. 410 hat sich diese Form gezeigt; ausgebildeter finden wir sie in einem andern Rezitativ Iphigeniens, die sich ebenfalls an Achilles Treue hat zweifelhaft werden lassen und nun beim ersten Wiedersehn den Glauben der Liebe wiederfindet. —

412 Mon trouble, mes soupçons, mon dé-pit, ma dou-

leur, tout vous a prou-vé ma ten-dres-se.

Das Stocken der Beschämung, das Geständniss der scheu sich verrathenden Zärtlichkeit lassen hier keine ununterbrochne Rede zu,

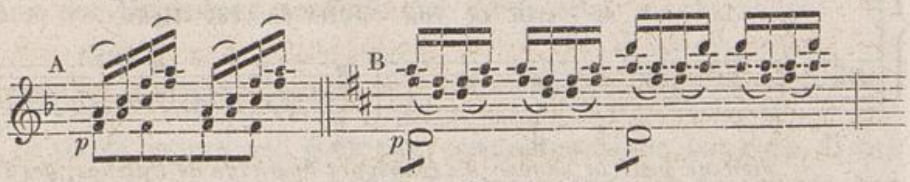
und die Begleitung schliesst sich wie die Geberde der Rede an, beide von gleichem Gefühl getrieben und gehemmt. Auf dem Gipfel, bei dem „*tout vous a prouvé*“ tritt ein starker Akkord ein und deckt das Geständniss.

Selbständiger bildet sich die Begleitung unter andern in jenem Rezitativ aus, das in Händel's Messias nach dem in No. 403 mitgetheilten folgt. Nach der Erzählung, es seien Hirten Nachts auf dem Felde gewesen, tritt zu den rezitativischen Worten:

Und siehe, der Engel des Herrn trat zu ihnen . . . . .

die hier bei *A*. —

413



notirte und weiter in einem vierten Rezitativsatze —

Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerschaaren . . . . .

die bei *B*. angegebne Begleitung (die Oberstimmen Geigen, die Unterstimme Bratsche und Violoncell) ein, im leisen Wehen das Herannahen der Himmelsboten und ihr schwebendes Dasein — oder, wenn man dies nicht erkennen will, die höhere Erregtheit bei ihrer Erwähnung andeutend.

An die bisher aufgewiesnen Gestaltungen knüpfen sich noch zwei zu bemerkende Gegenstände.

Zunächst ist klar, dass bei den bestimmtern Figurationen der Begleitung die Nothwendigkeit eines mehr oder weniger scharf zu beobachtenden Taktmaasses eintritt. In dem Falle von No. 411 ist der Takt wenigstens schärfer bestimmt, als in den Beispielen bis No. 410; in No. 412 muss Begleitung und Gesang schon genauer in einander greifen; die Begleitungen in No. 413 und ähnliche fodern festgemessene Bewegung, wenngleich der Gesang innerhalb jedes Akkordes so taktfrei sich ergehen mag, als dem Ausübenden und Dirigirenden Recht scheint. Wir sind also bei der stufenweisen Ausbildung der Begleitung zu dem

3. taktmässigen Rezitativ

(*recitativo a tempo*) gelangt.

Sodann hat der Zwischentritt der Begleitung zwischen Abschnitte der Singstimme, wie wir an No. 410 und 412 beobachten können, allerdings seinen eigentlichen und gerechten Anlass in der Stimmung und den Verhältnissen, unter denen das Rezitativ hervortritt. Aber eine andre Seite hiervon ist doch auch die, dass

durch solchen Zwischentritt die auch im Rezitativ nicht ganz zu entbehrende Ordnung des Taktes (S. 389) und die verständige Gliederung des Textes durch Loslösung seiner Abschnitte von einander höchlich befördert wird. Dies wird bewirkt, indem

4. die Begleitung als Zwischensatz

zwischen die Abschnitte des Gesanges tritt. Schon in No. 410 geschieht dies im ersten Takte mit vier Akkorden. Dasselbe findet von No. 412 an statt; nach vier Zwischenakkorden geht das Rezitativ weiter:

Ah, qu'il vous est aisé de tromper ma faiblesse! .....
A vous croire mon coeur n'est que trop empressé.

Der in No. 412 anhebende Zwischensatz trennt und verbindet das Vorhergehende und das hier Folgende; ein zweiter Zwischensatz tritt zwischen die beiden Hälften des letzten Textes.

Auch solche Zwischensätze können in selbständiger Bedeutung mannigfacher Art den Ideengang des Rezitativs unterstützen. Wenn z. B. in unsrer Iphigenie endlich das Schicksal sich trotz allem Widerstreben zu erfüllen droht, Iphigenie selbst sich dem Willen des Vaters und der Götter kindlichfromm unterworfen und die Mutter der Obhut ihrer Frauen überlassen hat: erhebt diese sich zum Gipfel ihres Karakters; dem Gemahl, dem versammelten Griechenland, den Göttern selbst wird sie die Tochter streitig machen. Mit gewaltigstem Ausbruche, im höchsten Tone der Leidenschaft ruft sie, —

414

Dieux puissans, que j'at-te-ste! non, je ne le souffri-rai pas.

(zu ihren Frauen.)

Vous o-sez ar-rê-ter mes pas! Per-fi-des!

und gewaltsam reisst nach ihrem Nein! das Orchester hinein, wie die Fürstin sich den hemmenden Armen des Gefolges entreissen und der Tochter nacheilen will zum Altar. Durch das Folgende:

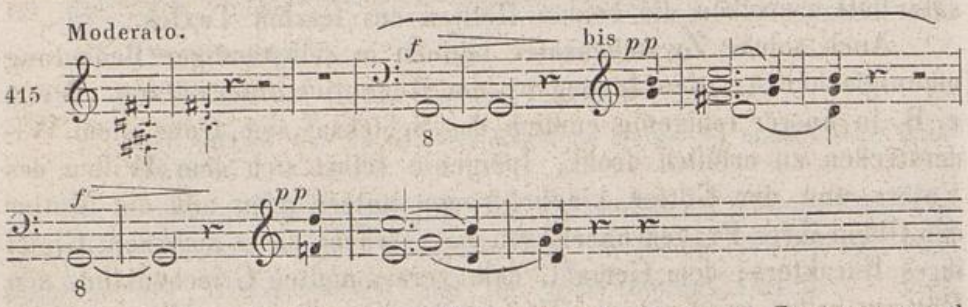
Privéz-moi du jour, que je déteste, — dans ce sein maternel — enfoncéz le couteau, — et qu'au pied de l'autel funeste — je trouve du moins mon tombeau —

kehren bei jedem Absatze diese Schläge des Orchesters wie reissender Seelenschmerz wieder, bis bei den Worten

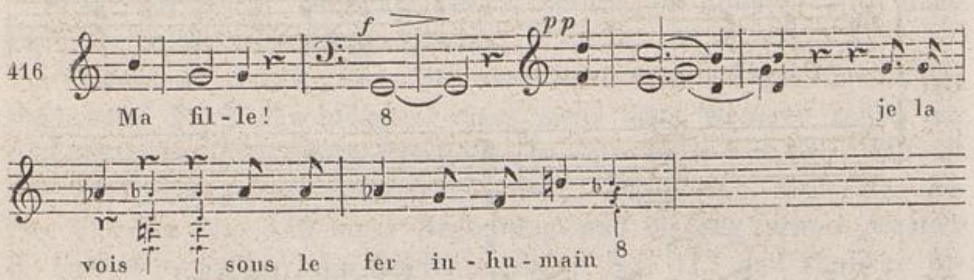
Ah, je succombe à ma douleur mortelle!

Klytemnästra besinnungslos niedersinkt. Das Orchester schliesst mit zwei dürren Akkorden in *H*moll.

Nun scheinen Rufe im Orchester und seufzende Accente den Moment des Todesopfers, das sich bereitet, näher zu rücken. —



Es ist hiermit ein neuer Moment und ein neuer Seelenzustand für Klytemnästra eingetreten. Sie erwacht aus der Betäubung —



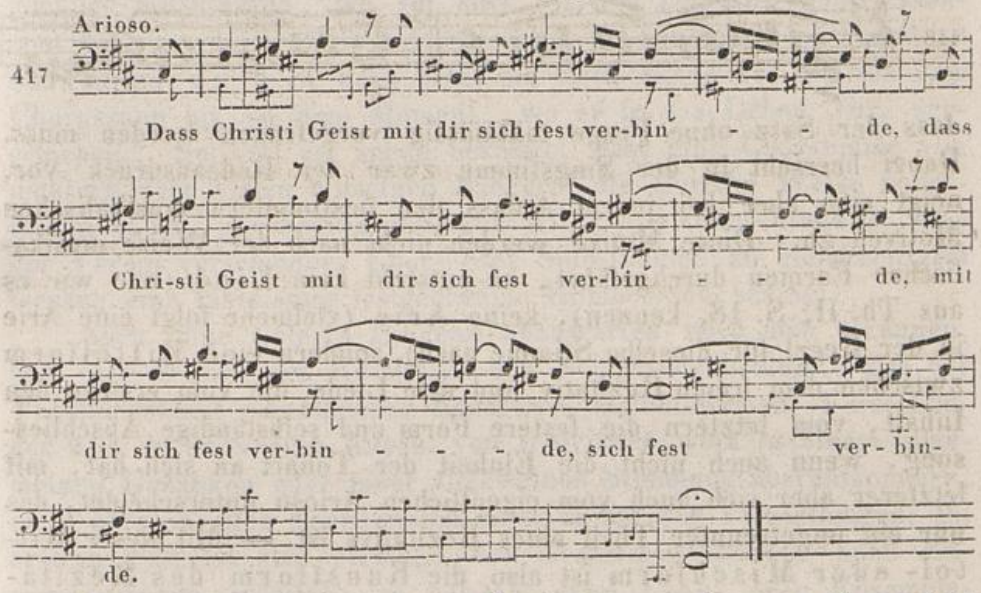
zu dem Anblick dessen, was ihrer Tochter bevorsteht, bis die Kraft der Mutter aus der Mutterangst neu ersteht. Das Weitere gehört nicht hierher. — Hier bietet sich also die Begleitung zu wiederholten Zwischensätzen und hat in ihnen zwei oder drei verschiedne, aber für die Scene höchst bedeutsame Vorstellungen gezeichnet. Die Handlung selbst würde ohne diese Zwischensätze gar nicht darstellbar sein, aber auch das Seelenbild würde ohne jene nur durch die Begleitung ausführbaren Züge durchaus unvollständig bleiben.

Zuletzt ist noch

5. das Arioso,

der vorübergehende Eintritt fester geformten Gesangs in das Rezitativ, zu erwähnen.

Von der allgemeinen musikalischen Stimmung, die bei jedem Rezitativ vorausgesetzt wird, bis zu einer bestimmtern und darum auch bestimmtere musikalische Gestalt fodernden Stimmung ist oft nur ein kleiner Schritt. Daher treten kleine Regungen dieser Art häufig mitten im Lauf eines Rezitativs gleichsam unabsichtlich hervor, z. B. in No. 409 bei dem Wort „Wüste" und noch bedeutender im dritten Takte. In den meisten Fällen aber wird erst durch den Verlauf und daher am Schlusse des Rezitativs die Stimmung zu festerer Form erhoben, und erst diese Sätze pflegen durch den Namen Arioso ausgezeichnet zu sein. Als Beispiel stellen wir hier das Arioso zu dem in No. 409 gegebnen Rezitativ her. —



Dass die Vermahnung des Rezitativs zu festester Zuversicht hinleite, dass diese Zuversicht im Prediger zuletzt sich unerschütterlich und mächtig erweise, ist so natürlich, als dass sie dann auch in der Musik feste Form annehme. So bildet sich also mit Nothwendigkeit der Satz von Anfang bis in den dritten Takt aus, dessen Tonfolge zwar im Allgemeinen dem Wortausdruck so getreu folgt, wie im freien Rezitativ, aber schon durch scharfe Gemessenheit des Taktes und das rein-musikalische Tonmotiv bei dem Wort „verbinde" über die Gränze der blos zur Musik erhobnen Redeweise (des Rezitativs) hinausgeht. Dieser Satz wird ganz und Theile von ihm werden noch zweimal wiederholt. Auch die natürliche Rede kennt Wiederholungen und das freie Rezitativ kann sie nachbilden. Aber sie sind weder so umfassend, noch bedürfen sie der Mehrmaligkeit; denn die Rede ist schon ohnedem sicher, in jedem Wort ihres Inhalts schnell und deutlich verstanden zu werden, während die Gemüthstimmung sich auslassen, voll ergiessen und an ihrem eignen Ausdruck ersättigen will, mithin — wo sie

über das Wort hinaus zur vollen Herrschaft kommt — die grössere Ausführlichkeit der Musik, die wir überall kennen gelernt, bedingt.

Einer eigenthümlichen Anwendung des Arioso ist hier noch zu gedenken, wenngleich wir sie seit Seb. Bach nirgend, — oder doch nirgend in so bestimmter Gestaltung wieder gefunden.

Es finden sich nämlich bei jenem Meister, namentlich in seiner Matthäi'schen Passion, öfter Sätze, die er als Rezitative bezeichnet. Der Gesang wird in ihnen von einer oft so eigen gezeichneten und reich benutzten Begleitung getragen, — wir geben hier ein Paar Begleitungsmotive, —

418

dass der Satz ohne Frage taktmässig vorgetragen werden muss. Dabei herrscht in der Singstimme zwar der Redeausdruck vor, neigt sich aber bei jedem Anlass den bestimmtern musikalischen Motiven zu. Diese Motive werden nicht nach der Weise musikalischer Formen durchgeführt, es entsteht kein Lied (wie wir es aus Th. II, S. 18, kennen), keine Arie (vielmehr folgt eine Arie in der Regel für dieselbe Stimme nach), sondern eine Mittelform zwischen dem freien Rezitativ und dem Liede, die vom erstern den Inhalt, vom letztern die festere Form und selbständige Abschliessung, wenn auch nicht die Einheit der Tonart an sich hat, mit letzterer aber sich auch vom eigentlichen Arioso unterscheidet, das nur ein ungetrennter Theil eines Rezitativs ist. — Mit dieser Mittel- oder Mischform ist also die Kunstform des Rezitativs systematisch abgeschlossen, denn in ihr geht sie zu andern Formen über*).

Ueberblicken wir nun alle aus dem einfachen Rezitativ hervorgegangnen Formen, so erkennen wir jede in ihrer Nothwendigkeit für die mannigfachen, dem Rezitativ eignen oder sich aus ihm entwickelnden Ausdruckweisen. Aber wir überzeugen uns zugleich, dass das für Belehrung und Ausbildung zunächst und hauptsächlich Wichtige das einfache Rezitativ bleibt. In ihm lernen wir musikalisch sprechen, und zwar ist es nur die reine musikalisch gewordne Rede, die es bietet, die wir aber als etwas bis jetzt uns ganz Neues und nirgend so unbedingt rein Wiederkehrendes als vorzüglichen Gegenstand für unsre Ausbildung anzuerkennen haben. Dagegen ist alles Weitere, — die Bildung von Sätzen, die Durchführung musikalischer Motive, das Liedför-

*) Zu bestimmterer Anschauung geben wir als Beilage I eins dieser Rezitative im Klavierauszug.

mige, — theils schon anderweit gewonnen worden, theils wird es noch anderswo und günstiger zur Uebung kommen. Somit kehren wir also auf den Rath (S. 398), das einfache Rezitativ hauptsächlich zu üben, ernstlich zurück*).

Anhang.

Bei der Lehre vom Rezitativ haben wir bis jetzt ohne Weiteres angenommen, es werde von einer einzelnen, von einer Solo-Stimme gesungen. Nach unsrer Weise, stets vom Einfachsten auszugehn und jede Lehre und jeden Lehrbegriff erst in dem Augenblick einzuführen, wo sie auch sogleich zur Anwendung kommen könnten, durften wir Sologesang als das Einfachste voraussetzen und dürfen wir auch noch jetzt die Feststellung des Begriffs vom Chorgesang bis zu dem Moment, wo er in das Leben tritt, verschieben. So viel ist schon bekannt, dass eine Chorstimme von mehrern oder vielen einzelnen Sängern, die dieselbe Weise vorzutragen haben, gleichzeitig gesungen wird; und einleuchtend ist, dass der Verein verschiedner Chor- oder Solostimmen zu gleichzeitigem Gesang eine taktmässig festgeordnete Komposition bedingt.

Auch ohne tieferes Eingehn abzuwarten wird man erkennen, dass das Wesen des Rezitativs den Sologesang bedingt. Bei der Verschiedenheit menschlicher Karaktere, Gefühlsweisen, Vorstellungen u. s. w. kann eine Anzahl von Individuen wohl in einem allgemeinen Gedanken oder einer allgemeinen Stimmung übereinkommen, nicht aber in allen Einzelheiten einer Reihe von Vorstellungen. Im erstern Fall ist also vermöge des Zusammenstimmens auch Zusammensingen möglich; es entsteht dann Chor- oder Ensemblegesang, und zwar — gemäss dem Inhalt — in irgend einer festern Kunstform. Im andern Falle ist Zusammensingen vernünftiger Weise eben so undenkbar, als die Uebereinstimmung in allen von Wort zu Wort eintretenden Vorstellungen; folglich kann hier nur Sologesang eintreten, und zwar in der Form des Rezitativs.

Demungeachtet ist von einem neuern Meister ein Chor-Rezitativ gewagt worden, — von Spontini**). In seinem Ferdinand Cortez, bei der Empörung des Heeres gegen den Helden, erschien dem Ungestüm seines grossartigen napoleonischen Karakters die mürrische Beschwerde im Munde Einzelner zu gewichtlos, auch materiell zu matt im Verhältniss zu den vorangehenden und nachfolgenden Schlägen. Er liess diese Sätze, die einen rezitativischen Dialog bilden, von vier und vier Individuen vortragen. Dem Wesen

*) Hierzu der Anhang **P**.

**) Dass — und mit welchem Recht andre Komponisten diese Form nachgebraucht haben, kommt in der Musikwissenschaft zur Prüfung.

des Rezitativs als der freien Musiksprache ist dies wohl fremd zu erachten, weil das Miteinandersprechen verschiedner Individuen in derselben Weise für jeden Einzelnen die Freiheit aufhebt. Was hier, abgesehn von dem mächtigen Wollen eines so eigenthümlich und grossartig schaffenden Künstlers, — das wenigstens subjektive Berechtigung hat, — für den Komponisten spricht, ist der beschränkte soldatische Gesichtskreis, die dem Soldaten auch geistig anwachsende Uniform, die das Individuelle und die Freiheit des Subjekts aufgehn lässt im *esprit de corps*, so dass ganze Rotten (im soldatischen Sinn des Worts) wie Ein Mann auftreten. Es kann und soll dies keine Rechtfertigung einer — wie uns scheint — an einem innerlichen Widerspruch leidenden Gestaltung sein, — sondern nur dazu dienen, mit dem Widerspruch, so weit es angeht, zu versöhnen.

Es ist dies eine von den Gestaltungen, die ihr Recht — so viel sie dessen haben — nur aus der Eigenthümlichkeit ihres Schöpfers und den ihn bewegenden besondern Verhältnissen herleiten, deren Nachahmung oder Wiederholung von Andern, ohne diese Eigenthümlichkeit, ohne den Adelsbrief der Originalität, um so weniger zu rathen und zu billigen wäre.

Dritte Abtheilung.

Die Liedform.

Das Rezitativ war die geeignete Form für solche Texte, die zwar durch ihren Inhalt (oder auch nur durch ihr Verhältniss als Theile eines grössern musikalischen Ganzen) sich in die Sphäre der Musik erhoben, aber noch nicht zu einer der festen Musikformen gelangen konnten, weil sie keine feststehende Stimmung an sich hatten, durch die ein bestimmter musikalischer Ausdruck möglich geworden wäre. Daher musste sich die Musik dem Wort, der Rede in allen ihren einzelnen Momenten bei- und unterordnen. Für das Wort, für jeden einzelnen Zug wurde sie bedeutend, und allerdings verbreitete sich von da aus auch eine allgemeine, dem Sinn des Textes im Ganzen entsprechende Stimmung. Aber nicht diese war ihr wesentliches Ziel, sondern jener Einzelausdruck; das Allgemeine ergab sich beiläufig, so weit es eben ging; das Besondre von Moment zu Moment war die eigentliche Kraft der Komposition.

Jetzt kehrt sich das Verhältniss um. Ein Text, z. B. ein Gedicht, bietet uns in seinem ganzen Zusammenhang feste für Musik geeignete Stimmung, während seine Einzelheiten entweder für bestimmte musikalische Auffassung durchaus nicht geeignet sind, oder doch für dieselbe einen weniger günstigen Stoff bieten, als die Stimmung, der Seeleninhalt des Ganzen.

In diesem Fall ist es die Stimmung des Ganzen, die der Komposition zur Aufgabe wird. Diese Stimmung ist dann ein fester, bestimmt zu fassender Gegenstand; es ist Freude, und zwar kindliche, oder Naturfreude, sanfte oder stürmischer erregte, — oder es ist Trauer, Wehmuth, Zärtlichkeit u. s. w., — oder der Uebergang aus einem dieser Gemüthzustände in den andern, die Folge zweier Zustände, — also wieder ein in sich einiger und darum bestimmt zu fassender Moment des Seelenlebens. Und weil die Stimmung, die den eigentlichen oder vornehmsten Inhalt des Gedichts ausmacht, eine bestimmte ist: so ruft sie auch in der Komposition eine bestimmte Form, — weil sie eine einfache ist, ruft sie eine einfache Form hervor. Die bestimmte und einfache Form der Musik ist aber, wie wir wissen, Satz, Periode, Liedform; — im Gegensatz zu der unbestimmten Form des Gangs (und Rezitativs, wie wir jetzt zusetzen können) und den zusammengesetzten Formen des Rondo u. s. w., die wir einstweilen nur als Instrumentalformen kennen gelernt.

Die Stimmung ist ein allgemeines Element. In ihr können daher verschiedne, viele Individuen übereinkommen. Hieraus folgt, dass die Liedform ebensowohl für Ein Individuum (einen Solosänger), als für mehrere gleichzeitig wirkende Einzelne (Solostimmen), als endlich für verbundne Massen (Chor) geeignet sein kann. Mehrere, ganze Massen können gleichzeitig von Freude, Schmerz — und zwar von diesem bestimmten Schmerz u. s. w. ergriffen werden, mithin in dem allgemeinen Ausdruck des gemeinsamen Gefühls übereinkommen, das heisst, auf Musik übertragen, ein Lied mit innerer, psychologischer Wahrheit gemeinsam singen. Im Einzelnen hingegen, wenn auf dasselbe vorzugsweise Gewicht gelegt werden sollte, würden sie auseinandergehn, es würde sich sogleich die Verschiedenheit der Einzelnen, — von denen der eine lebhafter, der andre träger ist, der eine diesen, der andre jenen Punkt lebendiger auffasst u. s. w., geltend machen und ein Zusammenbleiben mit psychologischer Wahrhaftigkeit nicht denkbar sein, wie S. 419 in Bezug auf das Rezitativ angedeutet worden.

Wir haben uns zuerst mit dem Lied für eine einzelne Stimme, dann mit der Liedkomposition für mehrere und Chor zu beschäftigen. Die für beide Gattungen des Lieds bestimmte Liedform selbst ist von ihrer rein-musikalischen Seite bereits aus Th. II, S. 18, bekannt. Wie eine Komposition, und so auch ein Lied, den bestimmten Ausdruck einer vorgesetzten (vom Gedicht angeregten) Stimmung haben könne, wie ferner ein Gedicht nach seinem gesammten — und besonders auch nach seinem Gefühlsinhalt zu verstehen: das alles fällt ausserhalb des Gebiets der Kompositionslehre. Naturell und allgemeine Bildung müssen den Komponisten über den Sinn seines Gedichts aufklären; eignes Gefühl und die zum eignen Erlebniss gewordne Kenntniss vom Wesen der Musik, — dann der Zusammendrang aller Kräfte im schöpferischen Augenblick müssen ihm die Weisen des Ausdrucks erschliessen. Die Kompositionslehre zeigt blos, wie er das, was in ihm ist, zur Gestalt zu bringen hat.

Hier also — wo auch diese Gestalt wenigstens abstrakt schon bekannt ist — bleibt der Lehre nur wenig zu thun. Sie hat nur nachzuweisen, welche Gedichte — und wie diese Gedichte in Musik, und zwar in Liedform zu übertragen sind. Die Lehre hat eine leichte, der Komponist eine unerschöpfliche Aufgabe.

Erster Abschnitt.

Der Liedtext.

A. *Der Inhalt desselben.*

Aus den Vorkenntnissen (S. 368) ist uns schon klar geworden, welche Texte überhaupt für Musik geeignet sind. Wir setzen also hier einfach zu: dass ein überhaupt musikalischer Text seinem Inhalt nach dann für Liedkomposition geeignet ist, wenn die allgemeine aus ihm sprechende Stimmung ein überwiegendes, der Inhalt in seinen Einzelheiten aber ein untergeordnetes Interesse bietet, wenn diese Einzelheiten nicht sowohl um ihrer selbst, als um der durch sie und in ihnen angeregten Stimmung willen aufgefasst und zur Sprache gebracht worden sind.

An dem Goethe'schen Nachtgesang —

O gieb, vom weichen Pfühle,
Träumend, ein halb Gehör!
Bei meinem Saitenspiele
Schlafe! was willst du mehr?

Bei meinem Saitenspiele
Segnet der Sterne Heer
Die ewigen Gefühle;
Schlafe! was willst du mehr? u. s. w.

können wir uns dies Verhältniss, das die Liedkomposition begründet, zu festerer Anschauung bringen. Was einzeln darin erwähnt wird, — der weiche Pfühl, das Saitenspiel, der Sterne Heer, — das sind nur einzelne Striche und Farbenpunkte zu dem Bilde der Geliebten, die sich der Sänger im Schlummer auf weichem Pfühle, träumend unter den halbvernommnen Klängen seines Spiels, vorstellt. Aber auch dieses Bild ist nicht der Kern des Inhalts, das eigentliche Leben und Herz des Liedes; die süsse, liebesandächtige Hinneigung seiner Seele ist es, die den Sänger erfüllt, die jene Vorstellung der Schlummernden erst geschaffen oder ihr erst die wahre Bedeutung gegeben, und nur um ihrer selbst willen alle das Bild vollendende Einzelheiten gewahr worden ist und ausgesprochen hat. Dies ist so entschieden, dass der Dichter selbst seinem Gedicht musikalische Weise gegeben hat. Die letzte Strophe klingt (als Refrain) wie ein musikalisches Motiv immer wieder an; die dritte jedes Verses kehrt bei dem folgenden Vers als erste wieder (der dritte Vers z. B. beginnt „die ewigen Gefühle"), und so vereinigt sich Alles, um das Ganze zu einem stillbewegt dahinfliessenden Erguss zu verschmelzen.

Man vergleiche diesen Text mit einem rezitativischen, z. B. mit dem Bach'schen aus No. 409 und 417, so werden Rezitativ und Lied sich gegenseitig erläutern. Auch im Rezitativ kann eine allgemeine und einheitvolle Stimmung walten; in jenem Bach'schen z. B. der ernstliche zuversichtvolle Eifer des Ermahnenden. Allein es würde wenig gethan sein, wenn man in der Komposition nur diesen Grundton des Ganzen träf'; es ist wichtig, die einzelnen Momente des Textes mit Energie zur Sprache zu bringen. Das ist die eigentliche Aufgabe des Komponisten, die Stimmung des Ganzen tritt aus der richtigen Auffassung des Einzelnen von selbst hervor. In jenem Liede dagegen kann der Musik gar nichts darauf ankommen, die Einzelheiten hervorzuheben, die nur Mittel zum Zweck sind; ja, sie ist ganz unfähig sich hierauf einzulassen; das Heer der Sterne, der weiche Pfühl sind Gegenstände für das Vorstellungs-, nicht für das Gefühlsvermögen. Hier tritt als Hauptsache und als das der Musik allein Erreichbare die Stimmung des Sängers, die Seele des Gedichts hervor.

Blicken wir hier noch einmal auf Mendelssohn's (und der andern S. 380 Genannten) Kompositionen klassischer Gedichte zurück, so finden sich dieselben hauptsächlich in Liedform gesetzt; es hat also die allgemeine Stimmung des Gedichts anklingen sollen. In der That war dies noch die einzige künstlerisch mögliche — einen künstlerischen Eindruck zulassende Weise der Auffassung, da jene Gedichte (namentlich die Chöre der Tragödie) in den einzelnen Momenten keine oder höchst seltene Anregung für Musik bieten. Daher kann die Formwahl, wenn einmal komponirt werden musste, nicht zum Vorwurf — und im Auge des sachkundig Nachdenkenden ebensowenig zu besonderm Verdienst gereichen; sie war eine unvermeidliche*). Allein eben so unvermeidlich war nun die Beiseit-

*) Wie die Griechen selber ihre Chöre aufgeführt, gehört nicht hierher (Einiges hat der Verf. darüber in seinen Artikeln über griechische Musik im Universallexikon der Tonkunst gesagt, mehr wird an einem andern Orte folgen), wo es blos darauf ankommt, zu erörtern, welches Verhältniss unsre heutige Musik zur Dichtkunst, zu den sich ihr darbietenden Texten haben kann. Hierzu gaben klassische Gedichtsätze schlagende Beläge und Lehren; zugleich schien es, wie gesagt, nothwendig, einer Verirrung so manches talentvollen Kunstgenossen warnend entgegen zu treten, die darin besteht, die Komposition unkomponirbarer Gedichte (verführt von ihrem absoluten dichterischen Werth und vielleicht ihrer Neuheit für Musik) zu unternehmen und damit beide Künste und sein eignes Talent in ungünstige Lage zu bringen. — Die Gunst und der Ruhm, die namentlich der Mendelssohn'schen Antigone gespendet worden, kann (wie überhaupt der Erfolg) ein auf das Wesen der Sache sich gründendes Urtheil nicht erschüttern, sondern nur die Pflicht eindringlicher Prüfung unerlässlicher zeigen. Es ist in dieser und andern Richtungen von allen Seiten — von Schaffenden und Aufnehmenden — dem Gefühl unsrer Zeit, der

schiebung und Verdunkelung des besondern Inhalts, aller dieser tief gefassten und tief ergreifenden Anschauungen, Erinnerungen, Gedanken, deren reicher Strom dem Hörer allzuviel Theilnahme und Mitthätigkeit abfodert, als dass nicht das Untertauchen in die allgemeinstimmende Weise eine Beeinträchtigung des Gedichts — und wiederum das Herleihen der Musik zu so untergeordnetem und missgenügendem Dienst ein Unrecht an dieser Kunst genannt werden müsste, die in ihrer rechten Sphäre ganz Andres vermag.

Jenes Goethe'sche Gedicht nun stellt sich als eine unzweideutige Aufgabe dar; der Dichter selbst hat es durch die musikalische Form bekräftigt. In andern Fällen kann es zweifelhafter sein, ob ein Gedicht überhaupt Musik fodere und ob nicht das Einzelne ein eben so grosses Recht auf den musikalischen Ausdruck habe, als die allgemeine Stimmung, oder gar ein überwiegendes. So spricht sich z. B. in einem andern Goethe'schen Gedichte, dem andern kophtischen, das der Dichter unter die „geselligen Lieder" stellt, ein männlich-rüstiger, seiner selbst behaglich sicherer Sinn aus. Allein der Inhalt selbst, in allen einzelnen Momenten,

Geh! gehorche meinen Winken,
Nutze deine jungen Tage,
Lerne zeitig klüger sein;
Auf des Glückes grosser Wage
Steht die Zunge selten ein; u. s. w.

fällt nicht in das musikalische, sondern in das Gebiet der Reflexion, die sich der Form nach als Lehre des welterfahrnen Mannes für den Jüngling ausspricht. Wiederum in jenem unsterblichen Gedicht, das ein Grundstein genannt werden mag für die Philosophie der Kunst und den Glauben des Künstlers (im westöstlichen Divan), —

---

drangvollen Ahnung: dass ein Fortschritt, dass Neues kommen müsse, Folge gegeben. Und da geschieht es wohl, dass man Verirrung für Vorwärtsschritt und Hervorholen des einstmals Lebendig- und Herrlich-Gewesnen, für uns aber durchaus Unlebensfähigen für das verheissne Neue hält, während das wahrhafte Neue, der Lebensfunke eines hellern und herrlichern Morgen, entweder wirklich noch nicht entzündet ist, oder übersehen und misskannt fortglimmt, bis die Augen „wacker geworden sind, zu schauen". Denn das neu aufgeschmückte Alte ist leichter zu erkennen als das von innen heraus Neue.

Eine unschuldigere, aber ganz unfruchtbare Auffassung antiker Gedichte sei ebenfalls erwähnt: die rezitativische, — die in unsrer Zeit versucht, aber nicht der Oeffentlichkeit übergeben worden, oder auch die blosse Uebertragung des Versmaasses in melodische Form, die im sechszehnten Jahrhundert (und früher) unternommen worden. Es haben dergleichen Versuche wohl anfangs, besonders bei Gelehrten und Enthusiasten für das Alterthum, Aufsehn erregen, nie aber fortleben können. Am erfolgreichsten waren die florentinischen Versuche (des Vinzentio Galilei u. A.), die klassische Trägödie wieder herzustellen. Sie konnten natürlich ihr eigentliches Ziel nicht erreichen, führten aber zum Entstehn der Oper.

Selige Sehnsucht.

Sagt es niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebend'ge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet.

ist jeder Zug durchglüht von jenem begeisterten Gefühl des Ewigen in uns, das unser wahres Sein, ohne das unser äusserliches Leben nur Tod, für das unser Dahingeben, unser Tod, Geburt zum wahren Leben ist, —

Und so lang' du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunkeln Erde. —

ist jedes Wort überfliessend voll jener seligen Sehnsucht, die nach Flammentod und Wiedergeburt hinzieht: dass durchaus und überall die Seele strömt in Musik. Und doch tritt die Fülle des Gedankens im Worte so übermächtig heraus, zieht so tief unsern Geist in den Prophetenspruch des Dichters hinein, dass auf die allgemeine Fühlung, also auf das Gesang-Werden des Gedichts wenig anzukommen scheint, ja, dass man fürchten möchte, den tiefen Sinn des Worts verschleiert zu finden durch die in Musik hervorgehobne Stimmung des Ganzen.

In so zweifelhaften Fällen liegt die Entscheidung oft in der augenblicklichen subjektiven Stellung des Komponisten zum Gedicht. Jenes kophtische Gedicht giebt in seinen Lehren zu denken; in solchem Sinne weiset es die Musik zurück. Allein sind uns die Lehren nicht mehr neu, sind wir mit ihnen dem Gedanken nach fertig, so gewähren sie uns das Bild des lebensfrischen Mannes, der sie selber erprobt, — und sein Gefühl dabei kann dem Komponisten Musik werden. J. F. Reichardt hat in der That das Gedicht in diesem Sinne glücklich gefasst. Auch das andre Gedicht ist von Zelter — handwerksmässig genug, und wenn wir nicht irren, für Männerquartett — in Noten gebracht worden. Wenn wir auch in diesem besondern Falle nicht zustimmen können, so ist wenigstens zuzugestehn, dass es für die einzelnen Fälle nicht immer — dass es oft allgemeine Entscheidung nicht giebt; dem Einen kann die musikalische Seite lebendiger hervor- und näher treten, als dem Andern, ohne dass darum dieser oder jener durchaus unrecht hätte. Nur so viel darf als allgemein gültig ausgesprochen werden: je zweifelhafter es ist, ob ein Gedicht überhaupt Musik — und ob es besonders Liedform fodert, desto schwieriger und zweifelhafter ist der Erfolg der Komposition.

B. *Die Form des Liedtextes.*

Von der musikalischen Liedform wissen wir schon: sie ist ein Satz; — oder, wenn dieser sich zu eng begränzt erweist, Periode, Lied in zwei oder mehr Theilen. Hierzu muss nun, wie sich von selbst versteht, der Text Anlass und Spielraum geben; so findet sich denn auch hier, dass ein dem Inhalt nach liedmässiger Text der Form nach mehr oder wenig günstig sein kann.

Da die Liedform eine bestimmte, fest abgerundete ist, so erscheinen rhythmisirte, versifizirte Texte (Gedichte), insofern sie schon eine bestimmte Form mitbringen, im Allgemeinen günstiger, als Texte in ungebundner Rede. Es versteht sich von selber, dass auch solche liedförmig gefasst werden können und oft gefasst worden sind. Doch widerstreben sie nicht selten da oder dort der liedmässigen Form, oder führen schon durch die verlockende Freiheit des Worts darüber hinaus; ungefesselt durch die Versform wird der Komponist, je tiefer er von seinem Gegenstand erfüllt ist, um so mächtiger hineingezogen in den vollen Ausdruck der wichtigsten oder aller Momente, — und muss so die enge Liedform überschreiten. Irgend einige Sätze aus der Bergpredigt, z. B.

> Selig sind die Sanftmüthigen; denn sie werden das Erdreich besitzen.
> Selig sind, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit; denn sie sollen satt werden.

könnten in Liedform gefasst werden; aber ihr tiefer Inhalt und noch mehr der Gedanke an das Gemüth des Verkünders würde, — fessellos wie er dasteht, — weit über die Liedform hinausführen. Besonders dem Anfänger ist daher — im Gegensatze zu dem S. 393 für das Rezitativ Empfohlnen — dringend anzurathen, für die Liedkomposition Gedichte zu wählen.

Bei dem Gedichte nun bestimmt wieder die Form des Verses den musikalischen Bau. Zunächst kommt hier wieder die Ausdehnung in Betracht. Ungünstig für Komposition müssen im Allgemeinen die zu weiten und die zu eng begränzten Verse genannt werden, weil sie die Liedform zu überladen oder zu beschränken drohn. Die S. 372 mitgetheilte Aeschyleïsche Strophe, — oder jene göttlichen Verse der sich pantheïstisch in die Allnatur wieder auflösenden Gestalten aus dem Gefolge der Helena (aus Goethe's Faust) —

> Wir in dieser tausend Aeste Flüsterzittern, Säuselschweben,
> Reizen tändelnd, locken leise, wurzelauf des Lebens Quellen
> Nach den Zweigen; u. s. w.

würden auch abgesehn von der Ungeeignetheit des Inhalts nur schwer und ungünstig in Liedform eingehn. Doch kann diese Schwierigkeit durch die Kraft des Komponisten noch leichter bewältigt werden, als die entgegengesetzte zu enger Begränzung. Einige der

dem Inhalt nach musikgünstigsten Gedichte Goethe's erscheinen aus diesem Grund' unerfasslich für einfache Liedkomposition; z. B. das glückselige Mailied, —

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

das für feuriges Entzücken beflügelten Einherschritt verlangt, und dem Komponisten zu einem Strom von Lust und Wonne nur wenig Augenblicke gönnt.

Die Geeignetheit eines Gedichts einmal vorausgesetzt, bestimmt seine Form auch die der Komposition. Der vorstehende Vers mit seinen zweimalzwei Zeilen bedingt offenbar zwei Sätze (oder Vorder- und Nachsatz) in der Komposition. Ein anderes Gedicht von Goethe, der Abschied, —

1.....Lass mein Aug' den Abschied sagen,
Den mein Mund nicht nehmen kann!
2.....Schwer, wie schwer ist er zu tragen!
Und ich bin doch sonst ein Mann.

fodert ebensowohl zwei Sätze, deren jeder (oder der zweite) sich wieder in zwei Abschnitte gliedert. Dieselbe Eintheilung im Grossen bedingt der Musensohn, —

1.....Durch Feld und Wald zu schweifen,
Mein Liedchen wegzupfeifen,
So geht's von Ort zu Ort!
2.....Und nach dem Takte reget,
Und nach dem Maass beweget
Sich alles in mir fort.

dessen erster Satz in drei, dessen zweiter ebenfalls in drei oder zwei Abschnitte zerfallen dürfte. Zuletzt das Gedicht an Luna —

1.....Schwester von dem ersten Licht,
Bild der Zärtlichkeit in Trauer!
Nebel schwimmt mit Silberschauer
Um dein reizendes Gesicht;
2.....Deines leisen Fusses Lauf
Weckt aus tagverschlossnen Hölen
Traurig abgeschiedne Seelen,
Mich und nächt'ge Vögel auf.

zeigt wieder zwei Sätze, der erste von zwei Abschnitten und wiederum der erste Abschnitt von zwei Gliedern gebildet, während der zweite Satz keinen oder nur einen Einschnitt fodert. Gedichte von fünf Strophen, z. B. Goethe's Märzlied, —

Es ist ein Schnee gefallen,
Denn es ist noch nicht Zeit,
Dass von den Blümlein allen,
Dass von den Blümlein allen
Wir werden hoch erfreut.

das dem Wortinhalt nach vierzeilig ist, durch die Wiederholung der dritten Strophe aber fünfzeilig wird, — ferner von sieben Strophen, z. B. das Burschenlied in Auerbachs Keller, —

Es war eine Ratt' im Kellernest,
Lebt' nur von Fett und Butter,
Hatt' sich ein Ränzlein angemäst't,
Als wie der Doktor Luther.
Die Köchin hatt' ihr Gift gestellt;
Da ward's so eng ihr in der Welt,
Als hätte sie Lieb' im Leibe.

oder sonst ungleich abgezählten oder ungleich lang gebildeten Strophen verhindern auch in der Komposition gleichmässige Satzbildung, wofern sie nicht doch durch ungleiche Behandlung der einzelnen Momente (durch Dehnung der zu kurzen und Zusammendrängen der zu weiten Partien des Gedichts) hergestellt werden kann. Wer aber aus Th. II, S. 27 u. f., die Erweiterungen der Satz- und Periodenform, die freiern und ungleichmässigern Rhythmen sich geläufig gemacht hat, wird in solchen Versformen keineswegs ein unübersteiglich Hinderniss finden, selbst wenn die Zurückführung auf das Gleichmaass unthunlich sein sollte.

Wir haben bis hierher nur einen einzelnen Vers des Gedichts erwogen. Die meisten für Liedkomposition bestimmten Gedichte haben aber deren mehr. Soll nun ein solches Gedicht von mehrern Versen rein liedmässig aufgefasst, das heisst, die Stimmung desselben alle Verse hindurch in einer einzigen Liedweise festgehalten werden: so ist nicht nur das nöthig, dass in allen Versen diese Grundstimmung fortwalte, sondern auch, dass der Bau aller Verse derselbe bleibe. Dies bedarf kaum einer Erwähnung, wie denn überhaupt bei der Ausbreitung der Liedkompositionen schon bis hierher eher viel zu viel als etwas zu wenig gelehrt sein mag. — Nur das Eine sei noch angemerkt, dass bei zu kurzem Versbau bisweilen die Zusammenziehung von zwei und zwei Versen hülfreich werden kann, wofern sie nach Inhalt, Bau und Verszahl möglich ist.

Zweiter Abschnitt.

Liedkomposition.

Auch über die Komposition des Lieds ist bei der Einfachheit der Aufgabe und der überall verbreiteten Anschauung nur wenig zu sagen. Die Stimmung eines Gedichts allgemeinhin zu fassen und wiederzutönen, diese Grundaufgabe aller Liedkomposition, das

ist zu jeder Zeit empfänglichen und kompositionsfähigen Gemüthern leicht gelungen, — und begreiflicher Weise haben Diejenigen, die sich hieran ohne Weiteres genügen liessen, oft und zu jeder Zeit Anklang gefunden, sogar mehr, als die tiefer Auffassenden. Denn die Stimmung, oberflächlich aufgefasst, diese allgemeine Angeregtheit des Gemüths nach der lichtern oder dunklern Seite hin, in der der Kern der bestimmtern, dem Bewusstsein nähern Empfindung schwimmt, wie das Dotter im Eiweiss, — diese allgemeine Stimmung ist in jeder rührsamen Brust vorhanden; in ihr finden sich begreiflicher Weise ungleich mehr Gebende und Empfangende zusammen, von denen jeder die kleinen eignen Abweichungen und Ergänzungen, die sich in seinem Fühlen und Sinnen regen, stillschweigend hinzuthut oder hinzudenkt. Seltener ist das tiefere Eindringen bei einer äusserlich so einfachen Aufgabe, — eben so viel seltener bei den Sängern als bei den Dichtern; von Allen wird jener allgemeine Anklang von Freude, Zärtlichkeit, Wehmuth (oder was sonst) leicht gefasst; von den Wenigsten dagegen begriffen und festgehalten, dass jede Stimmung in verschiednen Persönlichkeiten und unter verschiednen Verhältnissen und Einflüssen eine wesentlich andre wird. Diese spezifische Wahrheit, die eigentlich das einzig Ganz-Wahre und darum für das Gemüth einzig Ergiebige und Fördernde ist, hat sich stets nur Wenigen ergeben, nur Wenige haben sie zu erkennen und in treuer Widmung ihr nachzutrachten Beruf und ernstlichen Willen gehabt. Auch geben nur wenig Gedichte im Verhältniss zu dem allverbreiteten Grundwasser unsrer Lyrik dem Musiker Anlass zu solch tieferm Schaffen, — und dann führt ihn seine innigere Vertiefung oft unvorhergesehn aus den Schranken der Liedform anderswohin.

Diese Verhältnisse zeigen sich schon in unsern deutschen Volksliedern. Hunderte schwimmen in dieser allgemeinen, Alles — und Nichts, wie man es nehmen will, entfaltenden Gemüthlichkeit dahin, kaum Eins vom Andern unterscheidbar; einzelne treten in felsfester Bestimmtheit hervor, herb oder süss, muthig oder entsagend, aber ganz voll und treu. Dasselbe liesse sich durch die ganze Reihe der Liedkomponisten nachweisen, vom alten Hiller, Schulz, Reichardt, Mozart, über Harder, bis zu unsern Zeitgenossen, Methfessel, Weber, Schubert, Kurschmann, Rücken, Meyerbeer, Proch, Truhn, Mendelssohn, Reissiger, Hoven, R. Franz — wer kann die beliebten Namen alle aufzählen? und wer mag heraussuchen, wie viel Allgemeinannehmliches und wie viel tiefer Gefasstes, spezifisch Wahres dem Einen oder Andern gelungen ist? Löwe hat besonders in seiner ersten Zeit Unschätzbares im letztern Sinne gegeben; Beethoven (z. B. in seinen Gellert'schen und den schottischen Liedern), auch L. Berger und wie

manchem oben Genannten oder Uebergangnen verdanken wir Gleiches, das der künstlerischen Unsterblichkeit fähig und würdig ist. Denn das in sich Vollkommne, Ganz-Wahre hat allein eigenthümliches Leben und einen gleichsam persönlichen Fortbestand, während das Allgemeine, Superfizielle mit seines Gleichen zusammenrinnt, wieder in die Elemente gleichsam zurückgeht und aufgesogen wird.

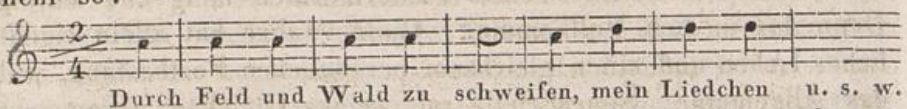
Welcher Sinn und welches Ziel nun auch dem Liedkomponisten gegeben sei, jeder kann nur von der Auffassung des Gedichts in seiner Ganzheit ausgehn, wenngleich es oft geschieht, dass zuerst irgend ein einzelner Zug ihn vor dem Uebrigen angezogen und zu Tönen erweckt, ihm vielleicht das Motiv zum Ganzen, oder einen entscheidenden Satz gegeben hat. Das ganze Gedicht giebt die Stimmung (oft schon der erste Vers, dass man sich kaum von ihm losreissen und über ihn hinweg die andern mit in den ersten schöpferischen Akt hineinziehn kann), und so die Form des Ganzen auch die Grundlinien für die Komposition. Dies ist bereits im vorigen Abschnitt angedeutet worden; in welcher Form der Musiker die einzelnen Sätze des Gedichts auffasse, — ob als Sätze und Glieder, ob als Perioden oder verschiedne Theile, — das hängt theils von der Ausdehnung und dem Sinn der Verse, theils von der Anschauung und Stimmung des Musikers ab, und lässt keine Vorausbestimmung zu. Eben so steht es bei dem Musiker, ob er durch strophische Wiederholung die Form des Gedichts erweitern und ebenmässiger ausbilden, oder einen Hauptzug verstärken will. Oefters zeichnen die Dichter (z. B. Goethe in dem S. 423 und den beiden zuletzt angeführten Gedichten) solche Wiederholungen vor, oder nöthigen dazu durch allzukurze Fassung; die überflüssigen Wiederholungen gereichen meistens zur Schwächung des Eindrucks.

Die bestimmende Kraft des Gedichts bleibt übrigens, wie sich von selbst versteht, nicht auf die allgemeinen Umrisse beschränkt; sie dringt durch bis zu den Einzelheiten der musikalischen Gestaltung. Denn obwohl sich diese zunächst der Stimmung, dem allgemeinen Gemüthsleben des Gedichts zuwendet und widmet: so darf doch, wie ohne Weiteres einleuchtet, der Inhalt desselben in seiner nähern Bestimmung nicht aufgegeben oder versäumt werden.

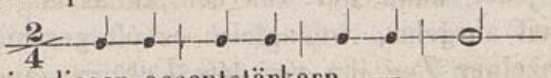
Zunächst also durchdringt Ordnung und Sinn des Gedichts den rhythmischen und tonischen Bau der Komposition, bestimmt nicht blos das Allgemein-Nothwendige, — etwa, dass im Musensohn die betonten Silben auf die Haupttheile, die leichten auf Nebentheile des Taktes fallen, —

oder, — damit sich sogleich die Viertaktigkeit (Th. I, S. 27) her-

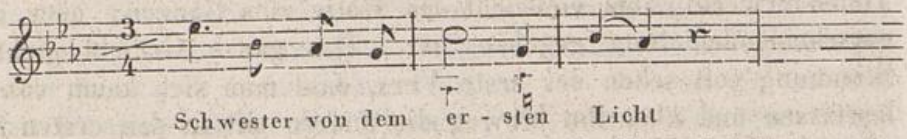
ausstelle und der Auftakt regelmässig weiter verfolgt werde, — vielmehr so: —

419 

sondern entscheidet auch, ob und wo statt dieser nächstgelegnen und einfachsten Rhythmisirung andre in andern Taktarten (Vier-, Dreiviertel u. s. w.) und mit mannigfacher Gliederung eintreten, ob z. B. die erste Strophe an Luna in dieser einfachsten Gliederung —

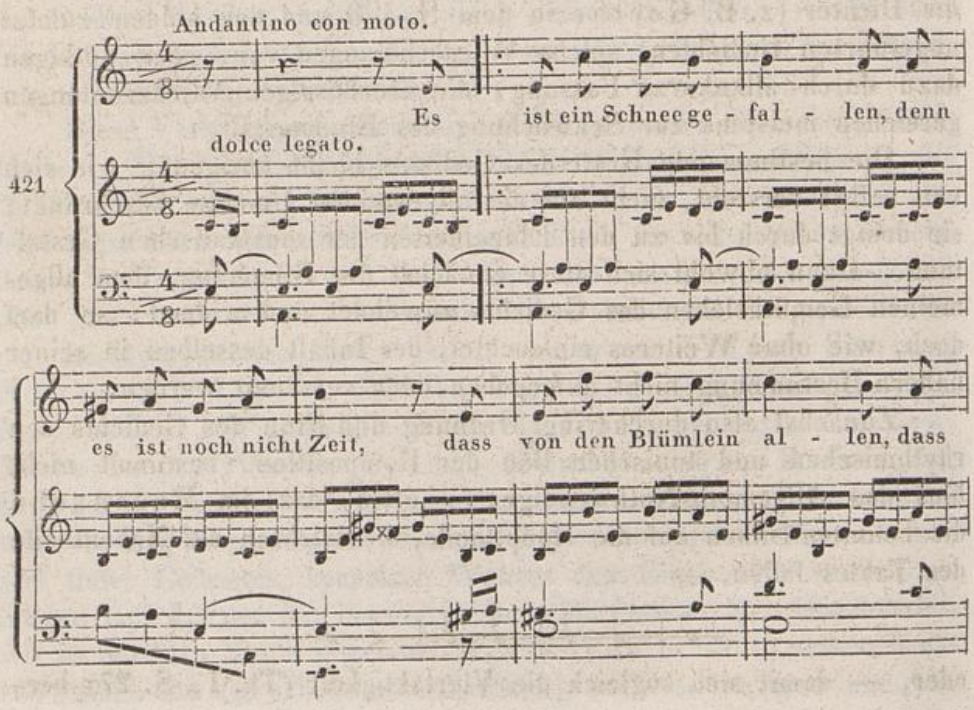


oder vielleicht in dieser accentstärkern, —

420 

als dreitaktiger Rhythmus, oder mit einem die Viertaktigkeit ergänzenden Nachspiel gefasst und wie jede dieser Weisen weiter geführt werden soll.

Wie weit nun das Gedicht in seine Einzelheiten verfolgt und diesen neben der allgemeinen Grundstimmung genügt werden könne, leidet und fodert keine besondre Anweisung. Nur als letztes — oder vielmehr einziges Beispiel für den ganzen Abschnitt folge hier eine Komposition des Goethe'schen Märzliedes. Es ist dem Wortinhalt nach vierstrophig, wird aber, wie schon oben angemerkt, durch Wiederholung der dritten Strophe fünfzeilig. —

421 

von den Blümlein al - len wir wer - den hoch

er - freut.

rit.

Der

Hier schliesst der Vordersatz mit dem vierten Takt der Singstimme und hat zwei Abschnitte von je zwei Takten; am gleichmässigsten hätte sich also auch der Nachsatz mit zwei Abschnitten von je zwei Takten gebildet. Allein der Text des ersten dieser Abschnitte wird vom Dichter selbst wiederholt und damit auch in der Musik die Wiederholung des Abschnitts, — also eine Summe von zwei Abschnitten oder zweimal zwei Takten bedingt. Nun konnte ein letzter Abschnitt von zwei Takten folgen, —

422

und damit das Ganze kurz angebunden abschliessen. Hier war indess in der Wiederholung der Strophe, durch die Steigerung aus

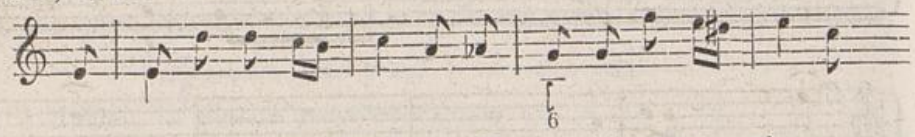
dem Dominant- in den Nonenakkord, ein innigeres — oder elegischeres Gefühl (wie man es zu bezeichnen beliebt) angeregt worden, und führte zu einer Dehnung des Schlussabschnittes, so dass folgende Konstruktion

Vordersatz (Nachsatz)

2 + 2 = 2 + 2 (= 4) + 4 Takte

entsteht. Wäre jene Wiederholung leichter oder heiterer genommen worden, z. B.

423



so konnte auch leicht, wie in No. 422, geschlossen werden.

Dass auch von Seiten des Musikers dergleichen Wort- oder Satzwiederholungen (wofern sie nur sinngemäss für das Gedicht erscheinen) eingeführt werden können, ist schon oben S. 431 gesagt. Sie dienen zunächst zur Verstärkung des Ausdrucks, dann aber auch zur Vollendung oder Erweiterung des musikalischen Periodenbaus.

Dritter Abschnitt.

Das durchkomponirte Lied.

Im vorigen Abschnitt ist das Lied in seiner einfachsten Gestalt angeschaut worden, eine einzige Liedkomposition, die für alle Verse des Gedichts gelten soll. Dies setzt voraus, dass die Komposition auch zu allen Versen nach Form und Inhalt passe.

Was die Form anlangt, so kann, wie sich von selbst versteht, eine einzige Komposition dann nicht für alle Verse passen, wenn letztere von verschiedner Grösse oder (S. 429) zu abweichender Gestalt sind. Beispiele für beide Fälle giebt Goethe's Mailied —

Zwischen Weizen und Korn

und dessen „Auf dem See" —

Und frische Nahrung, neues Blut.

Im erstern steht zwischen zwei fünfstrophigen Versen ein achtzeiliger, auch innerlich abweichend im Rhythmus; im andern steht zwischen zwei achtzeiligen, abweichend rhythmisirten Versen einer von vier Strophen. Bisweilen sind die Abweichungen der Verse von einander nicht so bedeutend, es zeigt sich nur irgendwo eine Silbe mehr oder weniger, ein veränderter Versfuss. Goethe's Erlkönig bietet gleich in den ersten Versen ein Beispiel. Beide —

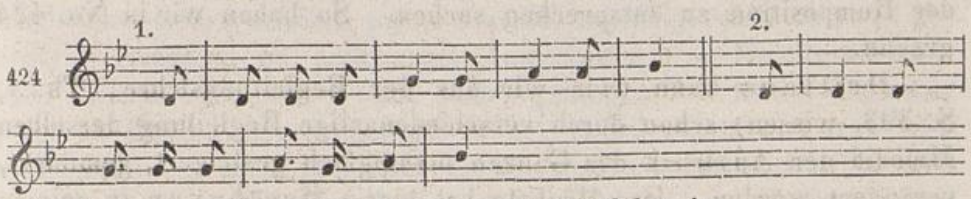
Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hält den Knaben wohl in dem Arm,
Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? —
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif? —
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. —

weichen in der ersten, zweiten und vierten Strophe ab, wie hier —

das ungefähre*) prosodische Schema zeigt.

In jenen erstern Fällen ist offenbar die Komposition des einen Verses zu dem ganz abweichend gebildeten andern gar nicht anwendbar, und es bedarf einer besondern Komposition für jeden der abweichenden Verse. Bei den geringern Abweichungen dagegen genügen eben so leichte Aenderungen in der im Wesentlichen beibehaltnen Komposition. J. F. Reichardt z. B., der den Erlkönig liedmässig komponirt hat (und wenn er liedmässig gesetzt werden sollte, so ist die Komposition meisterhaft), bildet die erste Strophe für den ersten und zweiten Vers ungefähr so, —

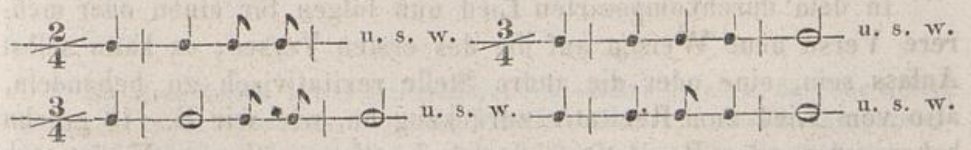


wie hier aus sehr früher Erinnerung angeführt ist.

Was den Inhalt anbetrifft, so können hier zuvörderst wieder kleine Abweichungen statthaben (in den obigen Versen des Erlkönig z. B. hat die zweite und dritte Strophe im zweiten Vers den Sinn einer Frage, im ersten nicht), denen nöthigenfalls mit eben so geringen Aenderungen in der Komposition entsprochen werden kann.

---

*) Um die hellste Ansicht zu befördern, sind — nicht genau, aber für den Zweck genügend — alle Versfüsse auf zwei zurückgeführt, die dem Musiker gleich die einfachste Uebertragung in das zwei- oder dreitheilige Taktmaass, z. B.



andeuten.

Oft aber zeigen die verschiednen Verse ganz abweichende Stimmungen, oder es zeigt der folgende Vers eine so gesteigerte, wenn auch gleichartige, dass die ganze Komposition, so gewiss sie für den ersten Vers geeignet war, — für den zweiten unpassend oder ungenügend erscheinen muss. — Ja, man muss endlich erwägen, wie psychologisch undenkbar es überhaupt ist, dass eine Seelenstimmung unverändert, gleichsam erstarrt stehen bleibe. Die Stimmung, die der erste Vers in uns gefunden oder angeregt, muss vielmehr nothwendig durch den neuen Inhalt des zweiten in irgend einer Weise verändert, wenigstens gesteigert oder gemildert werden. Sogar die Wiederholung desselben Inhalts würde eine von diesen beiden Folgen haben; sie würde tiefer eindringen und aufregen, wenn der Gegenstand noch frische Sympathie in uns fände, oder im andern Fall ermatten.

Hiermit bietet sich nun wieder eine Reihe von Möglichkeiten für den Komponisten, über die er in jedem einzelnen Falle zu entscheiden hat.

Erstens kann er, wie im vorigen Abschnitt angenommen wurde, eine einzige Komposition für alle Verse seines Gedichts zureichend finden, wenn dies im Wesentlichen eine einzige Stimmung festhält und allenfalls die Vortragsmittel des Sängers zu den nöthigen Steigerungen und Nuancirungen genügen.

Zweitens kann er einzelnen geringen Abweichungen des Gedichts in Form oder Inhalt durch ähnliche unwesentliche Aenderung der Komposition zu entsprechen suchen. So haben wir in No. 424 gesehn.

Drittens kann (wie wir aus der Begleitungslehre, Th. I, S. 393, wissen) schon durch verschiedenartige Begleitung derselben Melodie der Ausdruck des Ganzen mannigfach gesteigert, gemildert, verändert werden. Das Höchste hat hierin Beethoven in seinem höchst unverdienter Weise fast übersehnen Liederkreis „an die Entfernte“ geleistet.

Viertens endlich kann für verschiedne Verse eine ganz abweichende Komposition gegeben werden. Hiermit entsteht dann eine Kette von Liedsätzen für den Gesang, wie wir sie für die Tanzformen, Th. II, S. 92, kennen gelernt haben. Erst diese Form heisst

das durchkomponirte Lied,

wiewohl man auch die vorige so nennen darf, wenn die Verwandlung und Durchführung der Begleitung von wesentlichem Gehalt ist.

In dem durchkomponirten Lied nun folgen für einen oder mehrere Verse neue Weisen auf die des ersten Verses; es kann selbst Anlass sein, eine oder die andre Stelle rezitativisch zu behandeln, also vom Lied zum Rezitativ zurückzugehn, wie wir S. 418 gesehn haben, dass das Rezitativ sich der Liedform nähert. Findet sich

Gelegenheit, auf die erste Weise — gleichsam als Hauptsatz — zurückzukommen, so befestigt sich die innere Einheit des Ganzen. Die äussere Einheit bedingt in der Regel Festhalten eines Haupttons, also Rückkehr zum Hauptton, wenn er bei den neuen Sätzen verlassen worden. Alles Weitere bleibt der Stimmung des Komponisten und der Auffassung des Gedichts überlassen.

Eine besonders hervortretende Stelle nimmt in der Gattung des durchkomponirten Liedes

die Ballade

ein, wie sie von Zumsteeg geschaffen und von Löwe (besonders in seinen ersten Werken) mit überlegner Kraft weiter gebildet worden ist; der mannigfache und entschiedne, oft in scharfen Gegensätzen heraustretende Wechsel von Zuständlichkeiten und Stimmungen, der der Ballade vor dem eigentlichen Lied eigen ist, führte hier schneller und bestimmter auf die Nothwendigkeit des Durchkomponirens.

Die Kompositionslehre hat nach dem bereits über Liedform Ausgeführten hier kein weiteres Geschäft. Jede einzelne Gestaltung, die im durchkomponirten Lied eingeführt werden kann, ist uns schon geläufig; Wahl und Zusammenstellung bleiben dem Urtheil und der Stimmung des Komponisten in jedem einzelnen Fall überlassen. Die tiefere Lehre gehört der Musikwissenschaft an.

So viel über das einfache und durchkomponirte Lied. Eine ausführlichere Lehre scheint schon deshalb unnöthig, weil es (wie gesagt) Niemandem an praktischer Anschauung, an Kenntniss zahlloser Lieder aller Art — und vieler gelungner — fehlen kann und jeder zu Komposition Angeregte in der Regel zuerst und früh sich an Liedern versucht, hier auch in der That ein glückliches Naturell und eine erregte Stimmung eher als bei den meisten Kunstaufgaben ohne tiefere Bildung genügen mag*). Ja, eine ausgebreitetere oder tiefer dringende Lehre würde hier leicht nachtheilig werden.

Denn das, worauf es bei dem Liede zunächst ankommt, ist eben das Hervorheben der allgemeinen Stimmung aus dem Gedicht in die Musik; dieses Allgemeine ist hier das durchaus Vorwaltende, das Einzelne dagegen, der spezielle Inhalt ist das Untergeordnete. Jenes Allgemeine kann aber nicht gelehrt werden, es ist (S. 422) unmittelbares Erzeugniss des Naturells, der allgemeinen Bildung und der augenblicklichen Stimmung. Daher ist auch nicht zu leugnen, dass

---

*) Zu allen Zeiten hat es daher Liederkomponisten gegeben, die ohne tiefere Bildung, ja selbst ohne tiefe Begabung viel Erfreuliches, bisweilen Ausgezeichnetes im Liedfache geleistet und sich und ihren Gesängen ausgebreitete — wenn auch in der Regel nur vorübergehende Gunst erworben haben.

der Liedkomposition — vom höhern künstlerischen Standpunkt angesehn — bei aller in ihr erschliessbaren Innigkeit u. s. w. oft, ja meist eine gewisse Oberflächlichkeit eigen ist, die ihren Grund in der Abstraktion von dem Besondern des dichterischen Inhalts hat, so dass in dieser Hinsicht eben die inhaltreichern Gedichte, z. B. viele Goethe'sche, bei der Komposition ein Edleres (den Gedanken- und Vorstellungs-Inhalt) zu verlieren scheinen gegen den Gewinn der hervorgehobnen allgemeinen Stimmung, — die bei nicht durchkomponirten Liedern doch meist nur für den ersten Vers genügend erfasst wird. Ja, es kann diese Superfizialität der Liedkomposition bei solchen Komponisten, die sich dieser Gattung ausschliesslich oder mit zu weitgehender Hingebung widmen, leicht zu einer gewissen Verflachung oder Karakterlosigkeit führen; öfters schon hat sich das an den grössern Werken glücklicher Liederkomponisten gezeigt, während umgekehrt Künstler, die auf das Tiefere und Karakteristische sich hinwendeten, leicht über die Gränze des Liedes hinausgeführt wurden und bei diesen kleinen, scheinbar leichtern Aufgaben oft weniger glücklich waren. Wir scheuen uns nicht, hier Beethoven als Beispiel anzuführen, der so leicht geneigt war, über die eigentliche (einfache) Liedsphäre — in „Adelaide", in „Herz mein Herz", im „Liederkreis" (hier wenigstens mit der Begleitung) u. s. w. — hinauszugehn und im einfachen Lied minder begabte Künstler (z. B. Reichardt in manchem Goethe'schen Liede) keineswegs übertroffen hat.

So viel, um der Ueberschätzung des Lieds, die sich aus einem auferweckten und ausgebreiteten Dilettantismus her von Zeit zu Zeit herausstellt und von einer falschen oder übertriebenen Einmischung des Prinzips der Einfachheit, Natürlichkeit, Volksthümlichkeit unterstützt wird, wenigstens eine flüchtige Erinnerung entgegen zu stellen.

Dagegen über den hohen Reiz, über die Bedeutung und den mächtigen Einfluss des Lieds auf Sänger und Hörer zu reden, scheint durchaus überflüssig; wer hätte das alles nicht schon empfunden? — Für die Bildung des Gesangkomponisten aber ist das Lied die andre Grundlage, wie das Rezitativ die erste. Im Rezitativ wird er des Worts, des Inhalts in seinen einzelnen Momenten Herr; im Liede wird er der Grundstimmung, eines treffenden und zusammengefassten Ausdrucks derselben, wie sie das Gedicht giebt, mächtig. Die Stimmung aber, das ist das Erste und Letzte, was die Musik vermag, und in diesem Sinn ist allerdings wahr, was wir selbst zum Anbeginn der Lehre und bei den vom Lied entferntesten Formen erfahren: dass alles musikalische Gestalten immer wieder zum Lied, zum abgeschlossnen Ausdruck einer Stimmung hinführt. Nur nicht einer gefesselten, sondern einer lebendig fortschreitenden. Und diese führt uns eben über das Lied hinaus, sobald der Inhalt des

Gedichts, oder die Lebendigkeit und Energie unsrer Theilnahme an seinem Inhalt uns mehr darbieten, als den Grundklang des Ganzen*).

Vierter Abschnitt.

Das Chorlied und das Lied für mehrere Solostimmen.

Die allgemeine Stimmung eines Liedes kann ihrer Natur nach von mehrern Einzelnen oder ganzen Massen von Menschen gleichzeitig und gleichartig empfunden werden. Dass dieselbe Anregung genau genommen in jedem Individuum nach dessen besondrer Natur und Lage anders wirkt, eine andre Stimmung hervorruft, dass z. B. Liebe oder Freude, auch dieselbe Freude (z. B. an der Natur, am Tanz u. s. w.) in verschiednen Menschen sich verschieden gestaltet, wird hier bei Seite gelassen; die Stimmung wird so weit nur gefasst, als sie in allen Theilhabenden eine gleiche ist, — eben wie die Stimmung eines Gedichts in der Liedkomposition nur in so weit zum Ausdruck kommt, als sie die allgemeine aller Verse ist, abgesehn von den besondern Schattirungen oder Umstimmungen, die sie bei den einzelnen Versen erfährt.

Mit dieser Betrachtung ist die Komposition des mehrstimmigen und des Chorliedes begründet. Der besondre Anlass, ein Gedicht nicht für Sologesang einer einzelnen Stimme, sondern für mehrere Solostimmen oder Chor als Lied zu komponiren, kann bald in dem blossen Behagen am vollern Klang und Gehalt der Mehrstimmigkeit liegen, bald in der eigenthümlichen Bestimmung des Gedichts.

Ueber den erstern Fall ist für jetzt (die folgende Abtheilung bringt Näheres) nur das zu sagen, dass man wenigstens nicht solche Gedichte zu mehrstimmigem Gesang herbeiziehen sollte, die ihrem Inhalt nach jede Gemeinsamkeit oder Oeffentlichkeit ausschliessen. Jenes S. 371 mitgetheilte Gedicht von Goethe, —

Ueber allen Gipfeln ist Ruh',

oder ein träumerisch-sinniges von H. Heine, —

Ein Fichtenbaum steht einsam, —

beide sind nur die stille Betrachtung eines Einzelnen, und besonders bei dem Ersten ist das geheime Verlangen des wundenmüden Herzens so entschieden abgeneigt, laut zu werden, dass man nicht einmal einem einzelnen laut werdenden Sänger, geschweige einer ganzen Schaar das verschwiegne Wort ausliefern möchte. Gleich-

---

*) Hierzu der Anhang Q.

wohl sind beide Gedichte für Männerchor komponirt worden. — Es kann ungeachtet eines solchen Missgriffes dabei wie überall manches Anziehende und Talentvolle hervortreten; allein die Wahrheit des Gedichts, sein eigentlicher Sinn ist schon durch die erste falsche Auffassung verletzt, und dies wird an der Komposition wie am Komponisten nicht ohne nachtheilige Folge bleiben.

Zu den Gedichten, die mehrstimmige Komposition fodern, gehören Wechselgesänge (z. B. Goethe's „Trost in Thränen"), gesellige und Chorlieder, überhaupt alle, die dem Sinne nach ganz oder theilweis (z. B. mit einem wiederkehrenden Refrain, der den allgemeinen Gedanken ausspricht, wie in Goethe's „Rechenschaft") in den Mund eines Vereins oder einer Masse von Menschen gelegt sind. Hierbei darf aber selbst den vorzüglichern Dichtern nicht ohne Weiteres geglaubt und gefolgt werden. Sie haben, — was man ihnen nicht verübeln darf, — zunächst ihre eignen Vorstellungen und Gedanken zu Herzen genommen, haben dabei vielleicht eine flüchtige, unbestimmte Vorstellung vom Zutritt der Musik, vom Chorusmachen (das bei geselligen Liedern so ermunternd wirkt), oder von der Feierlichkeit, Pracht, Gewalt u. s. w. eines Chorgesangs herzugetragen, ohne zu schärferer Anschauung und Prüfung Beruf zu fühlen, oft ohne tiefere Einsicht in das Wesen der Musik, oft auch wohl durch das täuschende Vorbild des griechischen Chors verleitet, der ja auch (nur zu andrer Musik und in einer Zeit, die nicht mit unserm Musiksinn zuhörte!) gesungen worden. Da ist denn von ihnen Vieles als „geselliges Lied", oder als ein chormässig zu singendes bezeichnet worden, was sich dem Musiker nicht als solches, vielleicht überhaupt nicht als komponirbar zeigt, und an dem Goethe's Verheissung —

Was wir in Gesellschaft singen,
Wird von Herz zu Herzen dringen

durch Komposition überhaupt, oder durch die vom Dichter selbst angerathne Chor- oder Ensembleform verhindert wird, in Erfüllung zu gehn. Goethe selbst, so Unschätzbares er auch dem Komponisten oft dargeboten, hat unter seinen geselligen Liedern gar manches, das sich nicht zum Chorgesang eignet, obwohl es durch jene Bezeichnung und die angeführten verheissenden Verse dazu bestimmt scheint; so z. B. das Stiftungslied, —

Was gehst du, schöne Nachbarin,

die glücklichen Gatten, offne Tafel — und Mehreres.

Allein so rathsam es ist, auch bei der Form des mehrstimmigen oder Chorliedes wenigstens darauf Bedacht zu nehmen, dass man nicht das geradezu Ungeeignete wähle, oder mit dem Sinn des Gedichts durch die Form der Komposition in Widerspruch gerathe:

so ist doch eben diese Form eine lässliche zu nennen, weil es schon in ihrem Sinne liegt, dass sie sich leicht und ohne tieferes Bedenken dem Komponisten hergiebt. Denn das Lied hat es, wie schon gesagt, zunächst nur mit dem Wiederklingen der allgemeinen Stimmung zu thun; der Chor wird eben so allgemein aufgefasst, jede Stimme wirkt nur, insofern sie im Allgemeinen die Stimmung der andern und des Ganzen theilt. Hiermit tritt denn jedes tiefere Eingehn auf die einzelnen Züge des Gedichts, wie auf die einzelnen im Chor oder Ensemble zusammentretenden Stimmen zurück; die Komposition kann genügen, wenn nur die allgemeine Stimmung getroffen, wenn nur im Allgemeinen Mehrstimmigkeit zulässig und jede der Stimmen nicht gegen den Karakter, wenigstens nicht mit Verletzung des Stimmumfangs u. s. w., den ihre Klasse fodert, behandelt ist.

Das Tiefere der Ensemble- und Chorkomposition ist also durch die Liedform nicht herausgefodert, es wird vielmehr durch deren Tendenz mehr oder weniger entschieden ausgeschlossen. Daher ist auch hier gar nicht der Ort, es zur Erkenntniss und Uebung zu bringen; die folgende Abtheilung wird zu den geeignetern Formen das Chorstudium, das zehnte Buch die Komposition des Ensemble bringen. Wer sich beides angeeignet hat, dem wird es dann rückwirkend auch bei den Chor- oder Ensemble-Liedern frommen, wird diesen Liedern erst höhere Vollendung geben.

Hier ist erschöpfende Einführung demnach nicht zu erwarten und Jedem rücksichtsloser Ergehn in Liedern für Chor oder Ensemble ungestört zu überlassen.

Vierte Abtheilung.

Die Begründung der Chorkomposition.

Die Chorkomposition bedarf wegen ihrer Wichtigkeit und wegen des Reichthums an Mitteln und Formen, den sie in sich fasst, einer vorbereitenden Lehre. Diese ist der Inhalt der jetzigen Abtheilung; die folgende führt uns zu den Chorformen.

Erster Abschnitt.

Chor und Chortext.

Der Chor ist bekanntlich (S. 345) die Vereinigung einer Mehrzahl oder Masse von Singenden zur Ausführung einer — oder, bei mehrstimmigem Satze, zur Ausführung einer jeden der den Satz bildenden Stimmen. Alle die verschiednen Individuen, die im Chor zum Vortrag einer Stimme, z. B. des Diskants oder Basses, vereinigt sind, stellen eine einige Person dar.

Sie sind eine Person, nicht aber ein einzelner Mensch. Die Person, welche durch eine Chorstimme — also durch eine Masse von Individuen dargestellt wird, ist viel mehr; sie ist ein ideales Wesen, das eine ganze Klasse von Menschen, die Jungfrauen, die Jünglinge, die Männer, die Matronen (S. 360), oder wie man sie sich vorstellen will, in die feste und mächtige Einheit einer Person bringt. Dies ist sie für den Künstler; seine Aufgabe ist, auch in der Vorstellung des Hörers diese Idee zu beleben.

Jede der Chorstimmen ist also eine ideale Person für sich, die ihr eignes Leben und Wesen, ihren eigenthümlichen Karakter, ihre eigenthümliche Gefühls- und Ausdrucksweise (S. 357) hat. Was wir schon in den abstrakten Uebungen der Begleitungs-, Figural- und Fugenlehre erkannt und uns als Ziel vorgesetzt haben, — die Bedeutsamkeit und der Reichthum der Mehrstimmigkeit, besonders der eigentlichen Polyphonie, die Karakteristik und Gegensetzung der Stimmen: das tritt nun in das Leben; und zwar an den bedeutendsten Organen, an den Menschenstimmen, in der aufklärenden Verbindung mit der Sprache. Hier ist also der Punkt, das Studium der Polyphonie und zugleich das der Stimme und musikalischen Rede

auf den Gipfel zu führen; es zeigt sich uns hier die Wichtigkeit der Chorkomposition als einer der bedeutendsten und zugleich ausbildendsten Gattungen.

Hiermit haben wir den innern Reichthum des Chors in dem polyphonen Gewebe der ihn zusammensetzenden Stimmen vor uns ausgebreitet liegen. Auf der andern Seite kann aber der Chor nun auch unzergliedert, in der ganzen Pracht des mehrstimmigen Klanges vieler Singenden auftreten, alle Stimmen wie aus Einem Munde, wie das Wort Eines Mannes schallend. Hier wird zwar jede Stimme, — so weit das eng geschlossne Ganze gestattet — in ihrer Weise, wenigstens in ihrer Tonlage aufgeführt, aber die Besonderheit einer jeden ist aufgegeben, sie sprechen allesammt nur eine, die ihnen allen gemeinsame Stimmung ohne weitere Unterscheidung, wie mit Einem Wort aus. Dies Wort ist dann das Allgemeine, in dem Alles übereinkommt. Hier also ist der ganze Chor ein Individuum geworden, wie zuvor alle zu einer Stimme des Chors Verbundnen.

Nachdem wir uns hiermit einen vollern Anblick vom Chor verschafft, wird

der Chortext

im Allgemeinen und nach den verschiednen Tendenzen und Formen der Komposition leicht kenntlich werden.

1. Allgemeinheit seines Inhalts.

Der Chortext ist bestimmt, vom Chor, also von einer Masse von Individuen verschiedner Karaktere u. s. w. ausgesprochen zu werden. Diese Masse von Individuen kann naturgemäss nur im Allgemeinen einer Stimmung, einer Vorstellung u. s. w. übereinkommen. Wenn sie nicht bloss im Allgemeinen, sondern auch im Besondern, in den einzelnen Momenten des Gefühls, der Vorstellung zusammenstimmte, so wäre gar keine geistige Verschiedenheit der Individuen vorhanden; dies aber ist nicht blos unwahr, es ist auch die ärmlichste und darum unkünstlerischste Vorstellung, die man vom Leben und Chor fassen könnte.

Folglich kann der Chortext nur jene allgemeinen Vorstellungen oder Stimmungen aussprechen, in denen naturgemäss das Uebereinkommen Aller denkbar ist. Das Vaterunser spricht allgemeine Gedanken aus, zu deren jedem sich die Masse der Menschen bekennen und vereinen kann; wir Alle können das

Unser Vater, der du bist im Himmel,

oder das

Und führe uns nicht in Versuchung

mit Erhebung, mit Sorge u. s. w. aussprechen und sind darin einig,

während die nähere Vorstellung, die Weise und der Grad der Erhebung, in jedem Geschlecht, bei der Jugend und dem reifern Alter, — ja zuletzt bei jedem Individuum abweichen vom andern. Jene Worte des Urtextes können also wohl als Chortexte gefasst werden. — Nun aber sind bekanntlich von verschiednen Dichtern (z. B. Klopstock, Mahlmann) Umschreibungen, dichterische Ausführungen und Auslegungen des Vaterunser gegeben worden. Diese können für irgend einen besondern Standpunkt, mithin für ein Individuum, das sich auf ihn versetzt, durchaus wahr und geeignet sein. Je weiter sie aber über das Allgemeine des Urtextes hinausgehn, desto gewisser sind sie, ihre Kompositionsfähigkeit überhaupt vorausgesetzt, blos als Ausdruck eines Individuums zu fassen und eben darum ungeeignet für Chorkomposition.

2. Einfachheit, Kürze, Bedeutsamkeit.

Das Allgemeine aber, in dem Massen von Individuen übereinstimmen, kann auf der einen Seite nicht anders als von einfachem und kurzem Ausdrucke sein, weil alle mehr in das Besondre, Individuelle gehende Ausführung dem Gedanken des Chors, der Gemeinsamkeit widerspricht und dem Sologesang, der Aeusserung der Individuen zufällt. Auf der andern Seite muss das, was nicht blos einem Einzelnen, sondern ganzen Massen, Allen eigen werden soll, auch von vorzüglicher Bedeutung für Alle, von der Macht erfüllt sein, Alle zu ergreifen und zu erfüllen. Jenes Heine'sche Gedicht (S. 439), das von der Sehnsucht der Fichte im Norden nach der Palme im heissen Süden träumt und ein Sinnbild geheimen und ewig ungestillten Verlangens, ewig weiter Scheidung von dem Gegenstand desselben bietet, kann nur in der Dichterbrust und in irgend einem einsam da — dort mit ihm sinnig Träumenden Bedeutung haben, nicht die Massen eines Chors ergreifen. Das kophtische Lied (S. 425) kann als Aeusserung tüchtigen, thatkräftigen Mannsinnes Musik werden, aber nicht Chor; als Bekenntniss, Wahlspruch, Ausdruck einer Masse müsste die Reihe von Gegensätzen, die dem Einzelnen so behagen und ziemen, auf den gedrängtern und energischern — und darum kürzern und einfachern Ausdruck des Sich geltend Machens, Sich Gewährenlassens, oder Sich Behauptens zusammengefasst werden.

3. Die Sphäre seines Inhalts näher bezeichnet.

Die vorzügliche Bedeutsamkeit des Chortextes ist aber zunächst darin zu setzen, dass derselbe nicht blos im Allgemeinen von Gewicht und von einfacher, schlagender Fassung, sondern dass er auch vorzüglich geeignet sei, in musikalischer Behandlung als Chor-

komposition diese Bedeutsamkeit heraustreten zu lassen, dass er noch entschiedner als andre Musiktexte in der musikalischen Sphäre geistiger Aeusserung walte. Jene grossen Worte der Bibel, in denen das Gefühl, die Stimmung eines ganzen Volks in unmittelbarer, einfachster und stärkster Weise zum Ausdruck kommt, — freudiges Lob Gottes (Psalm 9, 2, Psalm 47, 2), —

> Ich freue mich und bin fröhlich in dir, und lobe deinen Namen, du Allerhöchster!
>
> Frohlocket mit Händen, alle Völker, und jauchzet Gotte mit fröhlichem Schall!

oder der Seufzer der Busse und Sorge (Psalm 6, 2, Psalm 4, 2), —

> Ach, Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn und züchtige mich nicht in deinem Grimm!
>
> Erhöre mich, wenn ich rufe, Gott meiner Gerechtigkeit, der du mich tröstest in Angst; sei mir gnädig, und erhöre mein Gebet!

sie bieten dem Musiker die günstigsten Chortexte und ihm oder dem Dichter die lehrreichsten Vorbilder. — Auch die mehr der Form des Gedankens oder Begriffs (S. 370) zugeneigte Aeusserung ist wohlgeeignet für Chorkomposition, wofern der ausgesprochne Gedanke aus einem Gefühlsmoment als Resultat der wirklich erlebten Empfindung heraustritt und daher Macht hat über das Gemüth. So jener Satz aus Psalm 47, 3, —

> Denn der Herr, der Allerhöchste, ist erschrecklich, ein grosser König auf dem ganzen Erdboden!

der uns mit Schauern vor der Macht und Herrschaft des Allerhöchsten erfüllt, — weil diese Schauer schon in der Seele dessen erlebt worden sein müssen, der den Herrn einen Erschrecklichen nennt. — Weniger geeignet für Chorkomposition erscheinen Aeusserungen in der Form der Anschauung, Schilderung, des Gleichnisses. Denn das, was sie zunächst aussprechen, ist nicht Gefühl, das wir (S. 370) als das unmittelbar Musikalische erkannt haben, sondern nur ein Gegenstand, an dem das Gefühl erwachen kann, oder durch den es bezeichnet werden soll. Dies ist aber weder der einfachste und unmittelbar treffende Ausdruck des Gefühls, noch ist der Zusammenhang zwischen dem anregenden oder bezeichnenden Gegenstand und dem — vielleicht! durch ihn angeregten Gefühl ein so sicherer, zuverlässiger, noch endlich ist es naturgemäss, psychologisch wahr, dass eine Masse von Individuen nicht blos im Gefühl, sondern auch in dem anregenden oder gleichnissweis bezeichnenden Gegenstand übereinkommen sollte. Viele, eine Masse von Menschen können in dem Verlangen nach Gott, nach seiner Nähe im Glauben oder in der Stunde der Bedrängniss übereinkommen, sie können zusammenstimmen in dem Rufe des Verlangens, auch noch

in dem zwar schon gleichnissweisen, aber doch nächsten und einfachsten Ausdrucke des Psalm 42, 3:

Meine Seele dürstet nach Gott, nach dem lebendigen Gott.

Dem Einzelnen kann sich dann auch jenes wunderschöne Gleichnisswort V. 2 desselben Psalms —

Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser, so schreiet meine Seele, Gott, zu dir!

beseelen, er kann sich, fern von Gott, vereinsamt, verirrt, verschmachtend fühlen, wie das bange Wild im dunkeln Forst nach der Labung des Quells lechzt. Dass aber eine Menge, ein Chor mit dem Ausdrucke des allgemeinen Verlangens auf dieses selbige Gleichniss gelangte, ist schon nicht wohl anzunehmen; und wenn demungeachtet ein Komponist für diesen Text Chorkomposition wählt, so wird ihm der inbrünstige Ausdruck des Gleichnisses versagen, — oder er wird sich dahin gedrängt sehn, für den Chor nicht chormässig zu schreiben*).

4. Unmittelbare Bestimmung für den Chor.

Dass ein Text, der sich schon seinem Inhalte nach als Ausdruck einer Vereinigung von Individuen bezeichnet, hierdurch vorzugsweis die Chorkomposition fodert, — vorausgesetzt, dass er die anderweiten Bedingungen derselben erfüllt, — ist ohne Weiteres einleuchtend. Allein mit gleichem innerm Recht können auch solche Texte für Chorkomposition benutzt werden, die nur zulassen, dass man sie als Ausdruck einer Menge von Individuen auffasse, gleichviel, ob es unbestimmt geblieben, wem der Dichter sie in den Mund hat legen wollen, oder ob sogar feststeht, dass sie eigentlich als Aeusserung eines Einzelnen gelten sollen. Die S. 445 angeführten Psalmenverse können ebensowohl als Aeusserungen eines Einzelnen, als einer Mehrzahl gelten. Das

Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam

(Psalm 51) ist, so viel wir wissen, als Gebet eines Einzelnen, Davids, angenommen; demungeachtet darf der Komponist das Recht der Umdichtung in solcher Weise üben, dass er diesen Satz oder Psalm, wie alle obigen Sätze, — da sie es ihrem Inhalt nach zulassen, — in den Mund des Chors lege.

Unberechtigt und unwahrhaft muss dagegen erscheinen, wenn ein Satz im Widerspruch mit seinem Inhalt, der nur im Mund eines

*) Der obige Psalmvers wie der S. 447 angeführte sind von Mendelssohn für Chor gesetzt worden; Aehnliches liesse sich von ältern und neuern Komponisten anführen. Allein weder die Geltung eines beliebten Namens, noch das Talent, das bisweilen einer Verirrung vom Wahren und Einzigrechten beschönigende Reize leihen mag, noch das sinnliche Wohlbehagen am Vollklang des Chorgesangs (oder gar die Berechnung, wie viel Mangel und Wahrheitwidrigkeit sich damit zudecken lässt) darf uns gegen die künstlerische Treue in Studium und Selbstthat gleichgültig oder schlaff und zaghaft werden lassen.

Einzelnen gedenkbar ist, als Chor aufgefasst wird. Auf diese Ueberzeugung sind wir schon (S. 439) bei zwei Gedichten geführt worden, deren Inhalt — wie sinnig und dichterisch wahr er auch befunden werde — doch nur als Ausdruck einer ganz besondern, nur in diesem oder jenem Einzelnen gedenkbaren Stimmung oder Phantasie aufgefasst werden kann. Allein dasselbe gilt auch von Sätzen, deren Inhalt im Wesentlichen wohl ein allgemeiner, möglicherweise Vielen gemeinsamer, deren Ausdrucksweise (die nähere Bestimmung des allgemeinen Inhalts) aber durchaus die eines Einzelnen ist. Die Hoffnung auf Gott mitten aus unsern Aengsten heraus ist ein ebensowohl für eine vereinigte Menge als für den Einzelnen denkbares Gefühl. Sie ist der Grundgedanke des Verses (6, Psalm 42):

> Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir? Harre auf Gott, denn ich werde ihm noch danken, dass er mir hilft mit seinem Angesicht.

Allein hier ist der allgemeine Gedanke durchaus zu dem Ausdruck eines Einzelnen geworden. Dieses Insichkehren, in dem der eignen Seele, dem geheimverschwiegnen Innern, dem unruhig klopfenden Herzen zugesprochen wird, — dies beschwichtigende Zureden zu stillem Ausharren, — dies zartinnige Hinwegeilen des frommen Gemüths zu dem Labsal des Dankens, bevor noch der Hülfe gedacht worden, — diese stillgeistige Bezeichnung, dass Gott mit dem Hinblick, mit dem gnadenvollen Hinwenden seines Angesichts allein schon geholfen habe: alles das kann nur im Innern eines Einzelnen, in der Stille eines von der lauten Welt abgezognen — wir möchten sagen, weiblich zarten und magdlich frommen Gemüths, nicht im Gedräng oder kompakten Verein einer lauten, schon in sich festen — oder in ihrer Masse viel materieller empfindenden und zu ergreifenden Menge erlebt und gedacht werden.

5. Erhebung der Einzelrede zum Chor.

Ja, es können — im Gegensatz zu der (S. 446) vorangeschickten Frage — Texte, die nach ihrer äusserlichen Bestimmung nicht für eine Menge, sondern nur als Aeusserung eines Individuums sich darstellen, durch besondre Bedeutung und Gewichtigkeit ihres Inhalts in die Sphäre des Chors erhoben werden; die äusserliche prosaische Wahrheit wird einer höhern poetischen oder idealen Wahrheit mit Recht zum Opfer gebracht. So ist z. B. Erzählung und Schilderung nur im Mund eines Einzelnen (oder mehrerer sich ablösender Einzelner, — aber immer nur Einzelner) denkbar; denn der Zweck ist hier nicht Ausströmung des gemeinsamen Gefühls, sondern Mittheilung irgend eines Wissens, zu der der einzelne Mittheilende genügt, ja besser als eine nie ganz einige

Menge genügt. Demungeachtet ist sehr oft zu dergleichen Mittheilungen der Chor verwendet worden. Wenn Händel in seinem Messias auszusprechen hat:

> Durch Einen kam der Tod, durch Einen kommt auch der Todten Auferstehung!

oder Haydn zu Anfang seiner Schöpfung erzählt:

> Und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser. Und Gott sprach: Es werde Licht. Und es ward Licht.

so sind das Worte der Ueberlieferung und Erzählung, die nach dieser ihrer nächstliegenden Bestimmung nur einen Erzählenden oder Verkündenden fodern. Allein in Wahrheit handelt es sich hier nicht um eine Erzählung, deren Inhalt als längst bekannt gelten darf; das Bekannte wird vielmehr nochmals erwähnt, ausgesprochen, dass wir sein volles Gewicht empfinden, dass wir es in seiner ganzen Bedeutsamkeit beherzigen. Dieses Aussprechen muss nicht nur in der höchsten Macht, also durch den Chor, geschehn, sondern ist auch eben so gewiss im Munde Vieler psychologisch und künstlerisch wahr, als Viele zu der gleichzeitigen Beherzigung einer ihnen allen eindringlichen Wahrheit kommen können.

Noch kühner und eben so rechtmässig legt Händel in seinem Israel in Aegypten die Worte:

> Sie konnten nicht trinken das Wasser, denn der Strom war verwandelt in Blut.

dem Chor in den Mund, obgleich deren Inhalt zunächst blosse Erzählung ist. Der Chor aber hat diese Worte nicht blos mit Nachdruck auszusprechen, wie bei den vorigen Sätzen, sondern er — jede seiner Stimmen versetzt und versenkt sich in die Lage jener Aegypter, die lechzend sich zum Strom drängen und voll Abscheu klagenvoll zurückgestossen werden; aus der Erzählung ist ein dramatisches Bild von ergreifender Lebendigkeit geworden. Und von tiefer Wahrheit; denn auch der wirkliche Erzähler kann vom Gegenstand seiner Schilderung so erfüllt, ergriffen werden, dass er mit ihm — in ihm lebt und fühlt, dass er Ton und Geberde dessen annimmt, von dem er als ein dritter Vermittelnder nur zu berichten hat. — Wenn dagegen in demselben Werke Worte wie:

> Und es kamen unzählige Fliegen und stechende Mücken in ihre Häuser, und der Heuschrecken dunkler Schwarm verzehrte schnell die Frucht auf dem Feld.

ebenfalls dem Chor übertragen werden — und zwar einem reich ausgeführten achtstimmigen Doppelchor: so ist die Kleinlichkeit der vorgestellten Gegenstände im Widerspruch mit der Grossartigkeit der gewählten Kunstform. Allerdings sind diese Gegenstände, die

Fliegen und Mücken, nur das Mittel; es ist die Plage, die Gott über Aegypten gesendet, die auf sein

Er sprach

(Worte, die dem Komponisten als würdiger und wiederkehrender Anhalt glücklich zu Hülfe kommen) sie straft und mahnt, diese ist der eigentliche Inhalt des Chors, wie denn die Aufzählung der einzelnen Plagen eine Reihe von Hauptmomenten für das ganze Oratorium geworden ist. In solchem Sinne nun — und in einer Zeit und Gesinnung, der das Wort der Bibel schon als solches ein hochwichtiges war, — konnte auch dieser Chor der Grossartigkeit, die wir so vielfach an Händel zu bewundern haben, nicht ganz verlustig gehn; allein die Kleinlichkeit des Textes hat eben so gewiss eingewirkt. Nicht blos in der Begleitung wird das Sumsen und Schwirren der Insekten gemalt; der Chor selbst kann sich der Vorstellung des beweglichen kleinen Lebens nicht entziehn, er geräth in kleine Bewegsamkeiten, —

Andante Larghetto.
(Sopran und Alt.)

425 Und es ka-men un-zäh-li-ge Flie - gen,

un-zäh-li-ge Flie-gen.

und

Chor II.

426 Und es ka-men un-zäh-li-ge Fliegen und Mücken in

Chor I.

ih-re Häu-ser. Und es

Und so giebt uns das Beispiel eines der grössten Komponisten zu beherzigen, wie unvermeidlich der Einfluss eines ungünstig gewählten oder zu ungeeigneter Form bestimmten Textes*) auf die Komposition, wie wichtig also Wahl und Bestimmung des Textes ist.

Zweiter Abschnitt.

Die musikalische Gestaltung des Chors im Allgemeinen.

Ehe wir auf die besondern Formen der Chorkomposition eingehn, wird es dienlich sein, einen Ueberblick der Chorkräfte und ihrer Verwendung oder Gestaltung im Allgemeinen zu gewinnen. Zweierlei kommt hier in Erwägung: die Stimmwahl oder äussere Anlage des Chors, und die Stimmverwendung.

A. *Die Stimmwahl.*

Wie viel und welche Stimmen einem Chor zukommen, das bestimmt sich nach seiner etwaigen Stellung und Bedeutung in einem grössern Ganzen.

Die Normalzahl ist hier wie überall die Vierstimmigkeit, dargestellt durch Diskant, Alt, Tenor und Bass. Von hier steigt der Chor bei besonders wichtigen oder grossartigen Anlässen zur Fünf-, Sechs-, Achtstimmigkeit, oder zieht sich bei leichtern Aufgaben, oder um die einzelnen Stimmen mit besondrer Klarheit und Freiheit wirken zu lassen, auf Drei- und Zweistimmigkeit zurück. Nicht unerhört sind einstimmige Chöre; doch müssen sie, wo nicht ein besondres Verhältniss sie rechtfertigt, als unvollkommne Gestalten gelten, da sie eine Menge von Individuen auf den engsten Begriff einer einzigen Person bringen.

Die Normalzahl ist fast in allen Werken der Meister so vorherrschend, dass gegen sie die mehr- oder minderstimmigen Sätze als blosse Ausnahmen erscheinen. Händel z. B. ist in der Mehrzahl seiner Oratorien vierstimmig, nur in Israel in Aegypten legt er es häufig auf Achtstimmigkeit (oder Doppelchörigkeit) an, wiewohl auch da meistens zwei oder mehr Stimmen zusammenfallen, der Satz also sieben- oder sechsstimmig wird. Der Komponist scheint hier den Pomp der Mehrstimmigkeit besonders darum nöthig gefunden zu haben, weil dies Oratorium statt wahrhaft dramatischer Entwickelung nur eine Reihe vereinzelter Momente (die Plagen Aegyptens, den Untergang im Meer und Lobgesänge) bietet, zum Theil von untergeordneter musikalischer Bedeutung, mithin im

*) In wie weit der Zusammenhang eines umfassenden Werks den Komponisten zu willkührlicherer Bestimmung über einzelne Partien seines Textes bewegen könne und wie dies hier bei Händel der Fall gewesen, kommt in der Musikwissenschaft zur Sprache.

Ganzen, wie für einzelne Momente einer vorzüglich erhebenden Darstellungsweise bedurfte. Im Messias sind die Chöre vierstimmig; der eine aber, „Hoch thut euch auf", wird fünfstimmig, nicht blos, weil er besonders feierlich ertönen soll, sondern weil er sich in Frage und Gegenrede doppelchörig zerspaltet, so dass nun zwei gegen drei Stimmen treten. Bach ist in den meisten Werken vierstimmig; in der hohen Messe (*H* moll), die er mit besondrer Feierlichkeit und Fülle gesungen, herrscht Fünfstimmigkeit vor und steigert sich zur Sechs- und Achtstimmigkeit. — Ohne tiefern Grund hat Cherubini dreistimmige Messen, zartsinnig Pergolese sein jungfräuliches *Stabat mater* zweistimmig gesetzt; Bach lässt in seiner Kirchenmusik zu Luther's fester Burg den dritten Vers, „Und wenn die Welt voll Teufel wär'", gegen das streitlustige Orchester im Einklang aller Chorstimmen einstimmig singen.

Schon längst ist uns klar geworden, dass mit der Zahl der Stimmen die Freiheit ihrer Führung und somit die Wirksamkeit einer jeden nothwendig im umgekehrten Verhältnisse steht, dass folglich bei mehr- und vielstimmigem Satze zwar an Pracht und Vollklang gewonnen wird, nicht aber ohne Verlust an der innern Bedeutsamkeit des Stimmgewebes. Dies muss bei dem beschränktern Tongebiet der Singstimmen (das man nicht über drei und eine halbe Oktave ausdehnen kann) noch mehr der Fall sein, als in der Instrumentalkomposition. Hiermit erklärt und rechtfertigt es sich, dass im Chorsatze die Vierstimmigkeit als Norm gilt. Auch wir wollen uns für unsre Studien auf sie beschränken, da sich hier weder eine innere Nothwendigkeit ergeben kann, von ihr abzuweichen, noch es für den, der der Vierstimmigkeit mächtig ist, einer besondern Anleitung zu mehr- oder minderstimmigem Satze bedarf.

Soll nun aber von der Normalzahl, oder auch von den normalen Stimmklassen abgewichen werden, so fragt sich, welche Stimmen zu wählen seien? Hier entscheidet der Inhalt der Komposition gemäss dem Karakter der Stimmen. Jenachdem das Ernstere oder Leichtere, Kräftige oder Zarte, Feste oder Bewegliche vorherrschen soll, jenachdem wird man zu tiefern und männlichen oder höhern und weiblichen Stimmen ausschliesslich greifen, oder ihnen das Uebergewicht über die andre Seite geben; ein fünf- oder sechsstimmiger Satz mit zwei Sopranen oder Tenoren, — oder mit Verdopplung beider Stimmen wird heller, jugendlicher, mit Verdopplung von Alt und Bass wird ernster und dunkler erklingen. Dies alles ergiebt sich dem Stimmkundigen von selbst; um so auffallender scheint es, dass verhältnissmässig nur selten von solcher karakteristischen Wahl der Stimmen Gebrauch gemacht worden. Die Komponisten des sechszehnten Jahrhunderts haben es gethan; aber es kann uns davon unmittelbar wenig zu Gute kommen, da die Kunst jener Zeit

noch zu unentwickelt erscheint, als dass sie für uns wahrhaft künstlerische Bedeutung hätte; — wir haben einen unschätzbaren Reichthum in der Entfaltung der Melodie, Harmonie, Polyphonie, der Kunstformen, der Instrumentation voraus. Es folgt aber daraus nicht, dass wir auch nur jenes eine geistigbedeutsame und sinnlichreizende Mittel der Vorzeit ausser Acht lassen müssten.

B. *Stimmverwendung.*

Schon haben wir die grossen Gegensätze homophoner und polyphoner Schreibart in Bezug auf den Chor (S. 442) in Erinnerung gebracht; beide gewinnen erhöhte Bedeutung durch das Organ beseelter und begeistigter Stimmen und durch die Mitwirkung des Textes. Ein durchaus homophoner Chorsatz, z. B. dieser aus Händel's Israel in Aegypten, —

Grave.
Chor I.
Er ge-bot es der Meerflut, und sie trockne-te aus.
427 Chor II.
Er ge-bot es der Meerflut, und sie trockne-te aus.
Er ge-bot es der Meerflut, und sie trockne-te aus.
Er ge-bot es der Meerflut, und sie trockne-te aus.

in dem keine Stimme einen wahrhaft eigenthümlichen Gang nimmt, ein wahrhaft karakteristischer Inhalt weder in der Melodie, noch im Rhythmus, noch in der Harmonie aufzuweisen ist, wirkt doch durch das edelste Organ, die Menschenstimme, — durch den höchsten Aufwand desselben, die Vielstimmigkeit, — in einer Weise, die neben aller anderswo zu findenden Wirkung geradezu unerreichbar, unersetzbar zu nennen ist. Der Chor ist eine einzige Person geworden, — kaum das kann man hier sagen, wo es an jeder entfalteten Karakteristik mangelt, — er ist blos der Mund, durch den der Tondichter das inhaltschwere Wort ausspricht, — blos ausspricht mit Ernst und Gewicht: und schon hier übt das Tonwort eine Macht aus, die nur von der Macht des bewegten, das Wort des Dichters zu vollem Lebenslauf erhebenden Geistes überragt wird. Nicht unbemerkt wollen wir lassen, dass Händel in künstlerischer Weisheit hier das Rechte gegeben, nicht Weiteres geben konnte und durfte. Das Gebot Gottes und die Erfüllung, beides ist nur ein Moment, der nur ausgesprochen, nicht in Weisen durchgelebt und ausgebreitet sein wollte; sein Gewicht, seine Bedeutung mag Jeder im stillen Geist erwägen, seine Folgen mag der Fortgang des Oratoriums bringen.

Es ist höchlich zu wünschen, dass der Jünger sich ganz erfülle von der Macht der einfachsten Chorweise, damit sie ihm in ihrer Fülle zu rechter Zeit zu Gebote stehe. Erst von ihr aus ist der Fortschritt zu den reichern Gestaltungen mit vollem Gefühl und Erfolg zu thun.

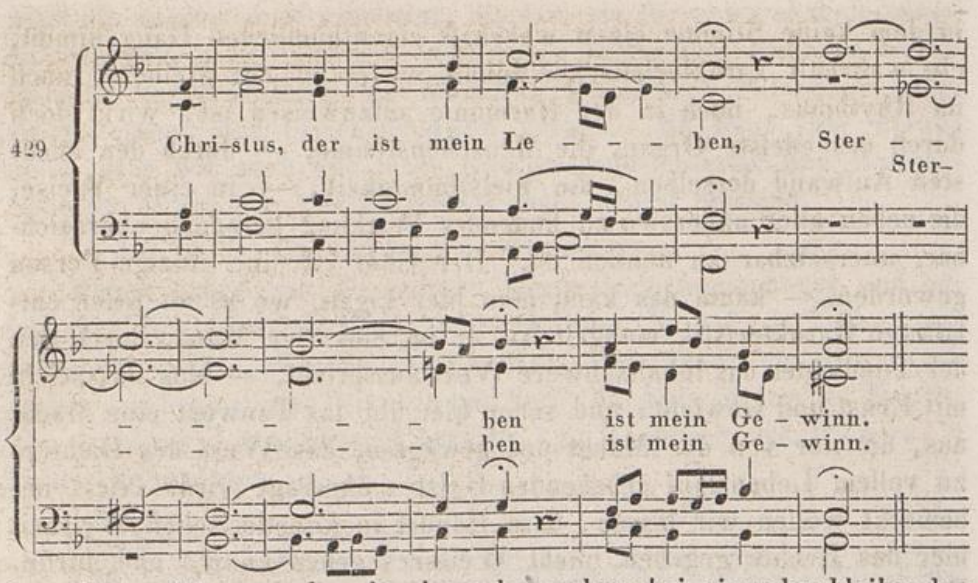
Sobald wir nun den leichtesten Fortschritt aus dieser absoluten Einigkeit aller Chorstimmen hinausthun, erfahren wir, mit wie überlegner Gewalt das Wort des Dichters zur Beseelung und Wirksamkeit dringt, wenn die Chorstimmen aus ihrer Fessel treten, sich individualisiren zu eigenthümlichen Personen. — Hier kommt uns, wie geschaffen zur Uebergangsstufe, eine Behandlung des Chorals

428 

Christus, der ist mein Le-ben, Sterben ist mein Ge-winn.

von Seb. Bach*) zu Hülfe. Der Choral wird, wie schon seine erste Strophe zeigt, —

*) Aus der musterhaften Ausgabe von „J. S. Bach's vierstimmige Kirchengesänge (Choräle), geordnet und mit einem Vorwort von C. F. Becker" (S. 13, bei Friese in Leipzig, 1843), deren Anschaffung und Studium jedem Musiker sicher und reich lohnen wird.

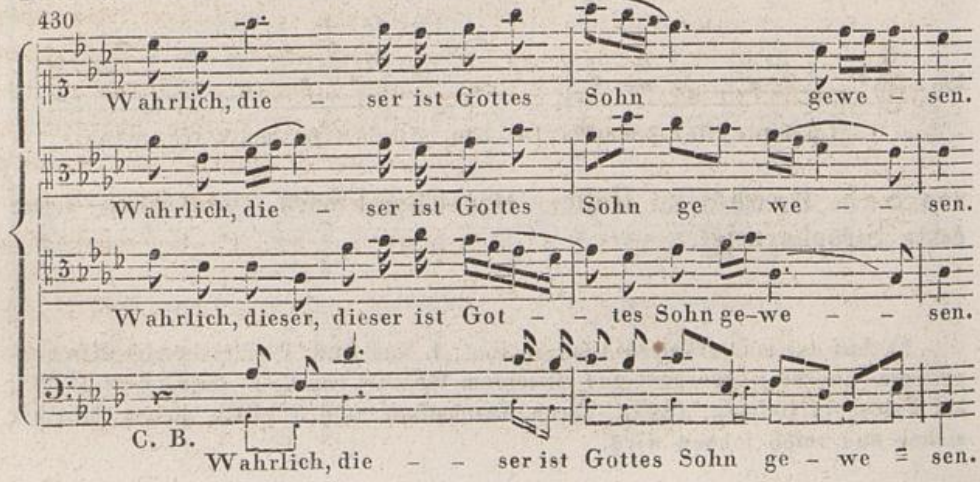


in schön geführten, aber durchaus homophon bei einander bleibenden Stimmen gesungen. Da hat der Text der zweiten Strophe, dieses

Sterben — ist mein Gewinn!

den Sänger tief ergriffen, Stimme auf Stimme fällt mit schmerzlich-sehnsüchtigem Verlangen in das Wort „Sterben", das ihr der Ruf zur Seligkeit ist. Wie hier jede gleichsam mit langem verlangendem Hinblick auf dem „Sterben" weilt, wie sich der ersten Stimme die zweite, dieser die dritte anschliesst in den tiefern Septimen, endlich der Bass gegen die drei vorhaltenden obern Stimmen eintritt und das eine Wort im Dominantakkorde weiter verlangend ausklingt, dann der Gesang so lieblich schmeichelnd weiter geht: — das alles ist so einfach und so tief empfunden, dass man aus technischem Punkte bezweifeln mag, ob hier überall von Polyphonie die Rede sein könne, während aus höherm Gesichtspunkt angesehn doch jede Stimme im tiefsten Gefühl wie frei und allein auftritt und sich zum Ganzen fügt.

Werfen wir zuletzt noch einen Blick auf nachstehenden Chor aus Bach's Matthäi'scher Passion, —



so haben wir im engen Raum eines kleinen Satzes den vollkommnen Anblick polyphoner Gestaltung, vier Stimmen, jede in eigenthümlicher melodischer Gestaltung, alle zu einem Ganzen vereint. Die tonische Gestaltung ist uns schon seit den Studien des zweiten Theils nichts Neues. Bemerkenswerth ist aber hier, wie nicht blos das Ganze die Stimmung des Moments, — fromme Zuversicht eines tiefgerührten, nun endlich bis zur Verwunderung klar und gänzlich überzeugten Gemüths, — austönt, sondern auch jede einzelne Stimme dasselbe in ihrer eigenthümlichen Weise spricht und singt, dass überall dem Wort und der Tonfolge und der Empfindung volles Recht wird.

Es handelt sich also — dies sei nochmals wohl beherzigt — hier nicht um die Technik des homophonen und polyphonen Gestaltens, die wir uns längst angeeignet haben müssen. Sondern darum: das Heraustreten aller Gestalten aus dem Wort des Textes und aus dem Gefühl des Moments im Chor zu beobachten und sich auf gleiche Geburten aus dem eignen Innern gefasst zu machen, zu ihnen zu sammeln und anzuschicken.

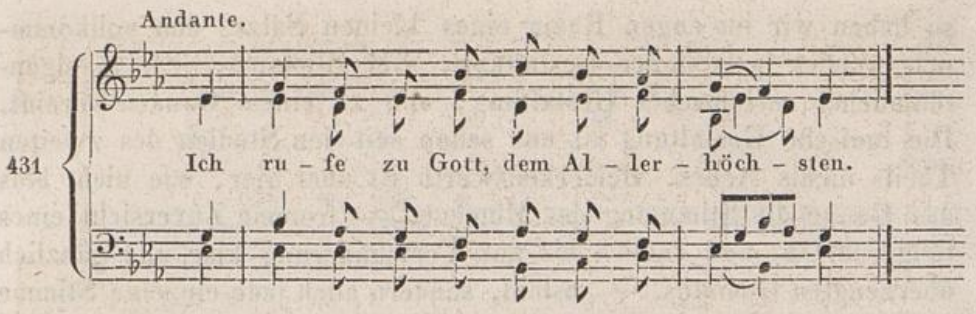
Auf diesem Punkte hat sich in der Lehr- und Lernübung eine kleine vorbereitende Arbeit oft fördernd erwiesen, die hier ihre Stelle findet. Sie besteht darin, dass irgend ein fruchtbares, nicht aber zu scharf karakteristisches Wort (weil es sonst keine mannigfache Behandlung zulässt) erst in einfachster, dann immer bedeutungsvollerer Weise für den Chor gesetzt wird. Die einfachste Auffassung wie jeder Fortschritt müssen sich aus der unbefangen anknüpfenden und immer tiefer dringenden Betrachtung des Textes ergeben.

Wir wählen zu einem kurz gefassten Beispiel den Text:

Ich rufe zu Gott, dem Allerhöchsten.

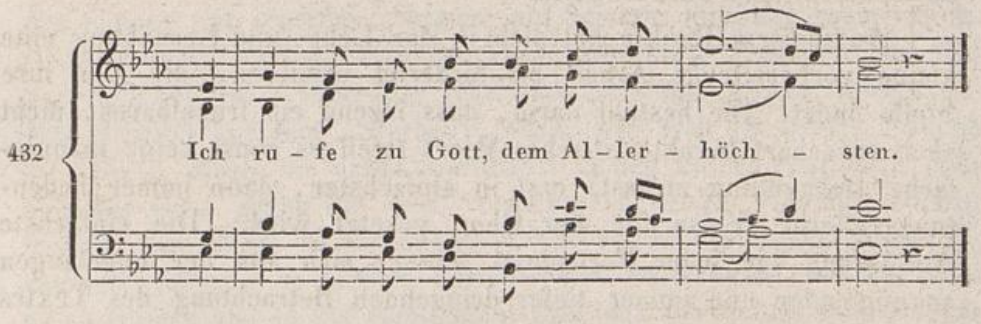
Dieser Text setzt eine andächtige Bewegung des oder der ihn Aussprechenden voraus, giebt aber von ihrer eigentlichen Stimmung, — ob sie sich in Freude oder Leid, mit Fassung oder Erregtheit, oder gar Leidenschaft zum Allerhöchsten wende, — keine nähere Kunde; jenes allgemeinübliche, der blossen Reflexion entsprungne Beiwort deutet auf eine nicht zu tiefe, über die Sphäre gewöhnlicher Andacht nicht zu leidenschaftlich übergreifende Stimmung.

Das Nächste nun ist, dass das Wort des Textes musikalisch ausgesprochen werde. Hier —



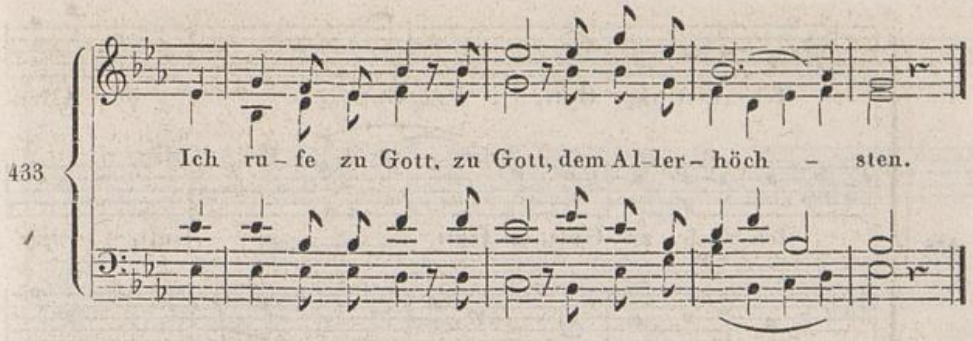
ist dies in einer dem Sinn des Wortes wenigstens nicht widersprechenden Weise geschehn; der Rhythmus des Textes ist beobachtet, durch taktischen und tonischen Accent treten die Accente desselben hervor, das „zu Gott“ wird wenigstens in der Hauptstimme betont. Dagegen ist jenes Beiwort, „dem Allerhöchsten“, nur eben hingesprochen; es sinkt, statt uns mit sich zu erheben. Die Unterstimmen sind ohne selbständigen Inhalt.

Beseitigen wir vor allem jene Schwäche des Redeausdrucks. Hier —

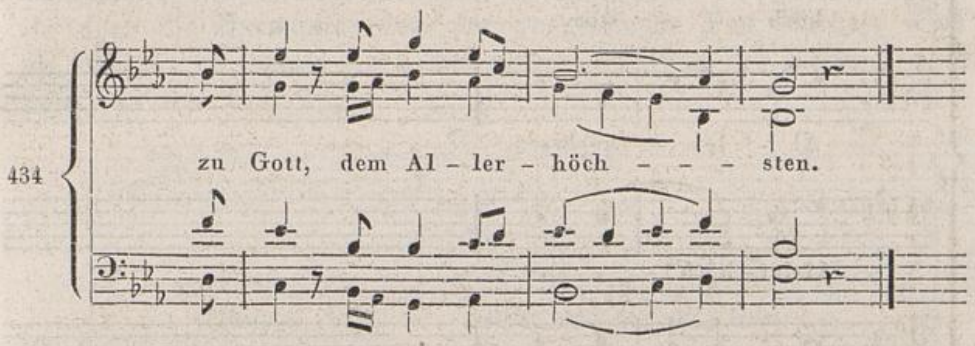


strebt die Oberstimme empor zur Mittelstelle des vorher (No. 431) versäumten Ausdrucks, während Bass und Tenor das vergleichende Vorwort, „dem Aller- — höchsten“, hervorheben. Noch sind die Stimmen, zumal rhythmisch, an einander gebunden; aber schon gehen sie in der Betonung — und damit so zu sagen in der Auslegung jenes Beiworts aus einander, sie geben zwei Rede- und Auffassungsweisen statt der einen im ersten Satze.

Allein wir müssen schon zu unsrer ersten Auslegung des Textes zurück. Nicht jenes Beiwort, sondern dass wir uns „zu Gott!“ wenden, das ist der Kern des Satzes. Ob man nun dieses Hauptwort in höherer Erweckung treffender, nachdrücklicher, inniger aussprechen könne, als oben geschehn, und wie? — das bleibe hier ganz bei Seite. Genug, uns hat es sich jetzt so und nicht anders ergeben, und wir bleiben dabei. Gleichwohl haben wir die Angemessenheit nachdruckvollern Ausdrucks einmal erkannt; es bleibt also nichts übrig, als durch Wiederholung zu erlangen, was in unserm ersten Zuge weniger genügen mag.



Hier ist das „zu Gott“ wiederholt, und zwar mit einer Steigerung in der Hauptstimme, der ganze Satz wird dadurch zu höherer Erhebung bewogen und den Stimmen ein erregterer Gang eigen; ob bei dem „Aller-höchsten“ nicht eine ruhigere Fortschreitung, z. B.



erwünschter sei, bleibe dahingestellt.

Allein eben hier, wo das Wort, das wir für den Kern des Ganzen erkannt, durch Wiederholung bekräftigt werden soll, kommt die Unzulänglichkeit oder Unwahrhaftigkeit des homophonen Satzes für den Chor an den Tag. Wenn bisher alle Stimmen mit einander den Text nur so hinsprachen, wie es jeder gegeben war: so konnte das gelten, weil der Text für jede derselben gleichen Antheil — und darum auch gleichzeitigen gewährt. Nun aber soll ein Moment durch Wiederholung bekräftigt werden. Ist das durchaus nothwendig? Nein; nur dann ist es recht, wenn eine höhere Erregtheit eintritt. Dies aber kann bei einer Stimme geschehn, bei der andern nicht, bei einer früher, bei der andern später; ja, es ist naturgemäss — und zugleich die reichere Anschauung, dass Stimmen von verschiednem Karakter hierin sich unterscheiden. So sehn wir in diesem Satze:

435

Ich ru-fe zu Gott, zu Gott, dem Aller-

Ich ru-fe zu Gott, zu Gott, _____ zu Gott, dem

Ich ru-fe zu Gott, ich ru - fe zu Gott, dem

Ich ru-fe zu Gott, ich ru-fe zu Gott,

höch - - sten.

Al - ler - höchsten.

Al-ler-höch - - sten.

dem Al-ler - höchsten.

Der Alt hat sich aus seiner Ruhe erhoben und das Hauptwort steigernd wiederholt, der Diskant überbietet, die Unterstimmen wiederholen den ganzen ersten Abschnitt des Textes. In gleicher Weise tritt hier —

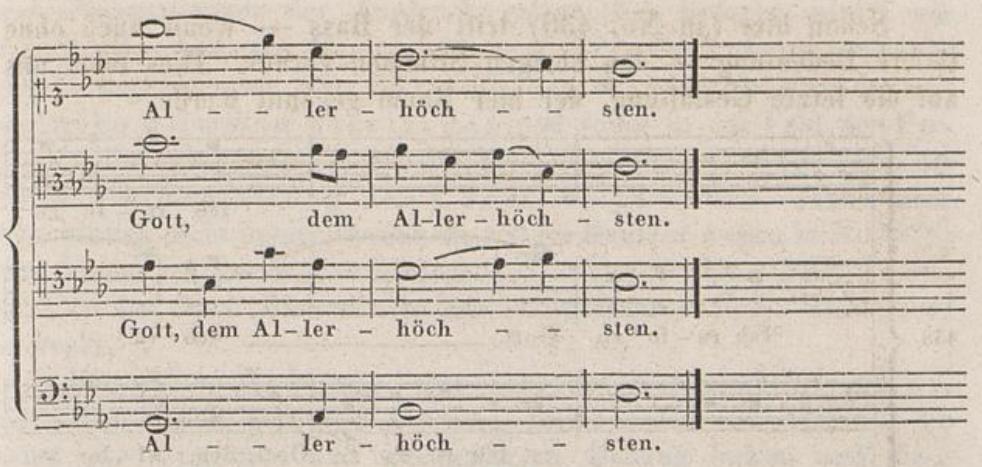
436

Ich ru-fe zu Gott, zu Gott, dem

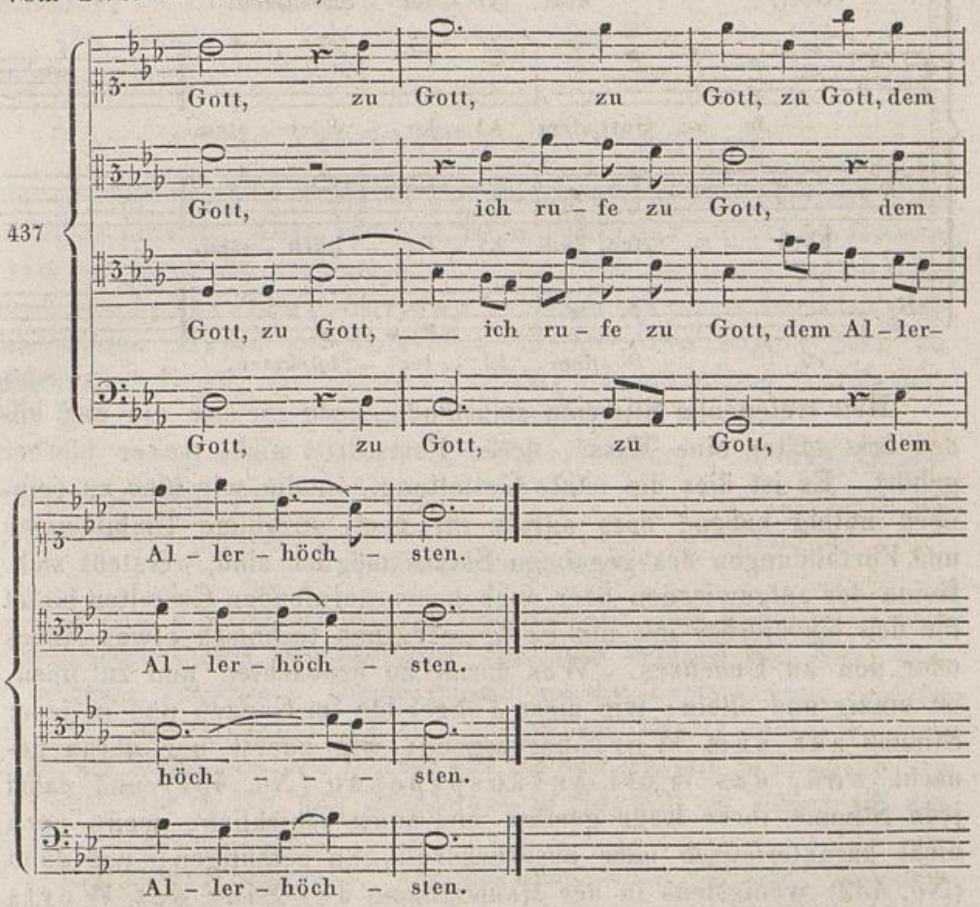
Ich ru-fe zu Gott, ich ru - fe zu

Ich ru-fe zu Gott, zu Gott, _____ zu

Ich ru - fe zu Gott, zu Gott, dem

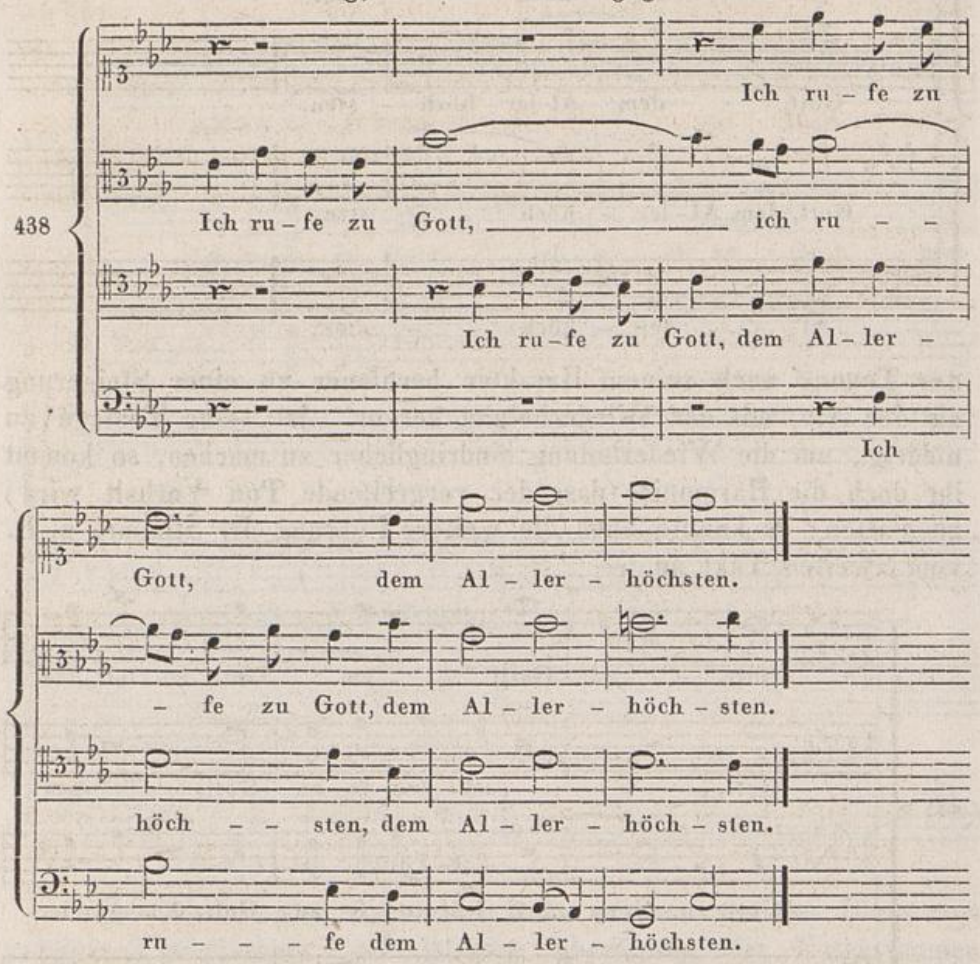


der Tenor, nach seinem Karakter berufener zu einer Steigerung als der Alt, mit der Wiederholung hervor. Ist seine Tonlage zu niedrig, um die Wiederholung eindringlicher zu machen, so kommt ihr doch die Harmonie (dass der vorgreifende Ton Vorhalt wird) zu statten; es könnte auch die weitere Führung der Stimme, z. B. vom zweiten Takt an, —



das Hervortreten steigern und als karakteristisch rechtfertigen.

Schon hier (in No. 436) tritt der Bass — wenn auch ohne tiefere Bedeutung — den übrigen Stimmen voraus. Dies führt uns auf die letzte Gestaltung, der hier Raum gegönnt werde.



Hier treten alle Stimmen selbständig, jede für sich ein und bilden erst später eine Masse, deren Fortschritt nicht weiter hierher gehört. Es ist dies die letzte Gestaltung, an die wir hier zu erinnern nöthig haben; dass ausser ihr noch unzählige Umbildungen und Fortbildungen des gegebnen Satzes möglich sind, versteht sich. Keine der aufgewiesnen oder noch hervorzurufenden Gestalten bietet für den bis hierher mit uns Fortgeschrittnen technisch etwas Neues oder neu zu Uebendes. Was daran zu beobachten und zu üben, ist einzig und allein: wie diese Tongebilde im Ganzen und in jeder Stimme aus dem Wort hervorgehn; wie zuerst nur daran gedacht wird, das Wort auszusprechen (No. 431) und dabei jede Stimme ihrer Lage gemäss und sonst schicklich, wenn auch nicht karakteristisch oder ausdrucksvoll, zu bethätigen; wie dann (No. 432) wenigstens in der Hauptstimme der Sinn des Worts berichtigt und, sobald dies zum Bewusstsein kommt, auch in

den Nebenstimmen der Ausdruck gelegentlich bedacht wird; wie ferner (No. 433) der Hauptpunkt durch Wiederholung gesteigert, sogleich aber (No. 435, 436) die Wiederholung wechselnden Stimmen übertragen und damit in das Feld der Polyphonie übergegangen wird, die dann endlich (No. 438) als reichste Entfaltung des Chors frei hervortritt, sofort aber (wenn auch nicht immer so schnell, als des Raumes wegen in No. 438) das Verlangen nach dem homophonen Ausschallen der Chormasse in ihrer Einheit als der schlagendsten Kraft des Chors erweckt.

Die nähere Erwägung, wie das alles hier geschehn und wie es weiter hätte geschehn können, bleibe Jedem überlassen; sie wird zur sorgsamen und weitgeführten Uebung locken und diese sicher Frucht tragen.

C. *Chorkräfte.*

Zum Schlusse dieser gesammten Vorbereitungen überblicken wir noch einmal alle Vermögen, die sich uns überhaupt im Gesange, besonders im Chorgesange, darbieten.

Der Sänger hat vor allen Dingen den Ton, oder noch allgemeiner gefasst den Schall,

1. das Ausschallen seiner Stimme

von grosser innerlicher Macht (im Zarten wie im Starken) und äusserlicher Gewalt. Dies Element ist mächtiger in einer Chorstimme durch die vereinte Kraft vieler Einzelner, am mächtigsten im vereinten Chor, wo es (nach bekannten Grundsätzen) den weiten Akkord zu glanzvollem Klange, den engliegenden zu gedrungner Kraft, die Oktavverdopplung zu mächtigem Andringen, den Einklang zu schmetternder Eindringlichkeit fördert.

Der Sänger hat sodann die Tonverbindung; im allgemeinen Sinn aufgefasst, wollen wir sie

2. das Singen

nennen zum Unterschied (in der Lehre) von „dem Gesange", welcher Ausdruck dem künstlerischen vereinten Wirken von Ton- und Wortgeben zukommt. Dieses Singen ist die Tonbewegung, sofern sie nicht dem unmittelbaren Ausspruche des Worts angehört, also z. B. die Tonreihen, die in No. 431 bis 434 auf die Silbe „Höch— sten", die in No. 435 im Alt und in No. 436 im Tenor auf das Wort „Gott" fallen.

Das Singen erschallt, wie sich von selbst versteht, in einer Chorstimme voller und mächtiger, als in einer einzelnen. Aber

die Tonfolge wird auch dabei undeutlicher, erstens weil jeder stärkere Schall vermöge seines kräftigern Aushallens mehr Zeit zu seiner Verbreitung, Vernehmung, Scheidung von nachfolgenden Schallen braucht, zweitens weil selbst bei der sorgfältigsten Uebung viele Stimmen unmöglich so vollkommen wie eine einzige zusammen stimmen und zusammen fortschreiten. Es folgt hieraus die wichtige doppelte Lehre, dass man den Chorstimmen in dem, was wir das Singen nennen, nicht zumuthen darf, was Solostimmen leisten, dass namentlich grössere Tonfolgen erstens

nicht so schnell bewegt

sein dürfen, wie der Sologesang und noch mehr die Instrumentalmusik gestattet, — und dass sie ferner zweitens

nur einfach gestaltet

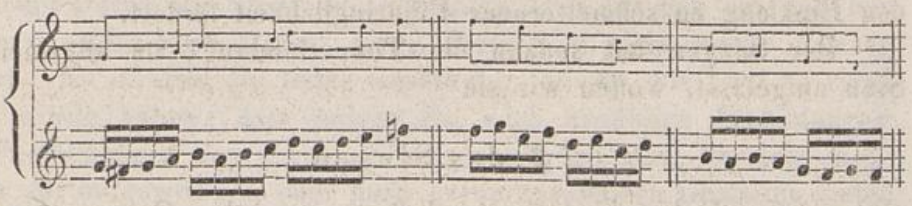
sein dürfen. Beides ist aber nicht blos aus materiell-akustischen und technischen Gründen, es ist auch aus dem Wesen des Chors selbst zu rechtfertigen. Denn einmal ist jede Masse gewichtiger, also weniger zur Schnellbeweglichkeit geneigt, als ein Einzelner, dann ist eine Menge nur im Allgemeinern und Einfachern (S. 443) übereinstimmend, folglich jede zu eigen oder zu vielfach zusammengesetzte Tonfolge ihr nicht angemessen.

Hinsichts der Bewegung scheinen — obwohl sich ein ganz bestimmtes Maass nicht festsetzen lässt —

Sechszehntelfolgen im *Allegro moderato*

ungefähr das äusserste Maass von Schnelligkeit, das man mit Sicherheit vom Chor fodern kann, wobei aber natürlich viel von der grössern oder mindern Ausdehnung und Leichtigkeit (Ausführbarkeit) der Tonfolgen abhängt.

Hinsichts der Tonfolge sind die auf die Tonleiter begründeten, z. B.

439 

und kürzer gegliederten (weil jedes Glied einen Stütz- oder Sammelpunkt abgiebt, der den weitern Folgen, z. B.

440 

mangelt), überhaupt die nicht allzuweit, nicht über vier bis acht Viertel ohne Unterbrechung geführten die leichtern. Daher wird man selbst bei sonst eigenthümlichen Komponisten stets die einfachen

und darum allgemeinern und gebrauchtesten Tonfolgen wiederkehren sehn, so leicht es bekanntlich ist, andre Wendungen an deren Stelle zu setzen.

Hier so wenig, wie anderwärts genügen äusserliche Regeln; nichts würde leichter sein, als die Zusammenstellung einer Reihe von schwierigern oder ausgedehntern Tonbewegungen, die gleichwohl in dem besondern Sinn irgend einer Komposition ihr volles Recht finden, an ihrer Stelle nothwendig erscheinen. Dennoch ist das Studium und die Erwägung dessen, was im Allgemeinen dem Chor wohlgeeignet, unerlässlich, wenn man nicht in Gefahr kommen will, treffliche, nur abstrakt — ohne Rücksicht auf die erwählten Organe gefasste Intentionen an ihrer Unausführbarkeit scheitern zu sehn. Es ist übrigens, selbst bei der ausführlichsten Lehre, kaum zu hoffen, dass jemand, der nicht selber singen kann, hier stets das Rechte sicher treffe.

Das Dritte endlich, was der Sänger hat, ist

3. das Sprechen,

das Wort im Verein mit dem Sington. Der letztere nun verdunkelt mehr oder weniger stets den Sinn, die Wirksamkeit der Rede, theils durch die grössere Macht des Stimm- oder Singklangs vor dem Klange der Redelaute, theils weil ein Theil der Aufmerksamkeit von dem reinen Redeinhalt ab auf den musikalischen Inhalt gezogen wird. Und umgekehrt nagt die Artikulation der Rede am reinen Stimmschall. Beide — Rede und Singschall — begränzen und beeinträchtigen sich gegenseitig, von beiden wird geopfert um ein drittes Kunstwesen, den Gesang, von neuer und hoher Bedeutung zu gewinnen.

Aus dieser Betrachtung, die mancherlei Folgerungen in sich trägt, sei hier zunächst nur eine gezogen:

je mehr die Redethätigkeit vortritt, je mehr Redetheile in engem Raume sich vereinen, desto mehr wird Stimm- und Singwirkung zurückgedrängt.

Dies muss im Chorgesang noch mehr, als bei dem Sologesang der Fall sein, weil wieder die Aussprache Vieler nicht so genau zusammentreffen, Eins sein kann, wie die eines Einzelnen. Und am stärksten muss die Beeinträchtigung sein, wenn nicht blos eine einzige Chorstimme, sondern ein ganzer Chor mit Redethätigkeit überhäuft wird.

Wir müssen also, wenn unser Chor wirken soll, weder zu viel (zu viel vereinzelte Laute, — Silbe auf Silbe für jeden Ton) noch zu schnell sprechen lassen. Der in No. 425 und 426 angeführte Händel'sche Chor z. B. wird in den in Achteln und Sechs-

zehnteln artikulirenden Partien seinen Vollklang nicht entwickeln können; ja, sollte er eine schnellere Bewegung, etwa die des *Allegro moderato*, annehmen, so würde Stimmklang und Klarheit der Rede gleichmässig beeinträchtigt werden. Händel hat vor den meisten Komponisten so häufig — fast überall die grossartigste und machtvollste Behandlung des Chors bethätigt, dass diese Bemerkung unmöglich der ihm gebührenden Ehrfurcht zu nahe tritt; ohnedem war es in jener Stelle der Text und überhaupt die Auffassung seines Stoffes, der ihn zu solcher Behandlung nöthigte.

So viel von den drei Vermögen, über die der Komponist zu gebieten hat. Dass er jedes nur nach dem Sinn seiner jedesmaligen Aufgabe in Thätigkeit setze, versteht sich. Gelingt ihm aber, keines unbenutzt zu lassen, einem durch das andre einen hebenden Gegensatz und eine Stütze zu gewähren: dann erst kann er sich von seinem Chor die vollste Wirkung versprechen; die singende Stimme leiht ihren Schmelz der artikulirenden, die ausschallende Stimme bindet und ergänzt die bewegtern.

Wenden wir uns nun zu der Komposition.

Fünfte Abtheilung.

Die Formen der Chorkomposition.

Nicht alle Formen und Verwendungen des Chors kommen hier zur Sprache, sondern nur diejenigen Formen, in denen Orchester, überhaupt Begleitung entweder gar nicht erfoderlich, oder doch möglicherweise nur auf die untergeordnete Bedeutung eines blossen Hülfsmittels beschränkt werden kann. Diese Formen sind es aber, die allen übrigen Chorformen zum Grunde liegen, in denen der wichtigste Fortschritt im Gesangstudium von Rezitativ und Lied aus geschieht, die also auch allen weitern Gesangstudien zur Vorschule und Vorbedingung dienen. Grund genug, ihnen vorzugsweise Aufmerksamkeit zu widmen.

Erster Abschnitt.

Die Choralfiguration.

Die Choralfiguration war diejenige Form, an der wir (Th. II) die begleitenden Stimmen zur Selbständigkeit erhoben, in freie polyphone Bewegung setzen lernten. Dies und hiermit auch die Formen der Choralfiguration haben wir nun in unsrer Gewalt. Es soll jetzt die ausgebildetste derselben, in der eine Einleitung in den Choral, Zwischensätze von Strophe zu Strophe führen, auf den Chor angewendet werden.

Die Choralfiguration für den Chor ist eine besonders von den Meistern des vorigen Jahrhunderts fleissig angebaute Form; ihr Gedanke ist aber so sinnig, dass die Kirchenmusik — besonders der Protestanten, ihrer gar nicht entrathen kann, so lange sie am Choral selbst festhält. Dass der feste Gesang des Kirchenlieds von freiern und eigenthümlichen Betrachtungen bald der, bald jener Person (im idealen Sinne, S. 442) theilnehmend umgeben wird, dass der Choral in seiner zusammenfassenden stillen Gewalt dahinzieht und alle Singenden in ihren sinnigen besondern Aeusserungen nicht hemmt oder ausschliesst, sondern in sich versammelt, sich und ihnen zu reicherm erhebendem Gewinn: das ist psychologisch und symbolisch so wahr, dass es künstlerisch nicht anders als bedeutend und schön befunden werden kann und sich erhalten oder stets wieder erzeugen muss, so lange die Vorbedingung — der Choral in der christlichen Kirche — besteht.

Dies ist die Wichtigkeit der Form an sich. Sie hat aber noch eine besondre und nirgend sonst zu erlangende Wirkung in unserm Lehrgange.

Bei der abstrakten Choralfiguration gingen wir von einem Figuralmotiv aus und suchten besonders anfangs es als Kern oder doch Anknüpfungspunkt getreu festzuhalten. Doch wurden wir schon damals bald inne, dass die Bedeutung der Figuration im Grunde nicht auf dem Motiv beruhte, sondern auf der Bewegung jeder und aller Stimmen, zu denen das Motiv nur den ersten Anstoss gab; daher gelangten wir dazu, den verschiednen Stimmen gelegentlich auch verschiedne Motive zu ertheilen und sie endlich ganz unbekümmert nur in gleichem Sinne gehn zu lassen.

Dass im Gesange noch weniger auf das Festhalten an einem Motiv ankommt, ist einleuchtend. Hier handelt es sich um den getreuen und tiefen Ausdruck des Textes; wie wenig will dagegen — wenn zwischen Beiden zu wählen ist — das Festhalten an ein Paar Noten sagen! Doch werden wir, wenn auch nicht immer das Motiv, wenigstens die karakteristische Weise, in der unsre Figuralstimmen zum Choral treten, festzuhalten haben, um dem Ganzen die für jedes Kunstwerk nöthige Einheit der Gestaltung zu bewahren.

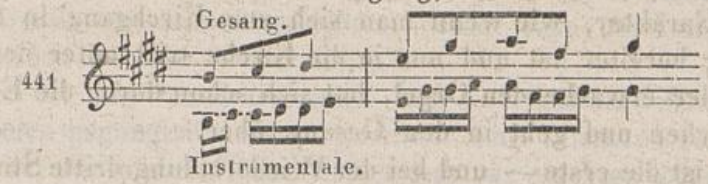
Sänger und Hörer würden ermüdet, wenn eine weit ausgeführte Figuration blos durch Singstimmen dargestellt werden sollte. Wenigstens — wenn wir auch nicht behaupten mögen, dass dies unausführbar — ist einleuchtend, dass der Zutritt eines Instrumentale, das Einleitung und Zwischensätze oder einen Theil derselben übernimmt, vielleicht auch ein Nachspiel zur Abschliessung des Ganzen giebt, grosse Vortheile gewährt. Es ist daher äusserst rathsam, — ja fast unerlässlich, dass wenigstens zuerst nie ohne

Instrumentalbegleitung

gesetzt werde. Diese hat, wie gesagt, einzuleiten, überzuleiten (wo es die Singstimmen nicht selbst thun) und nach Erfodern den Nachsatz zu geben. Während des Gesanges wird sie Begleitung im eigentlichen Sinne.

Die Instrumentalpartie müssen wir für jetzt auf Klaviersatz beschränken, da uns noch kein andres Instrument zu Gebote steht. Wer sich dabei — wenn auch vielleicht nur in unbestimmtern Umrissen, mehr ahnend als einsehend — Wirkungen des Orchesters vorstellt, der wird der eigentlichen Würde, in der sich unsre Aufgabe darstellen sollte, näher treten. Jedenfalls kann das Instrumentale an Beweglichkeit und sonstigem Inhalt nicht weit über das hinausgehn, was nachgehends den Singstimmen gebührt. Wenn z. B. Seb. Bach in der später zu betrachtenden Figuration des Chorals:

„O Mensch, bewein' dein' Sünde gross"*) den Singstimmen vorherrschend Achtelbewegung zuertheilt, so haben statt dieser die Instrumente zwar Sechszehntelbewegung, aber in einer Weise, —



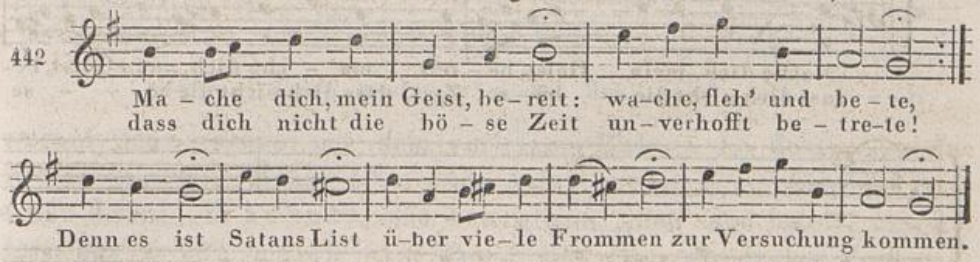
die die Achtelbewegung als bedingende Grundlage hervortreten oder durchfühlen lässt.

Wo die Singstimmen wirken, wollen wir unsre Begleitung so viel wie möglich unterordnen. Denn das Höhere und oft einzig Befriedigende wird uns erst im Orchester-Studium eigen und würde uns hier von der Hauptsache, dem Chorstudium, abziehn.

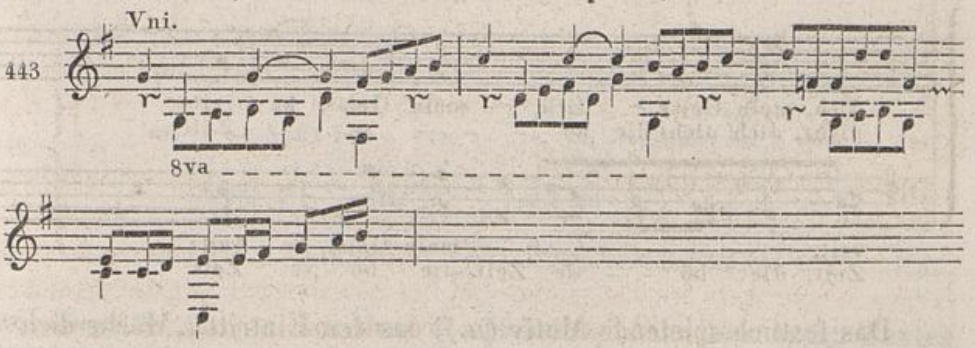
Schliesslich rathen wir noch, für die ersten Uebungen Choräle zu wählen, die dem Komponisten nach Text und Melodie besonders werth sind, deren Text einen bestimmten kräftigen Ausdruck fodert und gewährt und die nicht zu lang sind.

Bei der schon sichern Bekanntschaft der Form bedarf es nur einer Aufweisung an zwei besonders lehrreichen Beispielen.

Das erste ist Seb. Bach's Figuration des Chorals**):



Bach versetzt vor allem den Choral in den feierlich breiten und vermöge der Dreitheiligkeit doch beweglichern Sechsvierteltakt und schickt ihm, in dieser Weise anknüpfend, —



*) Am Schlusse des ersten Theils der Matthäi'schen Passion.

**) Bis jetzt nur in der „Sammlung vorzüglicher Gesangstücke u. s. w. von F. Rochlitz" (bei Schott in Mainz), Band 3, Abtheilung I, S. 39, gedruckt. Die vollständige Herausgabe dieser Kantate wäre verdienstlich.

eine Instrumentaleinleitung voraus. Diese, die instrumentalen Zwischensätze, Nachspiel und Begleitung lassen wir ganz bei Seite und wenden uns nur auf den Gesang, jetzt unsre Hauptsache. Ein sonntäglicher Karakter, wie wenn man sich zum Kirchgang' in freudiger Sammlung bereitet hat und nun in die Kirche tritt unter den ersten Klängen der erwachenden Orgel, hat sich schon durch die Einleitung ausgesprochen und geht in den Gesang über.

Dies ist die erste — und bei der Wiederholung dritte Strophe. —

444

Ma – – che dich, mein Geist, be – reit:
dass dich nicht die bö – – se Zeit

Mache dich, mein Geist, be–
dass dich nicht die bö – se

Mache dich, mein Geist, be – reit, ma–che
dass dich nicht die bö – se Zeit, dass dich

a b

Mache dich, mein Geist, be – reit, ma – che dich, mein Geist, be–
dass dich nicht die bö – se Zeit, dass dich nicht die bö – – se

reit, ma – che dich, mein Geist, be – reit:
Zeit, die bö – – – se Zeit

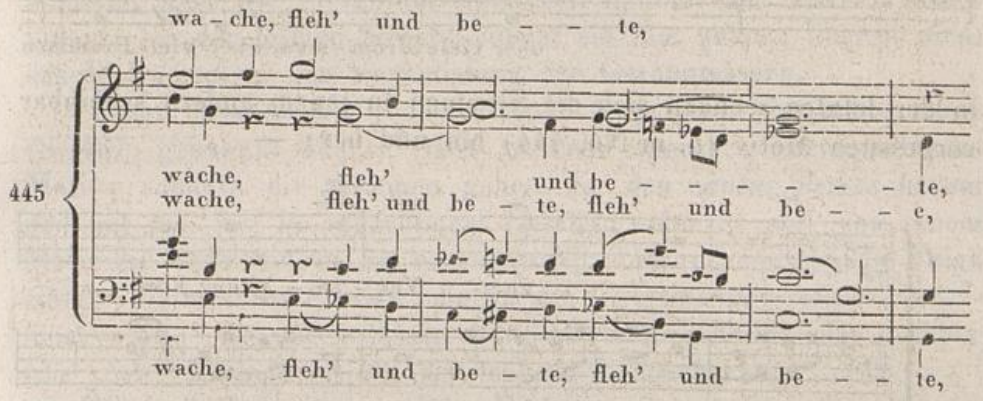
dich, mein Geist, dich, mein Geist, be – reit:
nicht, dich nicht die bö – – – se Zeit

reit, mein Geist, be – reit:
Zeit, die bö – – se Zeit, die bö – se Zeit

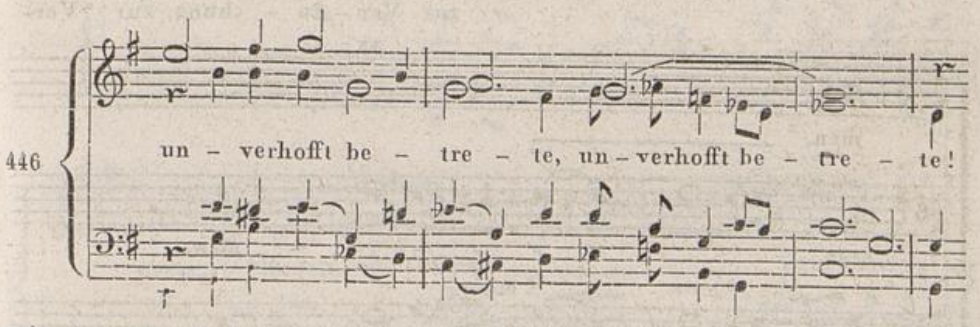
Das festlich spielende Motiv (*a.*), das den Eintritt „Mache dich" so erweckend macht und dem „mein — Geist" auch noch eine kleine Beherzigung gönnt, stimmt zur Einleitung und giebt mit ihr den Grundton der oben angedeuteten Empfindung zu hören. Jede Stimme zergliedert und wiederholt ihren Text, hebt gelegentlich bald

dieses, bald jenes Wort (z. B. der Tenor das „bereit“ und „mein Geist“) hervor und geht mit den andern frei und reich und schön bewegt zu Ende; die Figuralstimmen bilden einen Nachsatz zum *cantus firmus* und schliessen später, worauf denn das Instrumentale zur folgenden Strophe weiter führt.

Hier ist ein hervortretendes und bedeutsames Motiv durch die Stimmen gegangen. Demungeachtet wird Niemand es für die Hauptsache, für mehr als den ersten Anstoss erachten können; noch weniger ein zweites Motiv (*b.*), das sich beiläufig hergiebt. Der Gesang der Stimmen im Ganzen, wie er dem Sinn des Lieds und einzelnen Wortes nachtrachtet, ist hier die Hauptsache. Daher lässt gleich die zweite Strophe alles Vorangegangne fallen und spricht blos ihr Wort mit Macht aus, —



worauf denn (schon mit dem vorletzten Takte) das Instrumentale wieder in seiner Weise (No. 443) auftritt. Ist schon hier der fassende Anruf „Wache!“, das bewegliche „fleh' und bete“, besonders das zweite „fleh'“ in Tenor und Bass ein lautes Zeugniss für die Intention, die hier herrscht; so muss man dieselbe Zeile in der Wiederholung betrachten, —



wie dieselbe Anlage sich dem abweichenden Sinn des neuen Textes bequemt, wie beidemal jede Stimme in göttlicher Unbesorgtheit um das Leibliche, um einen augenblicklichen Widerklang, sich nur dem Geistigen, dem Sinn und Gefühl des Worts hingiebt.

Die folgenden zwei kurzen Strophen werden vom Chor nur ein-

fach, unfigurirt intonirt, in der folgenden kehrt das Hauptmotiv (*a.*) wieder, —

447

ü – ber vie – le From – men

über viele From – men, ü-ber vie – le Frommen

ü-ber viele Frommen, ü-ber vie – le From – – – – – men

über viele From-men, über viele Frommen

in der letzten wenden sich die Stimmen in jenem andern scheinbar vergessnen Motiv (*b.* in No. 444) hin und her; —

448

zur Ver – su – chung kom – –

zur Ver – su – chung kommen, zur Ver-su – chung

zur Ver-su – chung kom – men, zur Ver-

zur Ver – su – chung, zur Ver-

men.

kom – – – – – – – – men.

su – chung kom – – – – – – men.

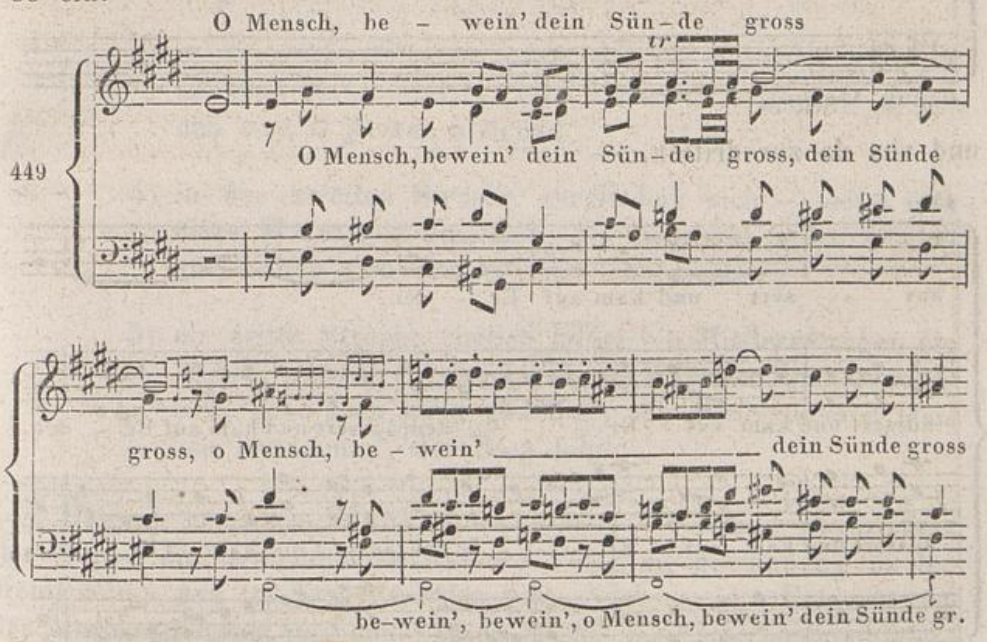
su – chung kom – – – – – – men.

ist das zufälliges — oder technisches Spiel? — oder hat das Wort „Versuchung“ so hin und her gelockt? Das Letztere wäre gar wohl in Bach's Weise, der seine Aufgabe im Ganzen und Einzelnen, in den tiefsinnigsten, treffendsten, gefühltesten Zügen und zugleich in leisen beiläufigen, ja ganz äusserlichen Andeutungen und Anspielungen (man denke an das „Eli lama“ und dann wieder an das „Ehe der Hahn krähet“ in der Matthäi'schen Passion) gleichzeitig zu fassen liebt.

Ueberblicken wir nun das Ganze, so findet sich die erste Strophe und die dritte (Wiederholung der ersten) figurirt, die zweite und vierte (Wiederholung der zweiten) zwar reich gesungen, nicht aber eigentlich figurirt, die fünfte und sechste einfach vorgetragen, die siebente und achte, jede mit einem andern Motiv aus der ersten, figurirt. Ueberall geht die Figuration über den Schluss des *cantus firmus* hinaus, bei der letzten Strophe kommt sie ihm zuvor; überall dient das Instrumentale zur Verknüpfung der Gesangmassen.

Einen freiern und vollern Anblick gewährt der schon oben (S. 467) genannte Choral. Hier ist kein eigentlich hervortretendes Motiv, sondern die Stimmen gehen um den *cantus firmus* herum und mit ihm fort in andächtigem Gesang; oder — soll von einem Motiv die Rede sein, so ist es das in No. 441 angedeutete, die Folge einiger diatonischer Schritte, die für das Instrumentale reicher ausgeführt wird. Letzteres lassen wir wieder bei Seite; das darüber für jetzt Nöthige ist aus der frühern Lehre bekannt.

Nach einer breiten, stillen Einleitung setzt die erste Strophe so ein. —



Die Figuralstimmen treten später und bewegter, als der *cantus*

firmus ein, aber mit einander, so dass sie insgesammt Einen Gegensatz gegen ihn bilden und so auch über ihn hinaus zu Ende gehn.

Das Instrumentale führt weiter, zur zweiten Strophe, —

450

Da – rum Chri – stus sein's Va – ters

Da – rum Christus sein's Va – ters

Darum Christus sein's Vaters Schoos, sein's Va – ters

Darum Christus sein's Vaters

Schoos

Schoos, da-rum Chri-stus sein's Va-ters Schoos

Schoos, da-rum Chri-stus sein's Va-ters Schoos

Schoos

und von da zur dritten. —

451

äus – sert und kam auf Er – den.

äussert und kam auf Er – – – den, äussert und kam auf Er – den.

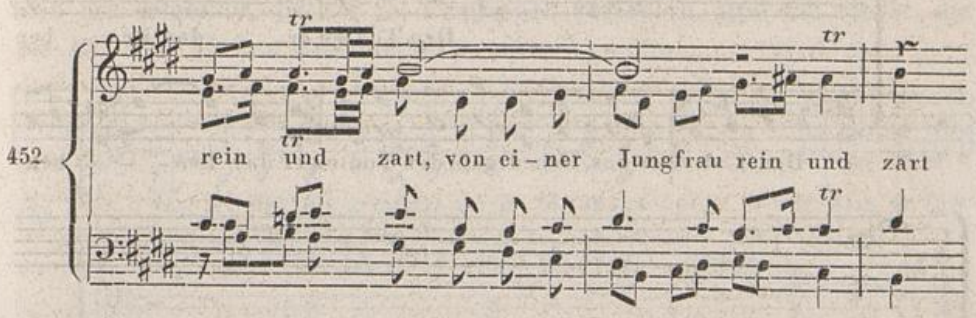
äussert und kam auf Er – – – – den, äussert und kam auf Er – den.

äussert und kam auf Er – den, äussert und kam auf Er – den.

Hiermit ist der erste Theil des Chorals geschlossen und wird bei den Strophen

Von einer Jungfrau rein und zart
Für uns er hie geboren ward,
Er wollt' der Mittler werden

Note für Note wiederholt; nur die erste Strophe wird vom zweiten Takt an so —



zu Ende geführt. Fassen wir nun diese Strophen zusammen, so sehen wir

1) überall den *cantus firmus* als anführende Stimme, die andern als nachfolgende,

2) die Figuralstimmen in der ersten und allenfalls zweiten Strophe über den Schluss des *cantus firmus* hinausgehend;

3) in der ersten Strophe sehen wir sie zusammengehalten als eine einige Masse, einen einfachen Gegensatz gegen den *cantus firmus* bildend;

4) in der zweiten Strophe zergliedert sich — setzt sich diese Masse aus einander, die Stimmen treten einzeln auf, halten sich übrigens nah zu einander;

5) die dritte Strophe endlich bildet ein Mittleres gegen die beiden vorherigen, indem sie die Stimmen von einander löst, aber doch nicht gänzlich; die Mittelstimmen bleiben beisammen, der Bass folgt.

Hiermit ist nach Bach's stets fester, sicher vorschreitender Weise die Grundlage zu weiterm Fortgang gewonnen; in der Komposition wie im Texte werden nun gleichsam die Folgerungen des Vorhergehenden gezogen. Nach abermaliger Instrumentaleinleitung tritt die erste Strophe des zweiten Theils auf, —

453 *)

Den Tod - ten er das Le - ben gab

Den Todten er das Le - - - - ben gab, den Tod-

Den Todten er das Le - ben

Den Todten er das Leben gab, den Todten er das Le - - - ben

- ten er das Le - - - ben gab

gab, den Tod-ten er das Le-ben gab

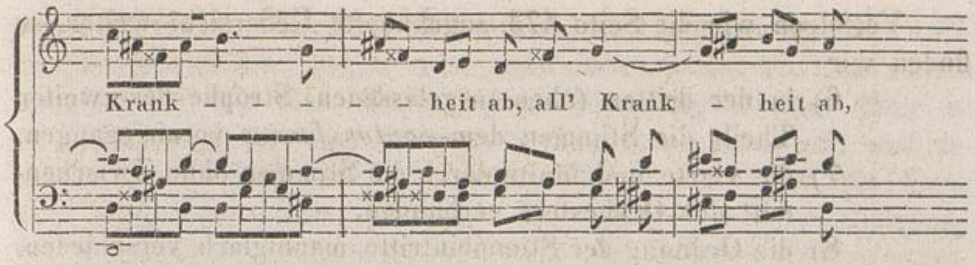
gab, den Tod-ten er das Le-ben gab

hoch und gewichtvoll gegen den tief unten einsetzenden Bass. Dieser schwingt sich höher und näher, und da erst tritt der Alt vermittelnd, zuletzt erst der Tenor in seiner leidenschaftlichen Weise zu. Die ganze Komposition hat einen höhern und freiern Aufschwung genommen, und zwar im Ganzen, wie in jeder einzelnen Stimme. Dies bedingt die nächste Strophe, —

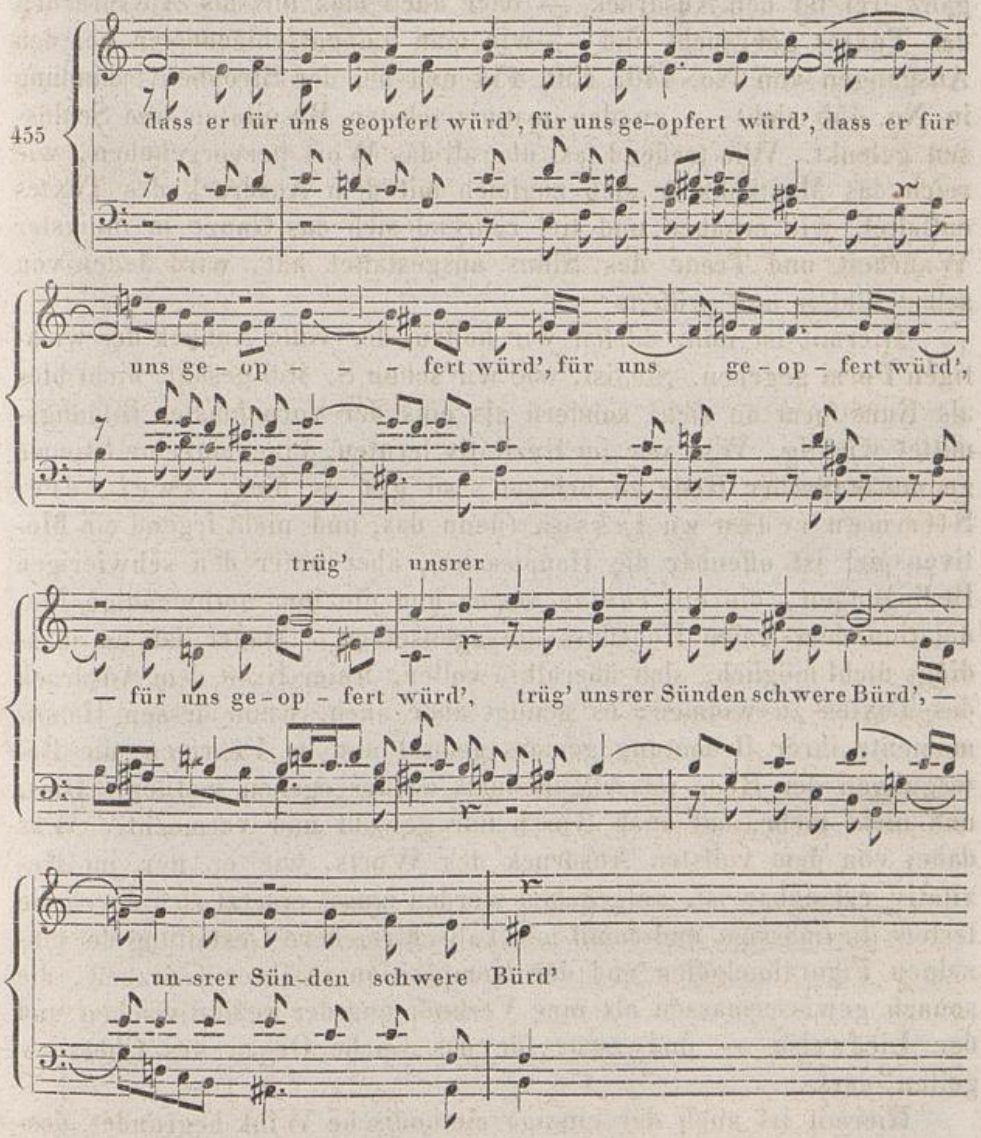
454

und legt da-bei all' Krankheit ab, und legt da - bei all'

*) Die Vorzeichnung bleibe ein für allemal weg.



in der die Stimmen weit über den *cantus firmus* hinausgehn, so wie die folgende, in der sie demselben vortreten, und die vierte, die sie mit der fünften verbinden.



Wie dann die letzte Strophe das Ganze wunderschön schliesst, kommt nebst allen nur erwähnten Strophen und den Zwischenspielen des Orchesters hier nicht weiter zur Betrachtung.

Verfolgen wir die Seite 473 angeknüpfte Uebersicht weiter, so finden wir

6) in der dritten (oben ausgelassenen) Strophe des zweiten Theils die Stimmen dem *cantus firmus* vorangegangen,
7) die vierte und fünfte durch die Stimmen ohne Zwischentritt des Orchesters verbunden,
8) die Ordnung der Stimmeintritte mannigfach verschieden.

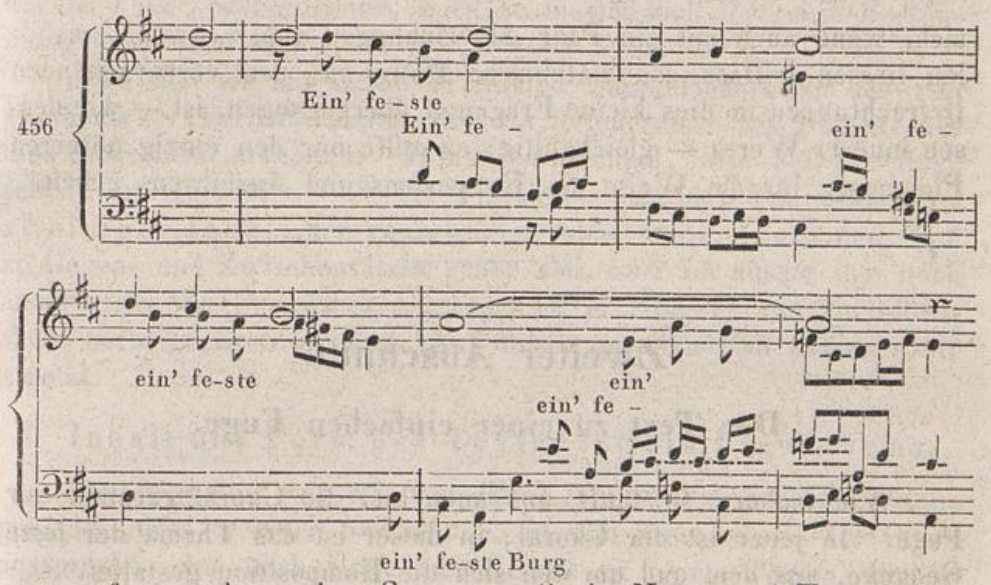
Ueberall herrscht diatonische Führung in den Stimmen vor, also das Motiv aus No. 441, — wenn man diese einfachste und allgemeinste Bewegungsweise Motiv nennen will. Ueberall wird sie ganz frei für den Ausdruck — oder auch blos für das Aussprechen des Textes gebraucht und — wie man am entschiedensten bei den Ausgängen von No. 449, 450, 454 und bei der Strophenverbindung in No. 455 sieht — zu den mannigfachsten Resultaten und Schlüssen gelenkt. Wie treffend fast überall das Wort hervorgehoben, wie reich das Musikalische sich zugleich mit dem Ausdruck des Textes entfaltet, wie erhaben und tief rührend sich das Ganze in innigster Wahrheit und Treue des Sinns ausgestaltet hat, wird Jeder von selbst fühlen und prüfen.

Hiermit ist nun, dürfen wir hoffen, der volle Anblick der wichtigen Form gegeben. Sie ist, wie wir schon S. 466 gesagt, nicht blos als Kunstform an sich, sondern als eins der vornehmsten Bildungsmittel wichtig. Wie wir im Rezitativ lernten, eine einzelne Stimme zu musikalischer Rede zu bringen, so gilt es hier, zwei, drei Stimmen reden zu lassen (denn das, und nicht irgend ein Motivenspiel ist offenbar die Hauptsache), aber unter den schwierigen Bedingungen, die ein *cantus firmus* und die ihm nothwendige Modulation dem freien Redefluss entgegensetzen. Daher ist es allerdings nicht möglich, sich überall in voller, freier Kraft dem Ausdruck des Textes zu widmen; es genügt aber auch, wenn dessen Hauptmomente ihrer Bedeutung gemäss gefasst und im Uebrigen die Bewegungen der Rede im Allgemeinen wiedergegeben werden. Dies, und nicht mehr, hat auch Bach nur gewollt und vermocht. Was dabei von dem vollsten Ausdruck des Worts, wie er nur im Rezitativ erlangbar ist, aufgegeben werden muss, ersetzt sich durch die festere liedmässige und damit musikalisch reichere Gestaltung der einzelnen Figuralmelodien und der Komposition in ihrer Ganzheit, die sonach gewissermassen als eine Verknüpfung der rezitativischen und der Liedweise — und zwar für das reiche Organ des Chors — gelten darf.

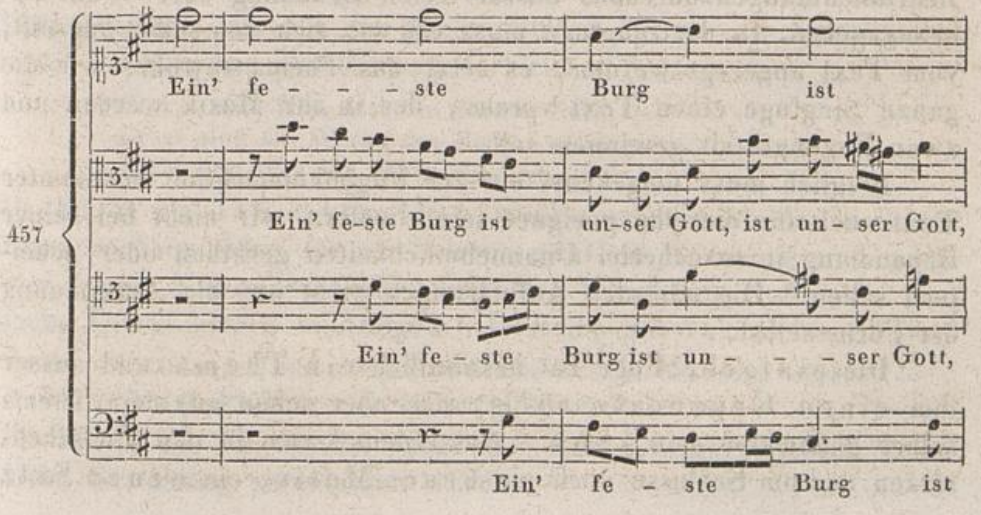
Hiermit ist auch der einzige methodische Wink begründet, dessen es zu der Ausübung dieser Kunstform bedürfen kann.

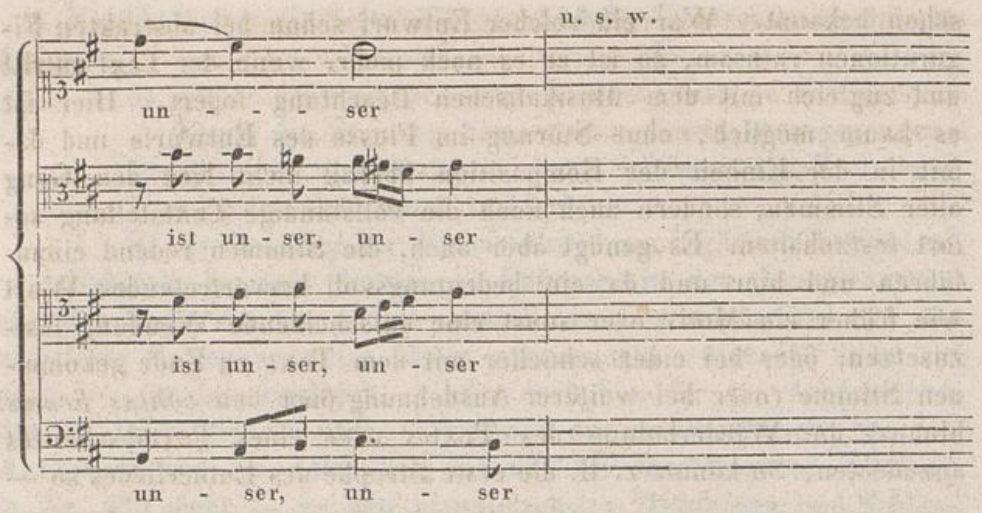
Dass eine solche Komposition leichter und sicherer gelingt, wenn man sie erst in leichtem Entwurf arbeitet und dann ausführt, ist uns

schon bekannt. War ein solcher Entwurf schon bei abstrakten Figurationen rathsam, so ist er es noch mehr, wenn der Text zutritt und zugleich mit dem Musikalischen Beachtung fodert. Hier ist es kaum möglich, ohne Störung im Flusse des Entwurfs und damit in der Einheit der Komposition überall nicht blos den Gang aller Stimmen, sondern auch noch die vollständige Textstellung sofort festzuhalten. Es genügt aber auch, die Stimmen redend einzuführen und hier und da ein bedeutungsvoll hervortretendes Wort wie früher ein Motiv oder sonst eine entscheidende Wendung festzusetzen, oder bei einer schneller mit dem Text zu Ende gekommnen Stimme (oder bei weiterer Ausdehnung über den *cantus firmus* hinaus) die Wiederholung des Textes oder eines Textabschnittes anzudeuten. So könnte z. B. die erste Strophe des Lutherliedes so —



entworfen werden; ohne Sorge um die in Noten und Text befindlichen Lücken, die vielleicht in dieser Weise —





sich, wenn auch mit ein Paar Abweichungen vom Entwurf, ausfüllen liessen. Dass das diatonische Motiv aus den vorhergehenden Betrachtungen in dies kleine Fragment übergegangen, ist — wie dessen innerer Werth — gleichgültig; es sollte nur den einzig nöthigen Fingerzeig für die Weise des Entwerfens und Ausführens geben.

Zweiter Abschnitt.

Der Text zu einer einfachen Fuge.

Wie früher, so führt uns auch hier die Choralfiguration zur Fuge. In jener ist der Choral, in dieser ist das Thema der feste Gedanke, aus dem und um den sich die Komposition gestaltet.

Dieses Thema war bei der abstrakten Fuge und ist bei allen Instrumentalfugen durchaus unsrer freien Erfindung oder Wahl anheimgegeben. In der Singfuge muss es, wie sich von selbst begreift, vom Text angeregt werden, es setzt das Thema sowohl, wie die ganze Singfuge einen Text voraus, der in ihr Musik werden und zwar Fugengestalt gewinnen soll.

Folglich muss umgekehrt ein zur Fugenkomposition bestimmter Text auch für dieselbe geeignet sein, wofern wir nicht bei seiner Behandlung in mancherlei Unannehmlichkeiten gerathen oder scheitern sollen. Die nächsten Aufklärungen giebt uns die Anschauung der Form selbst.

Die einfache Fuge hat bekanntlich ein Thema und ausser ihm einen Gegensatz nöthig, der aber schon aus dem Thema selber genommen sein kann. Ausserdem kann in den Zwischensätzen und am Schlusse noch ein neues Motiv, ein neuer Satz

eingeführt werden; dies ist aber keineswegs nöthig, es muss vielmehr als Ausnahme gelten und einer Fuge, die ihren ganzen Inhalt aus dem Thema allein, oder aus Thema und Gegensatz gewinnt, der Vorzug grösserer Einheit beigemessen werden.

Das Thema der Fuge ist, wie wir ferner wissen, deren Hauptgedanke, derjenige, aus dem und um desswillen die ganze Komposition entsteht, muss also vor allem ein bestimmter, also in sich selbst abgeschlossner und für sich redender, — für sich selbst verständlicher sein, das heisst: er muss nach Inhalt und Form ein Satz oder eine Periode sein.

Ausserdem begehren wir von ihm mit Recht eine Wichtigkeit, die es werth erscheinen lasse, der Kern einer ganzen Komposition zu sein, — und endlich eine Ausdehnung, die es weder zu kurz vorübergehend, noch zu umständlich für seine Bestimmung erscheinen lasse.

Dies sind die uns schon bekannten Haupterfodernisse des Fugenthema's. Hiernach lassen sich die Erfodernisse des Fugentextes mit Sicherheit erkennen. Wir müssen dabei, wie bei der Fuge selbst, unterscheiden, ob das Thema — also der Text desselben alleiniger Inhalt der ganzen Fuge sein, mithin auch den Stoff zu Gegen- und Zwischensätzen geben soll, oder ob ausser ihm noch anderweite Motive oder Gedanken für Gegen- und Zwischensätze herbeigezogen werden. Auf diesen zweiten Fall kommen wir zuletzt.

1. Inhalt und Form des Textes für ein Fugenthema.

Das Nächste, was wir vom Text für ein Fugenthema verlangen, ist: dass er einen bestimmten, in sich geschlossnen Gedanken ausspreche, der nach Kraft und Gestalt zu einem Thema werden könne, — zum Vereinigungs- und Mittelpunkte für einen Chor und zur Hauptidee einer Fuge. Auch hier werden wir wieder an die Bibel gewiesen, die uns die glücklichsten Aufgaben zur Ausführung, oder Vorbilder zur Nachbildung darbietet. Sätze wie

Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn, —
Gross sind die Werke des Herrn, —
Wohl dem, der den Herrn fürchtet, —

(Ps. 38, 2, Ps. 111, 2, Ps. 112, 1) entsprechen nach der in ihnen ausgesprochnen oder für sie voraussetzlichen Stimmung und nach ihrer festen Abgeschlossenheit sofort der Vorstellung, die wir von einem Thema bereits mitbringen. Dasselbe gilt von diesen Sätzen,

Herr, ich traue auf dich; lass mich nimmermehr zu Schanden werden, —
Ich hoffe auf den Herrn, darum werde ich nicht fallen, —

(Ps. 71, 1, Ps. 29, 1), die durch ihre zwei Glieder vielleicht periodische Gestaltung veranlassen würden.

Andern Sätzen fehlt bald die feste Abgeschlossenheit ihres Inhalts, z. B. Ps. 57, 2, Ps. 56, 2, Ps. 71, 5 —

> Sei mir gnädig, Gott, sei mir gnädig; denn auf dich trauet meine Seele, und unter dem Schatten deiner Flügel habe ich Zuflucht, bis dass das Unglück vorübergehe, —
> Gott, sei mir gnädig, denn Menschen wollen mich versenken; täglich streiten sie und ängstigen mich, —
> Denn du bist meine Zuversicht, Herr, Herr, meine Hoffnung von meiner Jugend an, —

(abgesehn von manchem nicht Tongemässen in ihnen), bald ist schon die Form der Abfassung — und zwar besonders die Fragform, z. B. Ps. 74, 1, —

> Gott, warum verstössest du uns so gar?

wegen ihres unfesten, in sich unbefriedigten Abschlusses der Uebertragung auf ein Fugenthema ungünstig.

Wir haben oben mit Recht verlangt, dass der Text, wie das Thema der Fuge, ein für sich abgeschlossner Satz sei, also vor allen Dingen für sich selbständigen Sinn gebe. Diese Foderung bedarf, sobald wir bei der Vorstellung einer für sich allein stehenden Fuge beharren, keiner weitern Rechtfertigung. Sobald aber die Fuge nur Theil eines grössern Ganzen ist, kann ihr Thema gar wohl an einen Satz geknüpft, ein Satz ihr zum Thema werden, der nur in Bezug auf etwas Vorausgehendes seine volle Verständlichkeit und Bedeutung gewinnt. Wenn z. B. Händel in seinem Messias die Worte

> Durch seine Wunden sind wir geheilet,

oder in seinem Israel die Worte

> Sie konnten nicht trinken das Wasser, denn
> der Strom war verwandelt in Blut

für eine Fuge benutzt, so kann allerdings keiner dieser Sätze ohne die vorausgehende Mittheilung, — dass der Heiland es sei, durch den wir unser Heil finden sollen, dass der Strom der Aegypter zu ihrer Plage verwandelt sei, — vollkommen verstanden werden. Allein diese Vorausschickung ist ja erfolgt; und, sie vorausgesetzt, geben die Texte einen genügenden und für die sie Bekennenden oder Aussingenden bedeutsamen Sinn*).

---

*) Hiermit findet auch ein öfters, unter andern von Gottfr. Weber gegen einen Theil des Messentextes angeregtes Bedenken seine Erledigung. Sehr häufig und so auch in Mozart's Requiem sind die Worte *Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus* zu einem Fugenthema benutzt, durchfugirt worden. Allerdings geben sie für sich allein keinen Sinn, sie sagen nicht, was versprochen ist und wer versprochen hat. Allein aus dem vorhergehenden Text wissen wir, dass es die *lux sancta* oder *vita aeterna* ist, die Gott seinem Volke verheissen hat; und dies vorausgesetzt, giebt der Fugentext einen nicht blos verständlichen, sondern für die, die auf Erfüllung der Verheissung hoffen, auch anregenden, beherzigenswerthen Sinn. — Es kommt dazu, dass die Komponisten

2. Ausdehnung des Textes für ein Fugenthema.

Schon bei der rein-musikalischen Erwägung des Fugenthema's mussten wir zu weite Ausdehnung ablehnen, konnten uns aber allerdings einem blos äusserlichen Messen nicht unterwerfen, ein äusserliches Gesetz, — wie lang das Thema sein müsse oder nicht sein dürfe, — weder geben noch anerkennen. Dasselbe Verhältniss tritt bei dem Fugentext ein.

Wir können sehr leicht aussprechen: ein Fugentext müsse lang genug sein, um einem Fugenthema zur Grundlage zu dienen, — und nicht so lang, um zu einer ungünstigen Ausdehnung des Thema's zu nöthigen. Den allgemeinen Grundsatz wird man für wahr anerkennen müssen, aber zugleich für unzulänglich. Denn es fehlt ihm nicht nur jede nähere Bestimmung und muss ihm fehlen, weil es kein absolutes äusserliches Maass für das Thema (Th. II, S. 244) giebt; sondern es kann durch die Behandlung des Textes, wie wir gleich sehen werden, einem an sich selber ungünstig oder unbrauchbar erscheinenden Texte gar viel abgewonnen werden.

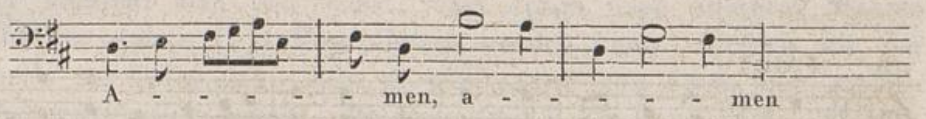
Sehr oft ist das eine Wörtchen

Amen!

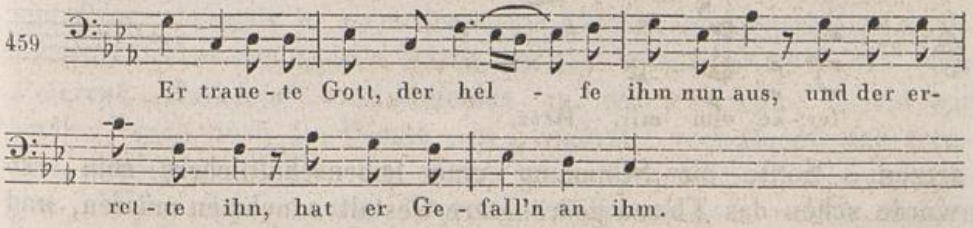
oder sind die Gebetrufe

Kyrie eleison, —
Christe eleison, —
Halleluja, —

fugirt worden, die freilich in nackter Uebertragung nur zwei, vier, sieben Noten ergeben würden, die aber, wie man sogleich sieht, im „Singen" (S. 461) oder durch Wiederholung zu genügender Tongestalt — man betrachte nur das Amen-Thema am Schlusse von Händel's Messias —

458 

ausgeführt werden können. Auf der andern Seite haben sich auch sehr umfassende Texte behandelbar erwiesen, z. B. der nachstehende ebenfalls aus dem Messias.

459 

hier einer gewichtigen Kunstform zum Abschluss eines Abschnittes der Messe bedürfen und jenen Satz gern dafür benutzen, da es nicht unstatthaft erscheint.

Hiermit haben wir nun die Erfodernisse des Fugentextes im Allgemeinen in das Auge gefasst, uns aber auch wieder überzeugt, dass erst das tiefere Eingehen, die Prüfung jedes einzelnen Textes genügende Belehrung und Förderung verspricht. Daher treten wir denn aus dem abstrakt-Theoretischen wieder auf den Standpunkt des Komponisten.

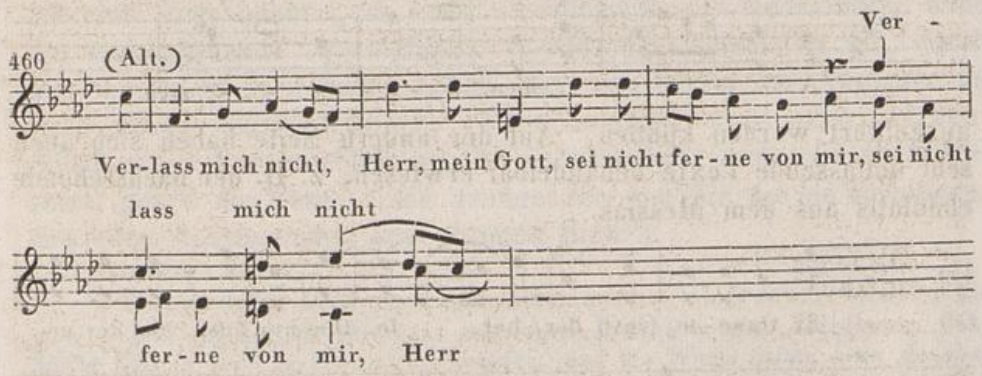
Nicht immer soll — meistens kann nicht der zur Fugenkomposition ausersehne Text alleiniger Inhalt der Fuge sein, so wenig wie in den abstrakten Uebungen oder der Instrumentalkomposition das Thema mit seinen Motiven jedesmal den Inhalt für die ganze Komposition hergeben kann und soll. Vielmehr finden wir die Mehrzahl der Texte, die zur Fugenkomposition veranlassen, entweder zu ausgedehnt, oder mit Vor- und Beisätzen verbunden, die zwar nicht zu entbehren, doch aber nicht so eng mit dem Hauptgedanken verbunden sind, dass sie mit jenem in das Fugenthema treten müssten. Alles nun, was vom Texte nicht auszuscheiden, aber auch nicht für das Fugenthema selbst zu gebrauchen ist, findet seine Anwendung

1) im Gegensatze,
2) in den aus Thema und Gegensatz sich entwickelnden Zwischensätzen,
3) in besondern zur Fuge selbst gar nicht gehörigen Einleitungs-, Schluss- und fremden Zwischensätzen.

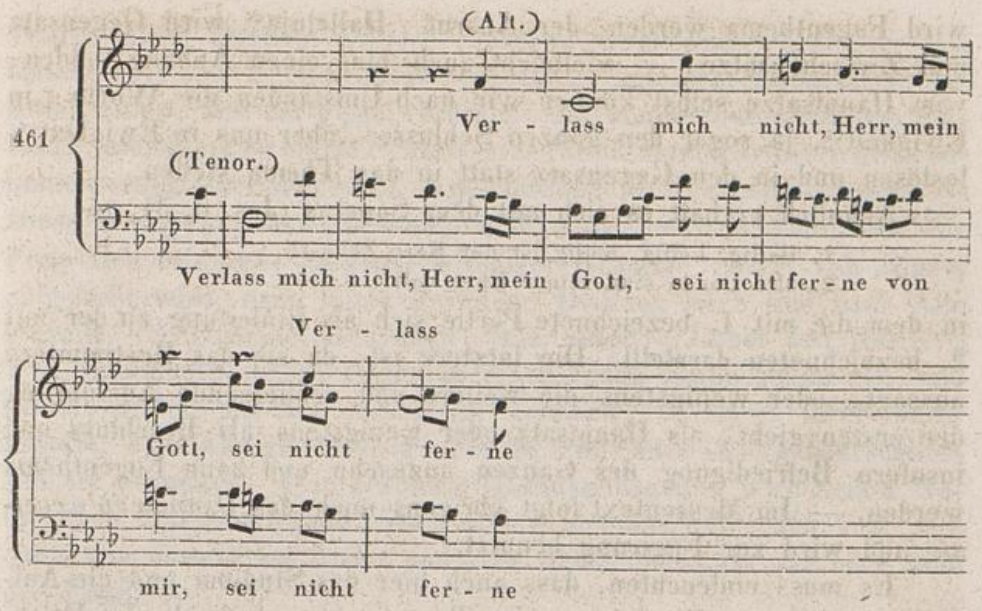
Betrachten wir z. B. den nachstehenden aus Psalm 38, 22 genommenen Text:

Verlass mich nicht, Herr, mein Gott, — sei nicht ferne von mir,

so könnte derselbe seiner Ausdehnung nach gar wohl vollständig in das Fugenthema treten, man könnte ihn vielleicht so —



setzen. Sollte die Stimmung eine leidenschaftlichere sein, so würde schon das Thema gedrängtere Gestalt annehmen müssen, und dann wär' es rathsam, schon den Text zu theilen, seinen zweiten Abschnitt für den Gegensatz zu bestimmen; es könnten z. B. Thema und Gegensatz sich folgendermassen —



gestalten. Diese Auffassung ist auch für den Text die schärfere und energischere, da dessen zweite Hälfte nur die schwächere Wiederholung der ersten ist.

Hier hing es von uns ab, wie wir den Text auffassen und vertheilen wollten; in andern Fällen tritt die Nothwendigkeit einer Eintheilung schärfer hervor. So im Psalm 117:

1. Lobet den Herrn, alle Heiden;
2. preiset ihn, alle Völker!
3. Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit, Halleluja!

Hier versteht sich von selbst, dass schon nach äusserm Maasse nicht der ganze Text Fugenthema werden kann. Prüfen wir ihn näher, so findet sich, dass er wenigstens aus zwei wohl unterschiednen Partien besteht; die erste (mit 1., 2. bezeichnete), die den Aufruf zum Lobgesang, — die andere (mit 3. bezeichnete), die das von Gott hier Gepriesene oder zu Preisende, den Grund zum Lobgesang, enthält. Die erste Partie zerfällt ferner, wie die Nummern andeuten, abermals in zwei denselben Gedanken wiederholende Abschnitte. Von der andern Partie ist aber ebenfalls der Jubel- oder Feierruf „Halleluja“ auszuscheiden; ja, wir können, sobald wir wollen, auch noch die Worte „in Ewigkeit“ vom Hauptsatze trennen, ohne dessen Sinn zu stören oder wesentlich zu beeinträchtigen. Wie sollen wir nun diesen Text behandeln? — Wir werden die erste Partie als blosse Einleitung zum Hauptsatz aufzufassen haben; der Kern des Hauptsatzes —

„Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit“

wird Fugenthema werden, der Ausruf „Halleluja“ wird Gegensatz und Zwischensätze, — vielleicht auch blos einen Anhang bilden; vom Hauptsatze selbst können wir nach Umständen die Worte „in Ewigkeit“, ja sogar den ganzen Schluss, „über uns in Ewigkeit“, loslösen und in den Gegensatz statt in das Thema stellen.

Aehnlich verhält es sich mit dem Sanctus (Jes. 6, 3), —

1. Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth,
2. alle Lande sind seiner Ehre voll!

in dem die mit 1. bezeichnete Partie sich als Einleitung zu der mit 2. bezeichneten darstellt. Die letztere ist, da sie das Bestimmtere aussagt, oder wenigstens die weitere und schliessende Ausführung der ersten giebt, als Hauptsatz oder wenigstens als Beschluss und insofern Befriedigung des Ganzen anzusehn und kann Fugenthema werden. — Im Messentext folgt übrigens noch das *Osanna in excelsis* und wird zur Fugirung benutzt.

Es muss einleuchten, dass auch hier das Studium und die Auffassung, die erste Einrichtung des Textes von entscheidender Wichtigkeit sind. Allerdings lassen viele Texte, — wie unsre Beispiele selbst schon zeigen, — mehr als eine Auffassung und Einrichtung zu; allein daraus folgt keineswegs, dass jede gleichbedeutend und dass jede richtig sei. Was man auch von jenen in No. 460 und 461 aus dem Stegreif gegebnen Auffassungen der Worte

Verlass mich nicht, Herr, mein Gott, sei nicht ferne von mir,

und

Verlass mich nicht, Herr, mein Gott,

als Fugenthemate urtheilen und wie man sie auch anders komponiren möge (vorausgesetzt, dass man nicht absichtlich die eine stärkt, die andre schwächt, sondern ehrlich und unbefangen sich dem Wortgehalt und der Stimmung überlässt): immer wird der breitere Text zu einem fliessendern und beweglichern, der enger zusammengefasste zu einem schärfern und energischern Thema führen — und es wird keines von beiden absoluten Vorzug behaupten können; jenachdem die Stimmung und der Sinn des ganzen Werks sich erweisen, wird das eine oder das andre das rechte sein. Welche Kräfte man auch zur Komposition mitbringe, stets wird bei der Auffassung des 117. Psalm (S. 483) die zweite Partie Hauptsatz und — wenn eine Fuge eintreten soll — Fugentext werden müssen. Wollte man es umkehren, so würden erstens die allgemeinern Aeusserungen der ersten Partie keinen prägnanten Anlass zu einem Thema, — das heisst zu einem bestimmten und durch Bestimmtheit karakteristischen und wichtigen Kernsatze, — geben; zweitens würde der Text zum Thema durch Spaltung in zwei Dasselbe aussprechende Abschnitte unkonzentrirt erscheinen und die energische Komposition eines einheitvollen Thema's — wenn man dem Sinn der

Worte nicht abfallen will — hindern; drittens würde der bestimmtere, der eigentliche Hauptgedanke aus dem Hauptsatze der Komposition, aus der Fuge verdrängt und könnte nur zu einem Anhange, gleichsam zu einem Schlusssatze für die Hauptpartie (S. 484) benutzt werden, hier aber nicht zu gebührender Beherzigung kommen. — Diese Ausführung bestärkt sich, wenn man des Grundgedankens der Fuge sich erinnert: dass ein wichtiger Gedanke zuerst von Einem aufgefasst wird, dann einen Zweiten, Dritten, nach und nach Alle ergreift. Allgemeine Gedanken, wie unser „Lobet den Herrn", sind Gemeingut Aller, liegen in eines Jeden Sinne schon reif und bereit; sollen sie zum Ausspruch kommen, so ist es ihrer Natur gemäss, dass Alle gleichzeitig oder im schnellsten Aneinanderschliessen sie bekennen. Der besondre Gedanke dagegen wird seiner Natur nach erst von irgend Einem erfasst und ausgesprochen, und geht dann von diesem auf Andre und Alle über. Dies ist aber der Sinn der Fuge.

Dritter Abschnitt.

Der Grundbegriff der einfachen Singfuge.

Nach der Verständigung über den Text und nachdem wir die Fugenform längst im Abstrakten kennen gelernt, bedarf es wieder nur allgemeiner Betrachtungen und einzelner Fingerzeige für die Singfuge. Es wird hierbei die etwaige Einleitung derselben, die Unterbrechung durch fremde Zwischensätze und die Zuziehung von Instrumentalbegleitung ganz bei Seite gelassen. An der Stelle der Letztern werden wir nur in gewissen Fällen eines gehenden Basses (basso continuo) bedürfen.

Die Singfuge nun bietet zwei Seiten: einmal insofern sie eine Form ist, in der ein bestimmter Text zu musikalischem Ausdrucke kommt; dann als Musikstück, das schon als solches vermöge seines musikalischen Inhalts auf uns wirkt. Beide Seiten müssen nothwendig mit einander vorhanden sein; doch kann bald die eine, bald die andre vorwalten. Sonach hat die Singfuge zwiefache Bestimmung an sich und kann bald der einen, bald der andern zugeneigter sein. Sie kann erstens ihrem eigenthümlichen Sinne gemäss angewendet werden als eine Kunstform, in der sich dieser bestimmte Gedanke, das Thema, — oder vielmehr der Sinn des Textes, der die Fugenform um seiner selbst willen, nach seiner eignen Bedeutung erfodert, — angemessen ausspreche. Oder sie kann zweitens als eine bedeutende und bei beliebig weiter

Ausarbeitung doch stets einheitvolle Form verwendet werden, als ein durch seinen musikalischen Inhalt wirkendes Tonstück, das um seiner selbst willen da ist, oder auch zu kraftvoll befriedigendem Abschluss eines grössern Werkes oder Theils eines solchen dienen soll. Dieser Unterschied ist, wie wir bald erkennen werden, ein entscheidend einflussreicher und wir dürfen ihn nicht aus der Acht lassen. Gleichwohl werden wir die aus ihm hervorgehenden zweierlei Gestaltungen öfters ihre Stelle wechseln sehn, bisweilen aus Gründen, die im besondern Werke liegen, bisweilen — nach dem Lauf aller menschlichen Dinge — mit Unrecht.

A. *Die redende Singfuge.*

Wir betrachten zuerst die Singfuge von der erstern Seite, in der sie ihre ursprüngliche und reine Bestimmung zu erfüllen, ihren Textgedanken tonkünstlerisch auszusprechen hat. Nach dieser Seite nun, — ohne alle äussern Rücksichten auf den Zusammenhang eines grössern Werks, auf Vorliebe für die bei aller Einheit so weit ausführbare Fugenform u. s. w., — hat die Singfuge zunächst nur den einen Zweck: das Thema, nämlich den dem Thema zu Grunde liegenden Text, musikalisch auszusprechen, und zwar nach einander in allen Stimmen zur Sprache zu bringen und durch den aus ihm, oder zu ihm sich ergebenden Gegensatz in das rechte Licht zu stellen. Daher der ihr oben gegebne Name, der sie nur im Lehrgange unterscheiden soll.

Nach diesem ihrem Sinn ist ihr erstens und vor allem ein geeigneter Text von gedrungener Wichtigkeit nöthig.

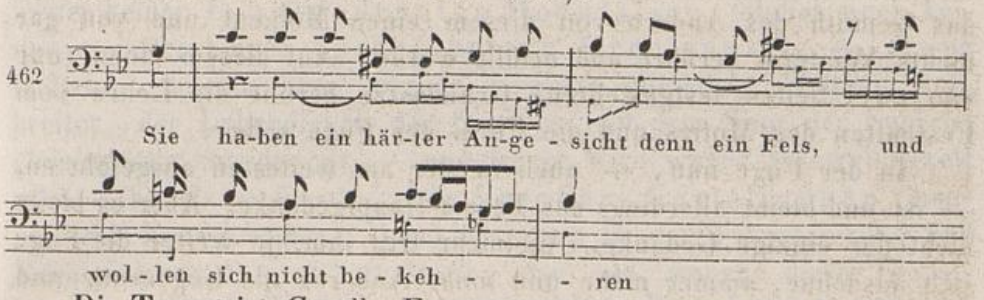
Daher ist die zweite Aufgabe die, diesen Text in seiner Tiefe und vollen Kraft zu erfassen und zum Fugenthema zu gestalten. Je treffender im Ganzen und in jedem Zuge das Wort in Musik übergegangen, je weniger ein Wort des Textes in seiner Bedeutung verloren gegangen, eine Note — oder ganze Motive bedeutungslos, also nicht blos überflüssig, sondern hemmend und verdunkelnd gesetzt worden: desto kräftiger und befriedigender ist das Wort in seinem Hauptgedanken begründet.

Ein in solchem Sinne gebildetes Thema wird jederzeit ein redendes sein, das heisst eine getreue und tiefe Auffassung und Uebertragung des Text-Gedankens in Musik, nicht blos eine mehr oder weniger interessante oder allenfalls die allgemeine Stimmung in eben so allgemeinen Zügen andeutende musikalische Phrase. Es wird aber ferner ein plastisches, ein festgestaltetes sein, das heisst nicht eine in rezitativischer Freiheit auf Töne gebrachte Deklamation der Worte (was bekanntlich nicht einmal für das Rezitativ in seiner höchsten Bedeutung genügt), sondern bei aller Treue für das einzelne Wort und bei aller Energie in der Aussprache des-

selben zugleich ein fest ausgebildeter, in seinem Gesammtwesen dem Sinn des Textes in seiner Ganzheit entsprechender — oder vielmehr gleichbedeutender, ihn zum wirklichen und erhöhten Leben bringender Musikgedanke.

Es mag zugestanden sein, dass diese zwiefache Foderung sich nicht so häufig erfüllt sieht. So hohe Erfüllung kann nur dem durchgebildeten und von seinem Gegenstande ganz erfüllten Künstler zu Theil werden. Allein dies sind eben — wie oft man auch Eins oder das Andre misse oder vergessen und leugnen wolle — die unerlässlichen Bedingungen künstlerischen Voll-Gelingens; und der in sich begründeten Foderung lässt sich nichts abdringen aus äusserlicher Rücksicht auf den hier oder dort fühlbaren Mangel des einzelnen Künstlers, oder einzelner Werke.

Wohl darf schon das in No. 459 mitgetheilte Händel'sche Thema ein entsprechendes heissen. Hart und düster wirft es in seiner entsprechenden Tonart das „Er trau-ete Gott" hin, über das letzte Wort scheu und trotzig-schnell weggehend zu dem hämisch abbrechenden zweiten Gliede „der hel-fe ihm nun aus", dann herausfodernd und pochend auf das „und der er-ret-te ihn" und dann verachtungsvoll ruhig zurückgehend. Ein verwandter Sinn spricht sich in diesem Thema von Bach aus*).



Die Tonart ist *G*moll. Ernster und kälter setzt sich das Thema auf der Unterdominante, schlägt bei dem „här-ter", wie in Unwillen zurückgewendet, hinunter auf die Terz des neuen Dominantakkordes (vielmehr in den gepressten verminderten Dreiklang, — so dass die angedeutete Harmonie, das Abfallen der Tonrichtung, die kleine Quinte der Melodie, die Unaufgelöstheit des *c* mit dem zurückkehrenden *G*moll zusammenwirken zu dem Einen Ausdruck der unwilligsten und doch mitleidvoll theilnehmenden Missbilligung), zieht das „denn" zaudernd nach und wirft dann das strafende Vergleichswort „Fels" hart und schroff, wie der felsharte Sinn ist, hin. So schlagend hier jedes Wort hingestellt ist, ganz eben so treffend trödelt und schlendert die Melodie bei dem „und wollen sich nicht bekehren" hinab und zu Ende, — oder vielmehr ohne deutliches

*) Aus der bei Simrock in Bonn herausgegebnen Kirchenmusik: „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben".

Ende in den Gegensatz hinein, — wie eben das in Gleichgültigkeit und Engherzigkeit verdrossen hinschlendernde Wesen der Glaubens- und Liebeleeren *).

Ist nun das Thema in Fülle der Wahrheit ausgesprochen, so ist damit zugleich der Hauptgedanke und Hauptinhalt des Ganzen in einer Kraft und Klarheit hingestellt, die nur in einer Gesangkomposition, nur in dem Zusammenwirken von Wort und Ton — von dem klar und schnell bestimmenden Wort und der ausfüllenden und auslegenden Musik — erlangbar, jeder Instrumentalwirkung an Schnellkraft und Sicherheit der Wirkung durchaus überlegen ist.

Hier knüpfen wir nun die dritte und wie uns scheint wichtigste Bemerkung an; die wichtigste, weil wir sie nicht ohne Opfer an dem, was wir in der Fugenkunst bereits errungen und liebgewonnen, bethätigen können. Wir gehen dabei von einem allgemeinen Grundsatz aus, der sich schon in mannigfachen Gestalten gezeigt und bewährt hat.

Je inniger das Gemüth von irgend einer Empfindung oder Vorstellung ergriffen ist, desto fester hält es an derselben, desto entschiedner hält es alles Andre als Ueberflüssiges oder Störendes sich fern. Und eben so: je tiefer wir wirken wollen, desto mehr müssen wir unsre Wirkungskraft auf Einen Punkt beschränken, damit das Gemüth des Andern von diesem einen Moment und von gar nichts Weiterm berührt und erfüllt werde. Auf diesem einen (nur von zwei Seiten festgestellten) Grundsatze beruht die Lehre vom Festhalten des Motivs und die Form der Fuge selber.

In der Fuge nun, — auch in der am weitesten ausgeführten, — ist und bleibt allerdings das Thema Hauptgedanke. Aber es bleibt nicht der einzige Gedanke. Vielmehr tritt ihm, je weiter die Fuge sich ausdehnt, immer mehr und mehr Anderes als Gegensatz und Zwischensatz gegenüber, es treten Engführungen, Verkehrungen, Orgelpunkt u. s. w. auf, die zum Theil das Thema selber in sich begreifen, aber doch zum andern Theil auch Fremdes oder neue Beziehungen und Verhältnisse des Thema's. Dies alles ist erst der volle Inbegriff der Fuge und Vieles davon oder sogar Alles kann möglicherweise in einem einzelnen Kunstwerke zur Sache gehören. Gleichwohl wissen wir, dass die geistige Vollkommenheit eines Kunstwerks nicht von seiner materiellen Ausdehnung abhängt, dass der Werth einer Fuge nicht durch die Zahl ihrer Durchführungen bedingt wird, dass es nicht erfoderlich, nicht einmal ausführbar ist, in einer einzigen Fuge alle Beziehungen ihres Thema's **) zu geben,

*) Aehnliche Vorbilder sind gelegentlich im Th. II gegeben und mehrere in den Werken der Meister, besonders Seb. Bach's, zu finden.

**) Vogler hat in seiner Fugenkunst eine Art von Modell-Fuge gegeben, die Alles enthalten soll — und doch nicht enthält; abgesehen davon, dass sie an dem Streben nach Allumfassen auseinandergegangen ist.

alle Wendungen und Gestalten der Fugenform zu erschöpfen. Ueberall bildet die besondre Idee des Kunstwerks einen abgeschlossnen Kreis von Gestalten um sich her, in dem sie ihren genügenden Ausdruck findet; was darüber geschieht, ist überflüssig, also belästigend, erschöpfend, störend.

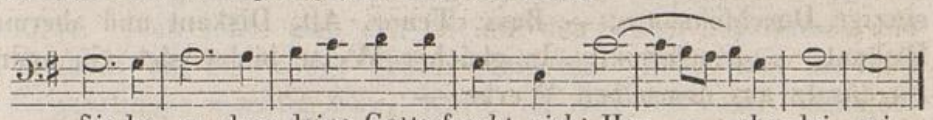
Nun zur Sache zurück.

Die Singfuge bedarf eines weit weniger ausgedehnten Kreises, um ihre Aufgabe zu erfüllen, als die abstrakte oder Instrumentalfuge. Denn schon ihr Thema spricht mit Hülfe des Textes seinen Inhalt, also den Hauptinhalt der Fuge selber, ungleich entschiedner aus, als das wortlose Thema der nicht gesungenen Fuge. Folglich bedarf es nicht so zahlreicher Wiederholungen, als das Thema der Instrumentalfuge.

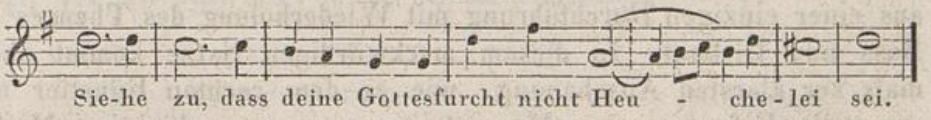
Ist also die erste Durchführung der Singfuge gesetzt, so ist weit mehr geschehn oder erreicht, als in der Instrumentalfuge am gleichen Punkte. Erkennen wir nun, dass nach dieser ersten Durchführung keine weit ausgeführte Arbeit, keine grosse Reihe von neuen Durchführungen statthaben wird, so bedarf es keiner umständlichen Abschliessung des ersten Theils wie wir der Grundform zufolge in den abstrakten und Instrumentalfugen rathsam fanden. Beschränkt sich die Zahl der Durchführungen, so bedarf es ferner keiner so ausgedehnten Modulation, folglich auch keines — oder keines ausgeführtern Orgelpunkts, — dessen Halteton ohnehin über lebende Stimmen unlöbliche Todtheit verbreitet, der Lebendigkeit des Gesangs und dem Sinn der Sprache gleichmässig zuwider ist, — und ferner wird weder Nothwendigkeit noch selbst Raum für zahlreiche besondre Gestaltungen (mannigfache Engführungen, Durchführungen in der Vergrösserung und Verkleinerung u. s. w.) vorhanden sein. Ja, manche dieser Gestaltungen, z. B. die Verkehrung, wird sich in Rücksicht auf den richtigen Ausdruck des Textes oft unanwendbar zeigen*).

---

*) Oft, nicht immer. Das sehen wir an dem ersten Satze von Seb. Bach's sogenannter *G*dur-Messe, der bekanntlich einer Kirchenmusik angehörig war. Dieser Satz ist eine Tripelfuge, deren erstes Thema —

463 

zugleich in rechter und verkehrter Bewegung —

464 

benutzt wird. In jeder der beiden Wendungen wird das Wort des Textes in einem andern Sinn und jedesmal vollkommen wahr ausgesprochen.

Allerdings lässt sich nicht durch eine allgemeine Regel festsetzen, wie weit eine Singfuge sich erstrecken dürfe, ob sie gewisse besondre Gestaltungen, z. B. die Engführung, aufnehmen müsse oder nicht benutzen könne. Von der Verirrung — und von dem Bedürfniss solcher äusserlichen Gesetzgeberei sind wir nun wohl entbunden. Allein dabei fehlt es nicht an einem berathenden geistigen Prinzip. Dies finden wir im Grundgedanken der Fuge.

Ihm zufolge kommt es zunächst darauf an, dass das Thema in voller Kraft und von allen Stimmen nach einander ausgesprochen werde. Ist dies geschehn, so ist eigentlich die Idee der Fuge im Wesentlichen verwirklicht. Hat eine Stimme das Thema noch nicht in voller Kraft (z. B. in der günstigsten Stimmlage) ausgesprochen, oder ist in besondern Umständen Veranlassung gegeben: so mag diese Stimme das Thema noch einmal bringen. Ist die gesammte Durchführung noch nicht genügend, das Thema befriedigend zu zeigen, — oder ist, z. B. nach ausgeführtern Gegen- und Zwischensätzen, eine nochmalige Befestigung im Hauptton veranlasst, — oder fodert der Inhalt der ersten Durchführung und des ihr anhängenden Zwischensatzes gesteigerten, eifervollen Fortgang: so kann zu einer zweiten Durchführung, zu einer Engführung u. s. w. gegründeter Anlass sein. Aber je tiefer das Thema gefasst, je energischer es behandelt worden, desto weniger wird es einer breiten Ausdehnung bedürfen; und je konzentrirter sich das Ganze bildet, desto energischer wird es wirken.

Daher finden wir in der That die energischsten Fugengebilde der Meister auch am engsten zusammengehalten; sie schränken sich selbst auf eine einzige Durchführung ein (man mag sie dann Fugato's nennen), weil Wort und Ton sich bereits da in vollster Kraft ausgesprochen haben und alles Weitere nur nutzlose, verwildernde oder ermattende Dehnung sein würde. Dies ist schon früher (Th. II, S. 321) an Seb. Bach's Fugensatze

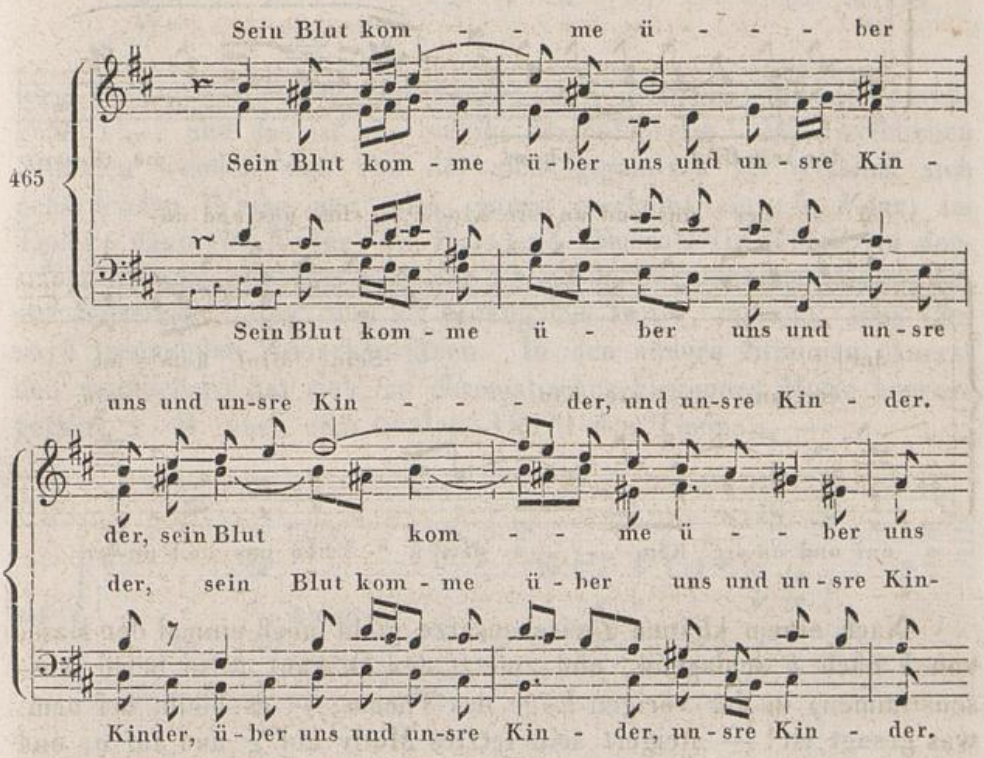
Lass ihn kreuzigen!

in der Matthäi'schen Passion nachgewiesen worden, der sich auf eine einzige Durchführung, — Bass, Tenor, Alt, Diskant und abermals Diskant, — beschränkt. In gleicher Weise bildet sich ein andrer Fugensatz aus demselben Werke —

Sein Blut komme über uns und unsre Kinder!

aus einer einzigen Durchführung mit Wiederholung des Thema's im Bass und Diskant. In diesem merkwürdigen Satze kommt abermals zur klarsten Anschauung, wie es dem rechten Künstler nur um volle Erfassung des Moments, um treueste objektive Wahrheit zu thun ist. Jener Gedanke der Selbstverwünschung muss

vom ganzen Volke bekennet werden, das heisst von Stimme zu Stimme gehn, also Fugenform haben. Allein die höchste Aufregung widerspricht der Allmählichkeit, in der sich in der Fuge erst eine Stimme ausspricht, dann zwei, allmählich alle. Im wilden Getümmel brechen alle Stimmen mit einander los, —



und es mag im ersten Anlauf zweifelhaft bleiben, dass hier im Gedräng von vier leidenschaftlich anstürmenden Stimmen der Anfang einer Fuge gegeben und der Satz des Basses — wiewohl er doch als der gewichtvollere und fester gebildete (besonders gegen die Oberstimmen) erscheint — ein Fugenthema sein soll; aber schon kehrt dieser Satz im dritten Takt als Antwort des Tenors wieder, von den Bratschen geführt und von den Flöten in der höchsten Oktave verstärkt. Nun sollte man den Alt auf den Stufen des Basses und den Diskant auf denen des Tenors erwarten. Aber was im Bass als Grundstimme mächtig war, würd' im Alte nur still erklingen. Der Diskant übernimmt den Führer, dass er in der Höhe wild erklingt, der Alt antwortet in der Unterdominante. —

466

der! Sein Blut kom - me

uns und un-sre Kinder, ü - ber uns und un-sre Kin - -

Kin-der, ü - ber uns und un-sre Kin - - - - - - -

der, sein Blut kom - - - - - - me ü-ber

ü - ber uns und un - sre Kinder, ü - ber uns und un-

der! Sein Blut kom - me

- der, un - sre Kin - - - - der, sein

uns und un-sre Kin - - der, ü - ber uns und un-sre

Nach einem kleinen Zwischensatze giebt noch einmal der Bass, von *e* nach *h* schlagend, und zuletzt der Diskant (also beide Aussenstimmen) in der vorigen Lage das Thema, — es bleibt bei dem, was gesagt ist! — steigert sein letztes Motiv auf *g* und auf *a*, und dann wird schnell und klar entschieden in *D* dur geschlossen.

Auch jene Händel'sche Fuge

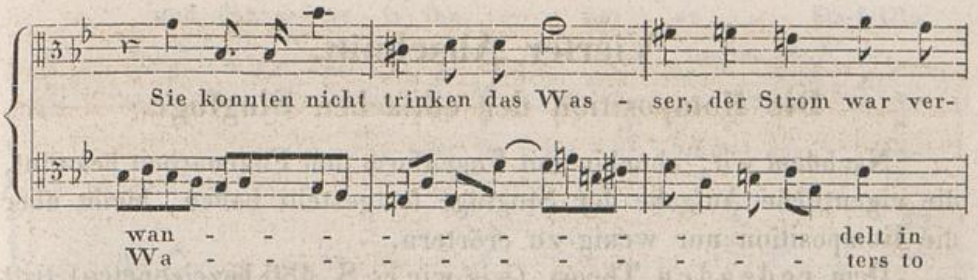
Sie konnten nicht trinken das Wasser

bildet sich in gedrungner, nur auf den dem Künstler vorschwebenden Moment gerichteter Gewalt aus*). Das Thema —

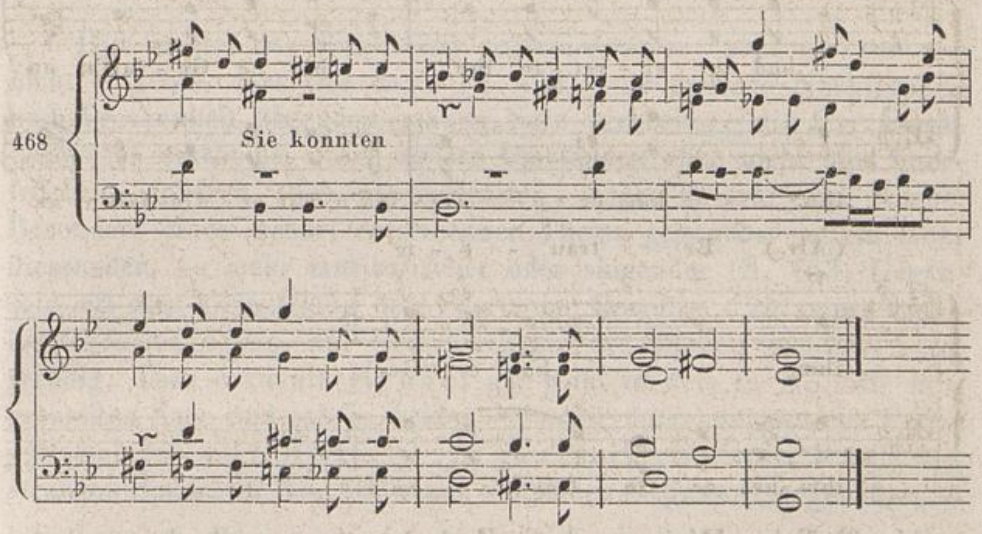
467

Sie konnten nicht trin - ken das Was-ser, der Strom war ver-
They loathed to drink of the ri - ver, He tur - ned their

*) Dasselbe Thema findet sich in Händel's Werken — wahrscheinlich nach der Benutzung in Israel — für die Orgel ausgeführt; und zwar (wenn wir nicht irren) viel weiter, als im vorliegenden Fall statthaft gewesen wäre.



wird Schlag auf Schlag von Tenor, Alt, Diskant und Bass durchgeführt — und das ist die einzige Durchführung. Die weiblichen Stimmen wenden sich von der mehr gigantisch als weiblich sich geberdenden Weise ab; noch einmal erscheint sie (in *F*dur) im Tenor; dann (in *Es*dur) im Bass und abermals (in *G*moll) in derselben Stimme, die also nun das Thema in ungeberdiger Höhenkraft auf denselben Stufen, wie zu Anfang der Tenor, intonirt, alles dies nach trennenden Zwischensätzen. In den andern Stimmen (zuerst den weiblichen) hat sich ein chromatisches klagendes Motiv hervorgethan, z. B. nach dem letzten Abtritt des Thema's, —



ohne sich etwa zu einem zweiten Thema auszugestalten.

Diese Beispiele (denen noch genug andre, namentlich aus den Oratorien unsers feinsinnigen und tief kunstverständigen Haydn zugefügt werden könnten) mögen den Grundbegriff der Singfuge zum Unterschied von dem allgemeinen Begriff der Fuge befestigen.

Vierter Abschnitt.

Die Komposition der einfachen Singfuge.

Nachdem wir, ohnehin mit Fugenform und Fugenarbeit bekannt, die eigentliche Aufgabe der Singfuge festgestellt haben, bleibt über die Komposition nur wenig zu erörtern.

Dem redenden Thema (wie wir es S. 486 bezeichneten) tritt am verwandtesten ein redender Gegensatz gegenüber, aus dem sich Zwischensätze von gleicher Grundtendenz ergeben. So bildet Händel seinen Gegensatz zu dem in No. 459 mitgetheilten Thema —

469

Er trau - e - te Gott, der hel - - fe ihm nun aus,
hat er Ge-fall'n, hat er Gefall'n an ihm, der ret-te
und der er - ret - te ihn, hat er Ge - fall'n an
ihn, hat er Ge - fall'n, hat er Ge - fall'n an
(Alt.) Er trau - e - te
ihm, hat er Ge-
ihm, hat er Ge - fall'n an

und in ähnlicher Weise auch die Zwischensätze, z. B. den nach der ersten Durchführung:

(Schluss des Thema's.)

470

und der er - ret - te ihn,
und der er - ret - te ihn, und der er-

und der er-ret-te ihn, hat er Ge-fall'n

und der er-ret-te ihn, hat er Ge-

hat er Ge-fall'n

ret-te ihn,

an ihm. (Thema im Alt.)

fall'n an ihm. Er

an ihm, hat er Ge-fall'n

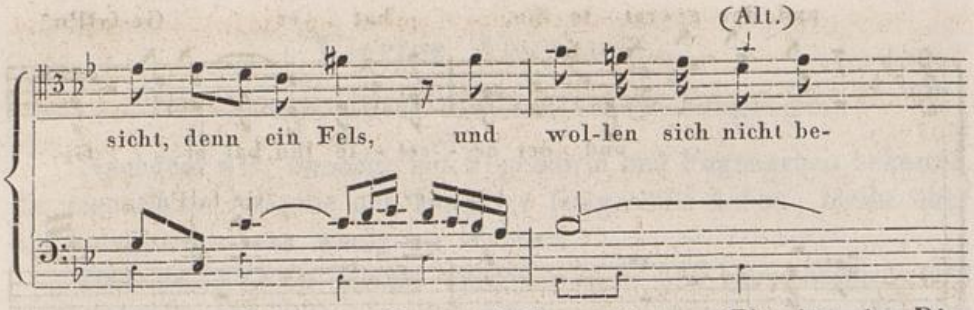
Er trau-e-te Gott, der

Hier waltet das Sprachliche entschieden vor; aber es kann uns nicht entgehn, dass sich damit (S. 449) eine gewisse Nüchternheit und Trockenheit über den ganzen Satz verbreitet, die hier karaktergemäss erscheint, unter andern Umständen aber nicht blos unerfreulich, sondern auch unangemessen, sogar unwahr sein würde. Besonders einem scharf entschiednen Thema gegenüber ist ein mehr fliessender, — mehr musikalischer oder singender (S. 463) Gegensatz oft zur Vermittlung des Worts im Gemüthe, zu seiner musikalischen Auslegung, zur Verschmelzung des Ganzen durchaus nothwendig. Dies erkannte Händel gar wohl in dem in No. 467 mitgetheilten Satz und gab in beiden einander entgegengesetzten Fällen jedesmal das ganz Rechte*). In gleicher Weise stellt Bach dem strengen Spruch in No. 462 einen singenden Gegensatz gegenüber, —

471

Sie ha-ben ein här-ter An-ge-

*) Beiläufig sei bemerkt, dass der Gegensatz im Originaltext auf das Wort Waters (Wasser) fällt.



der in gleicher Weise von Bass und Tenor bis zum Eintritte des Diskants fortgeführt wird; hier wird Bassstimme und Tenor mehr redend, während der Alt den singenden Gegensatz fortführt.

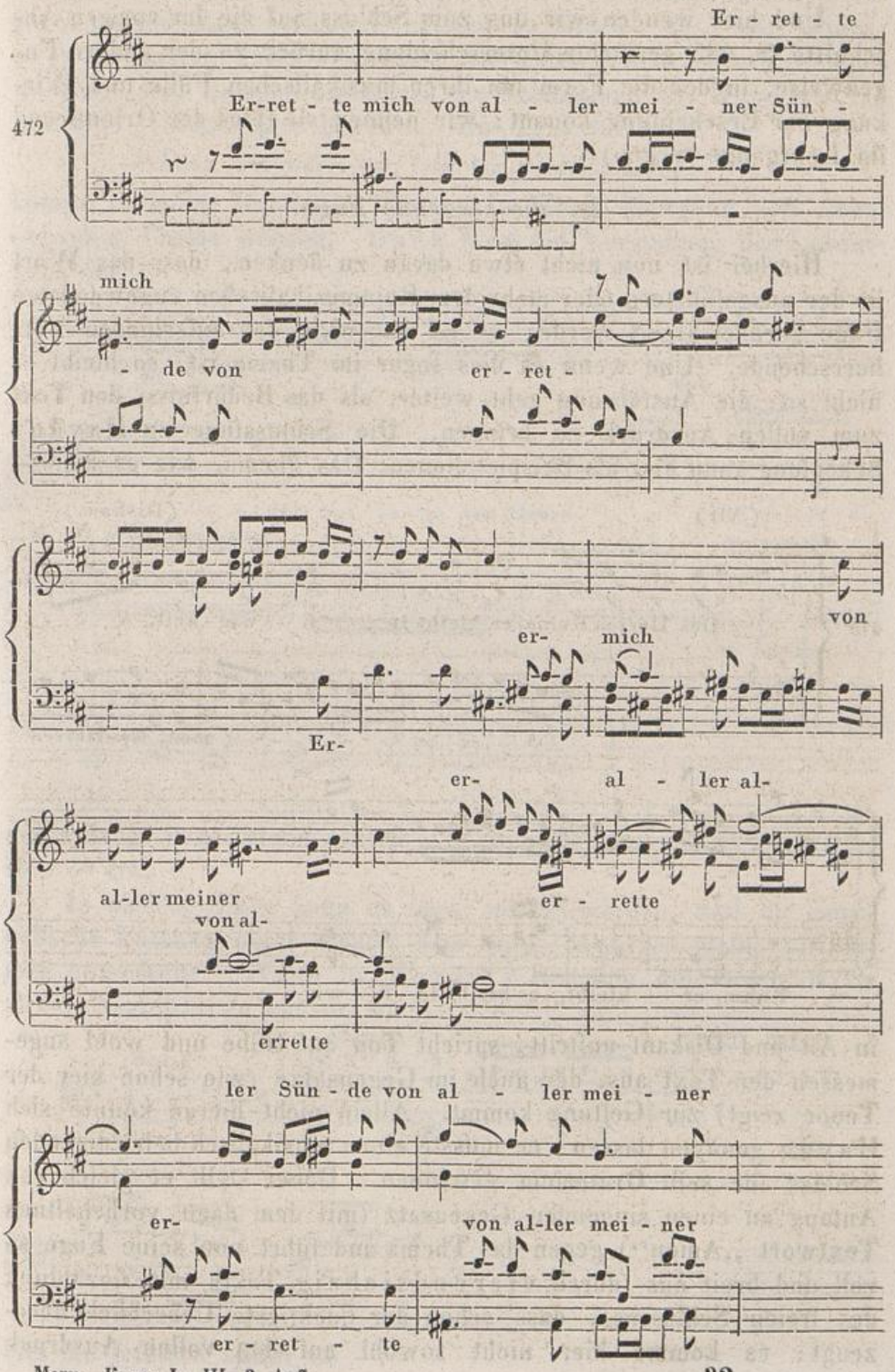
Allerdings lässt sich nicht bestimmen, in welcher Weise — und noch weniger, in welchem Maasse der Gegensatz theils redend, theils singend gestaltet werden solle; dies hängt von dem besondern Inhalt jeder einzelnen Aufgabe und von der Auffassung, also zum Theil von der Subjektivität und Stimmung des Komponisten — die sich aber im höchsten Gelingen mit jenem Inhalt identifiziren, sich ganz dem Sinn und Willen der Aufgabe hingeben — ab. Aeusserlich gestaltet sich der Satz um so günstiger, je glücklicher die drei Kräfte des Gesangs: Rede, Aushallen, Singen (S. 463) sich gegenseitig ablösen und heben. Wie weit dies in jedem einzelnen Falle möglich ist, kann nur aus dem besondern Sinn desselben ermessen werden.

Und hier kommen wir zu dem Letzten, was zur Einweisung in die Komposition hülfreich sein kann, nämlich zu dem Entwurf der Singfuge. Schon die abstrakte oder Instrumentalfuge wurde in der Regel nicht sogleich vollständig niedergeschrieben, sondern erst entworfen und dann ausgeführt. Bei der Singfuge müssen wir diese Weise der Arbeit noch rathsamer finden, da hier ausser dem Musikalischen noch der Text zu fassen, oder, wo seine Stellung nicht sogleich klar, einzurichten und zu vertheilen ist. Die Arbeit kann in der Regel nicht eher beginnen, als bis der Text (oder der Hauptabschnitt desselben) das Thema hervorgerufen hat. Ob nun der Schluss des Textes mit dem Schluss des Thema's zusammenfällt, wie in No. 469, oder über denselben hinausgeht, wie in No. 467 und 471 (462), — ob ferner für Gegen- und Zwischensätze einzelne Textglieder aus dem Thema wiederholt oder vorbehaltne Worte und Abschnitte (S. 486) dafür benutzt werden sollen: das kann nicht immer im ersten Entwurfe sogleich klar sein, darf der Ausarbeitung überlassen bleiben. Wo es aber angeht, oder wo sich ein frischer oder bedeutungsvoller Texteintritt ergiebt, da ist rathsam, schon im Entwurfe wenigstens ein Paar andeutende Silben zu geben.

Bisweilen endlich wird, besonders bei ruhigen Abschnitten des Thema's, ein gehender Bass (oder ein Kontrapunkt oder eine selbständige Begleitung, — welche letztern Fälle wir jedoch hier noch

bei Seite lassen) nöthig. Auch dieser muss im Entwurf angedeutet werden.

Statt weiterer Erörterung folgt hier der Entwurf eines Fugenanfangs mit gehendem Basse. Der Text ist aus Ps. 39, 9 genommen.

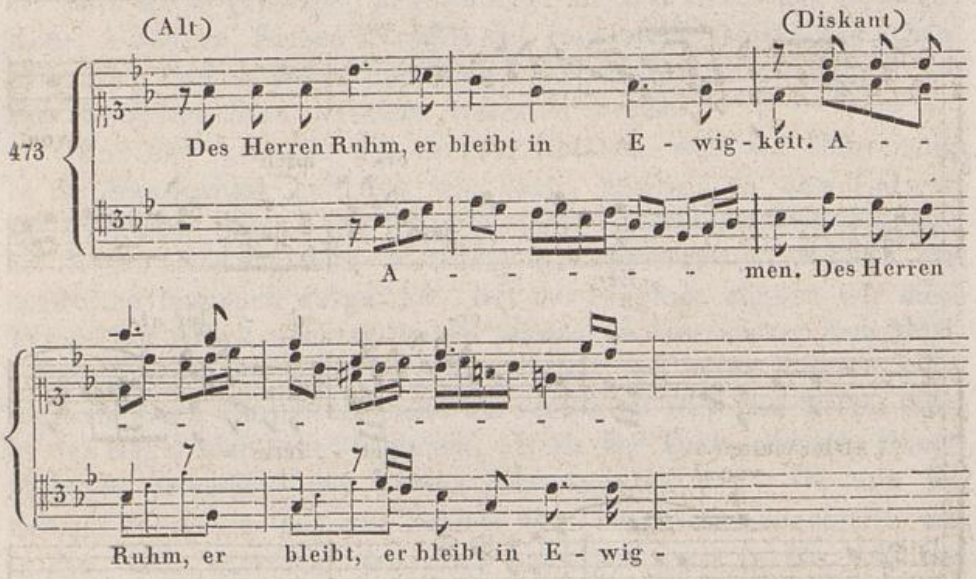


Auf den Inhalt selbst ist hierbei nicht weiter einzugehn, es ist z. B. gleichgültig, warum — und ob mit Recht der Bass zweimal nach einander das Thema nimmt; nur die Weise des Entwerfens sollte zur Anschauung kommen.

Und hier wenden wir uns zum Schluss auf die im vorigen Abschnitte S. 485 gemachte Unterscheidung zurück zu der andern Fugenweise, in der die Form um ihrer musikalischen Fülle und Wirkung zur Erscheinung kommt; wir nennen sie (blos der Orientirung im Lehrgange wegen)

B. *die singende Fuge.*

Hierbei ist nun nicht etwa daran zu denken, dass das Wort in der ausgeführtern oder mehr dem Reinmusikalischen zugewendeten Fuge vernachlässigt werde; es ist nur nicht das entschieden Vorherrschende. Und wenn es dies sogar im Thema ist, so bleibt es nicht so; die Ausführung geht weiter, als das Bedürfniss, den Text zum vollen Ausdruck zu bringen. Die Schlussfuge zu Haydn's Schöpfung kann hier als Beispiel dienen. Das Thema, wie es hier —



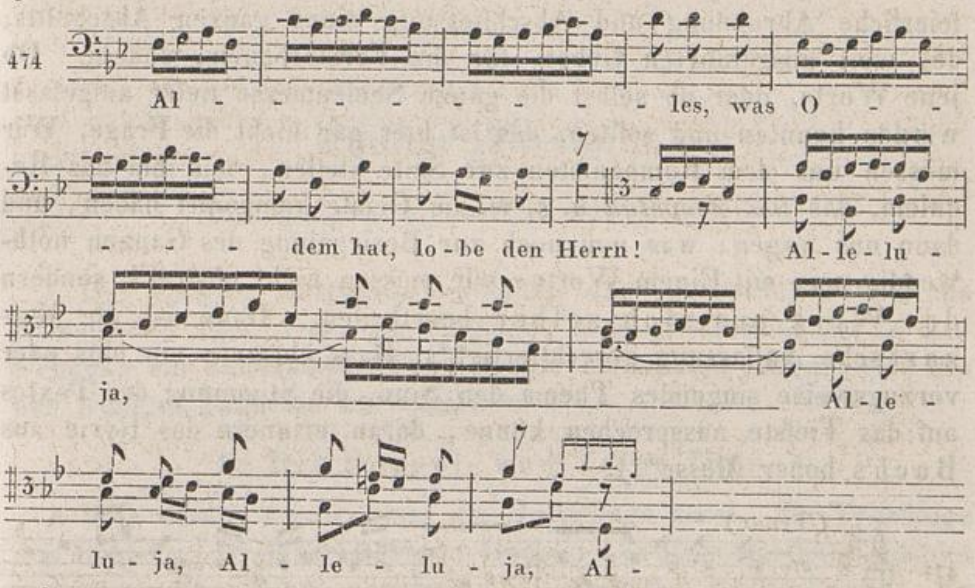
in Alt und Diskant auftritt, spricht Ton auf Silbe und wohl angemessen den Text aus, der auch im Gegensatze (wie schon hier der Tenor zeigt) zur Geltung kommt. Allein nicht hieran konnte sich Haydn genügen lassen; er musste einen musikalisch befriedigenden Schluss für sein Oratorium gewinnen. Daher stellt er gleich von Anfang an einen singenden Gegensatz (mit dem dazu vorbehaltnen Textwort „Amen") gegen das Thema und führt nun seine Fuge so voll und breit aus (durch vierundsiebzig Takte mit Zuzählung des freien Schlusses), dass schon der flüchtigste Ueberblick überzeugt: es komme hier nicht sowohl auf den vollen Ausdruck

des Textes in Fugenform, sondern auf die Verwendung einer breit und bewegt ausgeführten Fuge als eines sättigenden Musikstücks zu befriedigendem Abschluss eines grossen Werks an.

Unter solchen Umständen mag sich auch das Thema ziemlich frei gegen seinen Text verhalten, nämlich so bilden, dass man keineswegs behaupten kann, es müsse der Text gerade so ausgesungen werden. Ein Beispiel bietet uns die Schlussfuge aus Seb. Bach's Motette: „Singet dem Herrn". Der Text der Fuge —

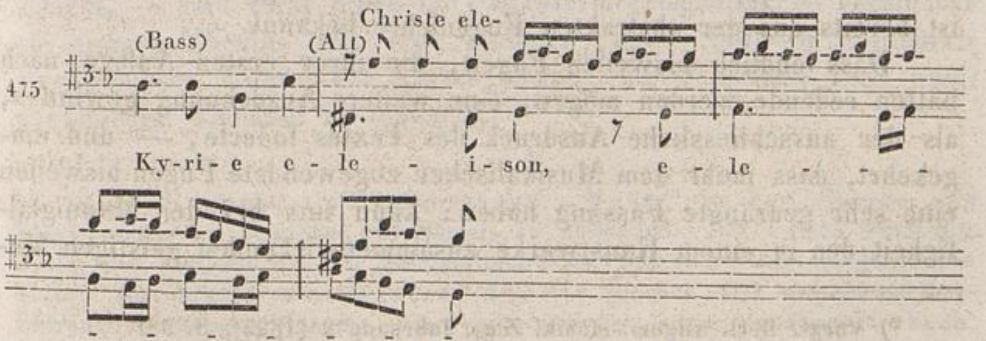
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn, Alleluja!

konnte in voller Kraft des Wortes in Musik übergehn, zu einem redenden Thema werden. Bach fasst die Vorstellung des Lobsingens auf —



und erlangt damit einen schwungvollen, ganz sättigenden Schluss für sein Werk.

In diesem Sinne kann es sogar nöthig werden, dass die musikalische Fassung eines Textes dem Sinne desselben nicht vollkommen entspreche. Wenn in Mozart's Requiem die Worte Kyrie eleïson und Christe eleïson so —



und die letztern später so —

476 Christe e - le - - - - - - i - son

gefasst werden: so ist damit ihrem Sinn, dem Ausdruck frommen, demüthigen, vor dem Mittler inbrünstigen Flehens nicht Genüge gethan, und G. Weber's Kritik (in seinen Untersuchungen über die Aechtheit des Mozart'schen Requiems) dürfte in dieser Hinsicht, abgesehn von mancher Härte und sogar Unwahrheit des Ausdrucks, nicht widerlegt werden können. Demungeachtet ist sie eine irrige, weil einseitige. Sie übersieht, dass es hier — nach dem ganzen Sinn des Werkes — nicht zunächst auf einen tief-getreuen Ausdruck jener Worte, sondern auf befriedigende kirchlich-feierliche Abrundung und Abschliessung eines ganzen Abschnitts, des weit ausgeführten Gebets für die Verstorbenen, ankam. Ob jene Worte, oder ob selbst die ganze Seelenmesse tiefer aufgefasst werden konnten und sollten, das ist hier gar nicht die Frage. Wir müssen uns dem Komponisten zur Seite stellen, mit ihm das Requiem, das *lux perpetua* u. s. w. im Geiste komponirt haben, und dann uns fragen: was nun noch zur Besiegelung des Ganzen nothwendig sei; mit Einem Worte: wir müssen nicht abstrakt, sondern das Werk aus sich selber beurtheilen. Dann ist die Mozart'sche Auffassung gerechtfertigt*). Dass übrigens ein blos oder vorzugsweise singendes Thema den Sinn, die Stimmung des Textes auf das Tiefste aussprechen könne, daran erinnere das Kyrie aus Bach's hoher Messe**).

477 (Tenor) Ky-ri - e e-le - - - - - - - i - son, Ky - ri - e

Und hiermit ist auch das über die singende Fuge (wenn man das Unterscheidungswort gestatten will) zu Erinnernde, so weit es nöthig schien, abgethan. Denn wie man eine Fuge ausführe, welche Hülfsquellen zu einer weiten Ausführung zu Gebote stehn, ist bereits aus der abstrakten Fugenlehre bekannt.

Dass endlich bisweilen Fugen, die ihrer ersten Anlage nach hätten redende werden mögen, eine weitere Ausdehnung gewinnen, als der ausschliessliche Ausdruck des Textes foderte, — und umgekehrt, dass mehr dem Musikalischen zugewendete Fugen bisweilen eine sehr gedrängte Fassung haben: kann uns bei der Mannigfaltigkeit der in einem Kunstwerke zusammenwirkenden geistigen Mo-

*) Vergl. Berl. allgem. musik. Ztg., Jahrgang 2 (1825), S. 381.
**) Bei Simrock in Bonn.

tive nicht befremden. So ist Händel's bei No. 459 angeführte Fuge (man vergleiche auch No. 469 und 470) ihrem Inhalt nach durchaus eine redende. Ihre Ausführung geht aber unverkennbar über den Zweck des blossen Textausspruchs hinaus; vielleicht war es eben die Trockenheit des hart und dürr hingesprochnen Worts, die im Komponisten das Bedürfniss einer musikalischen Befriedigung nährte. Auf der andern Seite ist die Fuge (oder das Fugato) *Osanna in excelsis* in Mozart's Requiem eine mehr singende als redende Aeusserung; aber sie flammt so feurig und freudig auf, dass sie — auch abgesehn von der Gewohnheit, das *Osanna* in der Messe kurz zu fassen — sich und uns schnell befriedigt und einer weitern Ausführung gar nicht bedarf.

Fünfter Abschnitt.

Die andern Gestalten der Singfuge.

Die vorigen Abschnitte enthalten das Wesentlichste über die Komposition aller Arten der Singfuge, wenngleich zunächst in Anwendung auf die einfache Fuge. Ueber die andern Arten bleibt uns nur weniges Einzelne zu bemerken.

1. Die Doppel- und Tripelfuge.

Wir wissen schon, dass die Doppelfuge zwei, die Tripelfuge drei Subjekte durchführt, wissen ferner, wie diese Subjekte gebildet und das ganze Werk angelegt und ausgeführt werden muss. Es bleibt also nur die Frage: wann die Form der Doppel- oder Tripelfuge für den Gesang veranlasst sei?

Der eigentliche Anlass muss, wie man voraussieht, im Texte liegen.

Ein Text, der wesentlich einen einigen Gedanken ausspricht, — und zwar einen für Fugenform geeigneten, — veranlasst ein einiges Thema, also eine einfache Fuge. Nur in besondern Verhältnissen könnte ein Anlass liegen, für denselben Text zwei verschiedne Themate zu bilden*).

---

*) Es sei erlaubt, ein Beispiel aus dem „Mose" des Verf. (Partitur und Klavierauszug bei Breitkopf und Härtel) zu entlehnen. Der zweite Theil des Oratoriums schliesst mit dem auflodernden Dank- und Lobgesang des geretteten Volks. Hier konnte es nicht fehlen, dass die Stimmen sich wetteifernd herzudrängten, ehe noch eine die andre recht ausreden lassen und ausgehört hatte. So ergaben unvorhergesehn zwei Textsätze drei Subjekte, —

Ein Text, der zwei unvereinbare Gedanken ausspricht, wird füglich nicht anders behandelt werden können, als so, dass man jeden Gedanken abgesondert vorträgt.

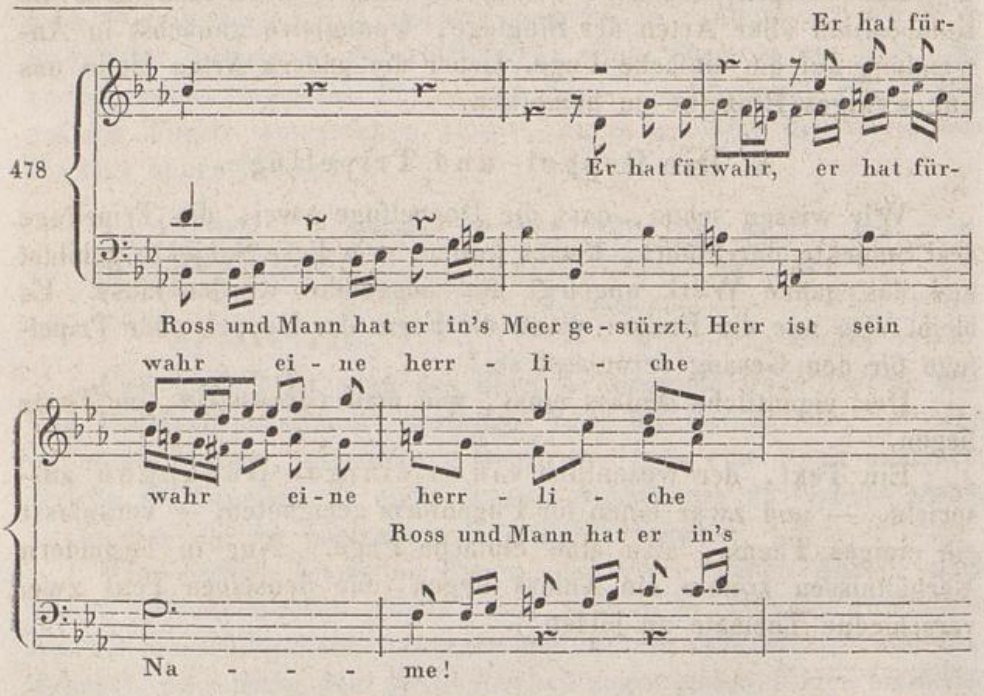
Ein Text, der zwei zusammengehörende, einander ergänzende Gedanken in sich fasst, bedingt — vorausgesetzt, dass dieselben Fugenform fodern oder doch zulassen — die Form der Doppelfuge*).

Ein Text endlich, der drei solche Gedanken in sich fasst, bedingt die Form der Tripelfuge.

So würden z. B. diese Texte (Ps. 30, 2, Ps. 38, 2) —

> Ich preise dich, Herr, denn du hast mich erhöhet — und lässest meine Feinde sich nicht über mich freuen.
>
> Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn, — und züchtige mich nicht in deinem Grimm!

wohl in der Form der Doppelfuge (die beiden Subjekte sind durch Gedankenstriche abgegränzt) ihre rechte Fassung finden. Es ist einleuchtend, dass in jedem derselben die beiden Sätze zusammengehören, gleichwohl — schon der Länge des Ganzen wegen, dann besonders wegen des nahverwandten, aber doch eine Unterscheidung fodernden Sinnes — nicht in Einen Satz, in ein einziges Thema



so dass statt der Doppel- eine Tripelfuge (übrigens nach Erfodern des Moments in gedrängtester Fassung) entsteht, wie oben statt der einfachen eine Doppelfuge.

Auch das Mozart'sche Christe eleïson (No. 475 und 476) hat zwei nicht unwesentlich verschiedne Gestalten, wiewohl die zweite aus der ersten hervorgeht, — wie im vorstehenden Falle das dritte Subjekt aus dem zweiten.

*) Doppelfugentexte finden sich unter anderm Psalm 68, 35 und 95, 2—3.

zusammengedrängt werden können, und dass man eben so wenig sie ganz von einander scheiden und abgesondert behandeln darf.

So könnte auch jener in No. 460 behandelte Text, der sich da ganz in das Thema stellt, in No. 461 aber auf Thema und Gegensatz vertheilt, möglicherweise die zwei Subjekte einer Doppelfuge veranlassen. Nur scheint jeder seiner Abschnitte —

Verlass mich nicht, Herr mein Gott, — sei nicht ferne von mir,'

der Ausdehnung nach zu beschränkt und dabei dem Inhalte nach gar zu identisch mit dem andern, als dass es für ihn der gewichtigern und breitern Form bedürfte. Statt weiterer Ausführung diene das Th. II, S. 474 und S. 496 bereits Ausgeführte.

Auch in Bezug auf die Formen

2. des Chorals mit Fuge

und

3. des fugirten Chorals

bedarf es nur einer Verweisung auf das Th. II Gesagte.

Es bleiben nur noch über einen schon S. 484 angeregten Gegenstand —

4. die Fuge mit fremdem Zusatz

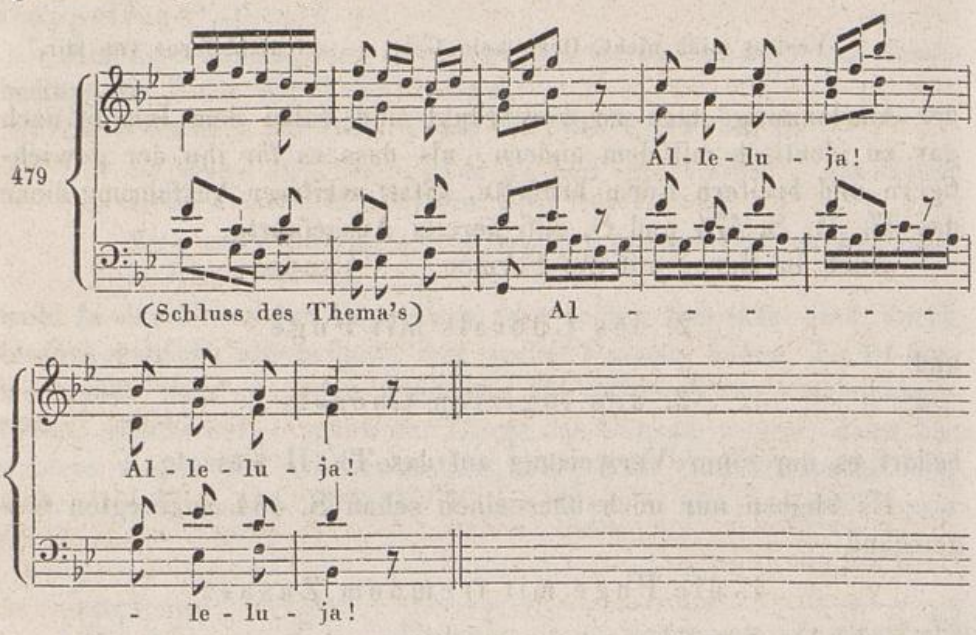
einige leichte Bemerkungen zu machen.

Wir haben bereits S. 482 von Texten geredet, die zum Theil die Form der Fuge — jetzt können wir zusetzen, auch der Doppel- oder Tripelfuge — fodern, jedoch noch Bestandtheile in sich schliessen, die weder im Thema, noch im Gegensatz oder den aus beiden entwickelten Zwischensätzen Erledigung finden. Der S. 483 angeführte und zergliederte Psalm 117 gab uns ein treffendes Beispiel; die dort mit 1. und 2. bezeichneten Vorausschickungen, dann das Wort „Halleluja", vielleicht auch das „in Ewigkeit" sollten nicht in, sondern neben dem Fugenthema und dem sonst zur Fuge streng Gehörigen ihre Stelle finden. Wie geschieht dies nun? —

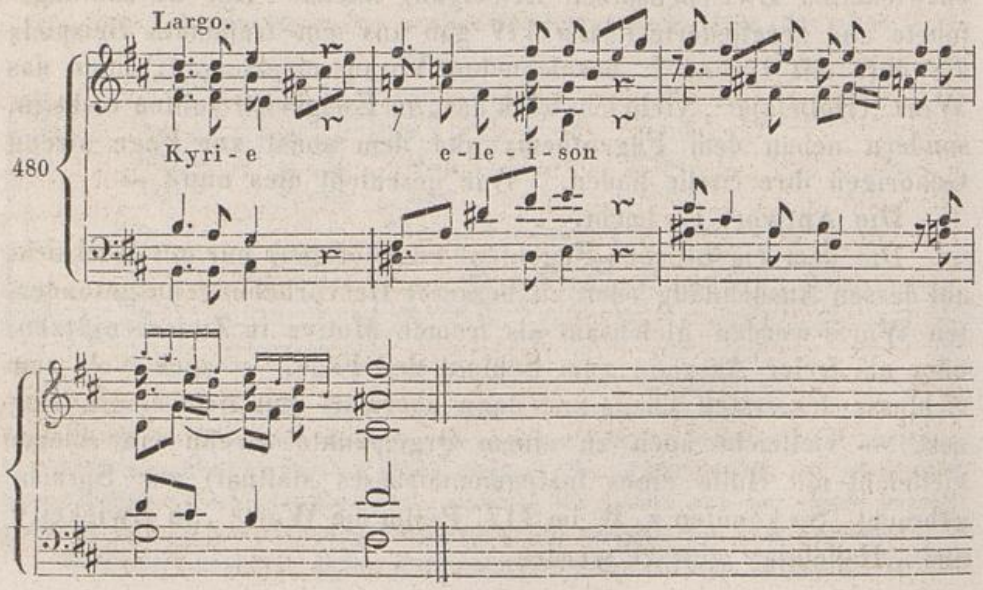
Die Antwort ist leicht.

Die dem eigentlichen Fugentext zugehörigen, nur aus Rücksicht auf dessen Ausdehnung oder zu besserer Hervorhebung ausgesonderten Worte werden gleichsam als fremde Motive in Zwischensätzen, oder als freier Ausgang zum Schluss der Fuge, — auch wohl zum Schlusse des ersten Theils und dann abermals zum Schluss des Ganzen, — vielleicht auch zu einem Orgelpunkte (wenn ein solcher vielleicht mit Hülfe eines Instrumentalbasses statthat) zur Sprache gebracht. So könnten z. B. im 117. Psalm die Worte „in Ewigkeit" und „Halleluja" gesetzt werden.

Solche Theile des Textes dagegen, die eine eigne, nicht blos beiläufige Behandlung verlangen, werden als Einleitungen (S. 483) oder Nachsätze (Schlusssätze von besonderm Inhalte, S. 484) behandelt. Dies kann mit mehr oder weniger Gewicht und Ausdehnung geschehn. So schliesst z. B. Seb. Bach die in No. 474 angeführte Fuge in folgender Weise ab. —



Er bedient sich des Worts Alleluja, das er schon innerhalb der Fuge (man sehe No. 474) in den Gegensatz gebracht, nun noch zu einem Schlusse, der, wenn auch dem Inhalte der Fuge verwandt, doch ein freier genannt werden kann. Wiederum giebt er der in No. 477 angeführten Fuge eine freie Einleitung zu demselben Texte, —



die mit dem fernern Inhalte der Komposition formell gar nichts gemeinsam hat, nur auf ihren Sinn einführt, — dies aber mit der Macht Bach'scher Wahrheit und Tiefe; — eine jener unsterblichen Schöpfungen im engsten Raume.

Einer Anleitung bedarf es hier weiter nicht; die etwa wünschenswerthe Vorübung ist S. 455 u. f. gegeben.

Sechster Abschnitt.

Die freien Figuralformen.

In der abstrakten Lehre des zweiten Theils dienten uns die freien Figurationen als Vorbereitung zur Fugenform; schon damals war die innige Verwandtschaft, das Ineinandergehn beider Formen bemerkt worden.

Einer Vorbereitung zur Singfuge konnte es jetzt nicht mehr bedürfen, und so gehen wir den umgekehrten Weg von ihr zu den freien Figurationen.

Die freie Figuration tritt für den Chorgesang ein, wenn ein Text durchgesprochen, polyphon durchgenommen werden soll und sich zur eigentlichen Fugenform nicht hinlänglich festgeschlossen oder sonst diese Form sich nicht genugsam motivirt findet. In dieser Bestimmung schon, die der Natur der Sache nach nicht anders als negativ ausfallen konnte, sieht man, warum wir diese Formen der festen Fugenform nachfolgen lassen. Das Unbestimmtere und darum Gesetzlosere wird leichter und sicherer gefasst, wenn das Feste vorangegangen ist*).

Freie Figuration haben wir schon an mehrern der vorangeschickten Beispiele vor uns gehabt; es waren das Sätze (z. B. No. 436, 480), die sich vermöge der polyphonen Ausgestaltung aller Stimmen unter diesen Begriff (Th. II, S. 196) stellten. Allein die Grundlage war eben Satzform; der Text war durch die polyphone Behandlung zu reicherer Geltung gekommen, hätte aber auch einfach gesetzt werden können.

Oft ist dies nicht ohne Beeinträchtigung des Textgehalts möglich. Wenn z. B. Seb. Bach in seiner Matthäi'schen Passion erzählt, wie die Hohenpriester und Pharisäer sich sämmtlich zu Pilatus drängen und sprechen:

---

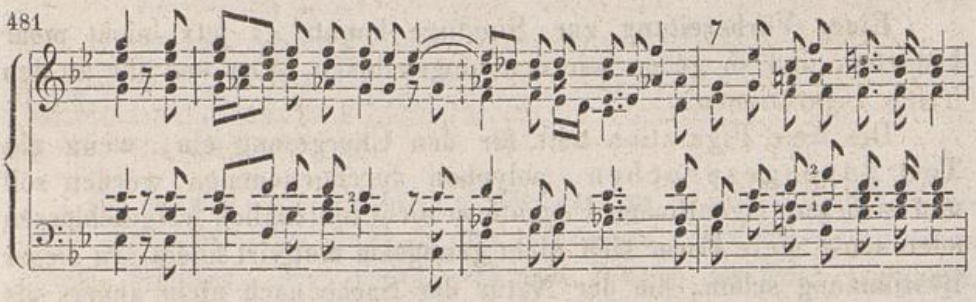
*) In der frühern Lehre mussten wir den umgekehrten Weg nehmen, weil die Fugenform zu viel des Neuen auf einmal gebracht hätte.

1. Herr, wir haben gedacht, dass dieser Verführer sprach, da er noch lebete:
2. Ich will nach dreien Tagen auferstehen.
3. Darum befiehl, dass man das Grab verwahre bis an den dritten Tag,
4. auf dass nicht seine Jünger kommen und stehlen ihn,
5. und sagen zum Volk:
6. Er ist auferstanden von den Todten;
7. und werde der letzte Betrug ärger, denn der erste.

(Matth. 27, 63—64.)

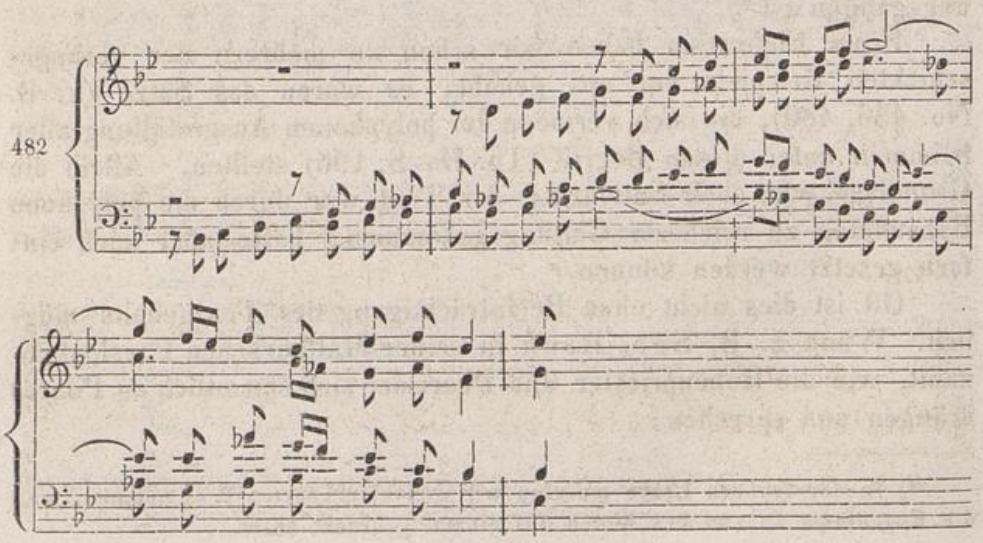
so kann er in seiner bei der Darstellung des biblischen Hergangs durchaus dramatischen Weise sich unmöglich an einem blossen musikalischen Hersagen befriedigen, sondern fasst den Moment in seiner Lebensfülle, wie die Aufgeregten sich in Haufen und ungestüm vordrängen, mit einander und durch einander gross Redens haben und nicht genug thun können, und immer Einer noch mehr wie der Andre vorzubringen hat. Dies gehässige Gewimmel muss sich überdrängen und überstürzen, und an irgend eine ruhig sich entfaltende Weise, an einen festgehaltnen Hauptsatz ist nicht zu denken. So drängt Bach Satz auf Satz. Zuerst —

481



ist, bei dem ersten Anbringen, Alles bei der Hand und einstimmig. Dann bei dem Wiedersagen jener sorgeweckenden Verkündung (Satz 2) überbietet schon Einer den Andern, —

482

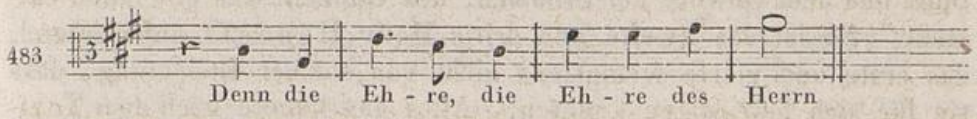


und die Weissagung des Auferstehens thürmt sich in dem Wortlärm gleich einer hohlen Prahlerei auf. So schwirrt und poltert Satz auf Satz *) ohne Rast und Sammlung und Würde, ein Spiegelbild jenes Moments im grossen Lebensdrama, vorüber. Die Form ist hier der unmittelbare Ausdruck der Sache; es konnte für diese keine andre geben.

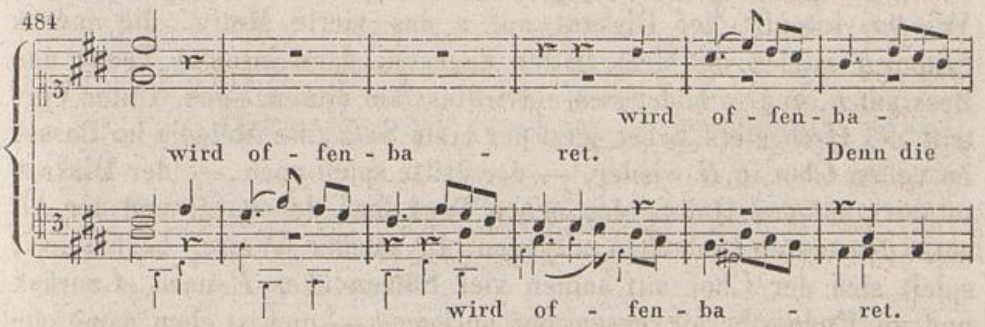
Eine ähnliche Aufgabe bot sich Händel im ersten Chor seines Messias. Der Text —

> 1. Denn die Ehre des Herrn wird offenbaret; — 2. alles Fleisch mit einander wird sehen, — dass Jehovah's Mund geredet hat.

bietet zwei Abschnitte, deren zweiter in zwei Glieder zerfällt. Beide Abschnitte sind bedeutend, und es wäre nicht zu behaupten, dass einem vorzügliches Gewicht vor dem andern gebührte. Der erste würde sich fugenmässig verkündigen lassen, der zweite wäre für ein Fugenthema (andrer Gründe zu geschweigen) zu lang und zur Zerlegung in zwei Themate noch weniger geeignet, weil das erste Glied keinen vollständigen Sinn giebt; den ganzen zweiten Abschnitt aber als Anhang zu dem ersten fugenmässigen behandeln, würde jenen — oder bei gewichtiger Behandlung diesen beeinträchtigen. Händel zergliedert daher seinen Text und mischt die Glieder in bewegter, durchaus frei gestalteter Figuration dergestalt, dass bald dieses, bald jenes zum gerechten Ausspruch kommt und das Ganze lebendig erregt vorüberzieht. Nach einer instrumentalen Einleitung, zu der die beiden ersten Sätze des Chors (No. 483 und 484) benutzt sind, wird der erste Abschnitt — und zwar schon zergliedert — aufgeführt. Der Alt intonirt, —



der Bass unter Zutritt der übrigen Stimmen wiederholt; dann schliesst sich das zweite Glied dieses Abschnittes an, —

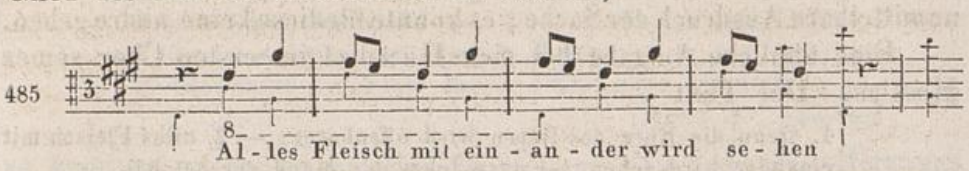


beide vereinen sich, bis der erste etwas verlängerte Satz (die Melodie wieder im Basse) in der Dominante den ganzen Abschnitt ausspricht und ein Zwischenspiel des Orchesters mit dem Motive des

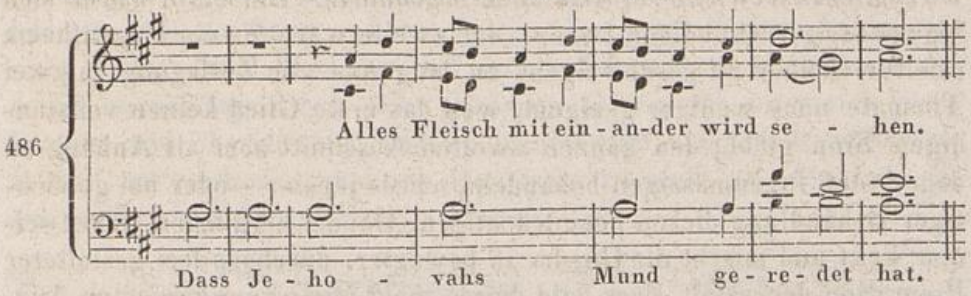
*) Man findet den ganzen Satz, — formell eine eben so bedenkliche als glücklich gelöste Aufgabe, in der Beilage III.

zweiten Satzes in *E* schliesst. So bildet sich gleichsam ein erster Theil eines figuralen Liedsatzes.

Jetzt tritt ohne Weiteres und wieder im Haupttone das erste Glied des zweiten Abschnittes im Alt auf, —



wird vom Tenor in der Unterdominante wiederholt; und nun intoniren, wieder im Haupttone, Tenor und Bass das letzte Glied, und die Oberstimmen setzen das vorige entgegen.



Hiermit ist der Text ausgesprochen und der ganze Inhalt der Musik festgesetzt. Allein wir erfahren hier, was wir schon früher bei der Figuration gewahr werden mussten: nicht in dem einen oder in mehrern Motiven liegt die Kraft dieser Form, sondern in ihrem Spiel und dem Gewebe der Stimmen, des Ganzen, das aus ihnen entsteht. So ist das zweite und dritte Motiv Händel's unbedeutend, das erste und vierte wenigstens nicht von solcher Bedeutung, dass sie für sich befriedigen könnten. Alles das konnte nach dem Textinhalt nicht wohl anders sein. Aber nicht in diesen Einzelheiten, sondern in ihrer Verwebung will sich Händel's Kraft entfalten. Wieder intonirt der Diskant auf *e* das vierte Motiv, die andern Stimmen spielen mit dem dritten dagegen, dann intonirt Tenor und Bass auf *h*, und so bildet sich ein Schluss auf diesem Tone. Unter Vortritt des Orchesters kehrt jetzt der erste Satz (die Melodie im Basse) im vollen Chor in *H* wieder, — der dritte spielt nach, — der Diskant intonirt auf der Quinte des neuen Tons das „Jehovah" und der Alt setzt den ersten Gedanken entgegen. In solcher Weise, höchst frei, spielt sich der Chor mit seinen vier Sätzen über *E* nach *A* zurück und zu Ende, überall regsam und anregend — und ist eben damit die durchaus angemessene, weissagende Einleitung des grossen Werks.

Aehnliche Gestaltung zeigt dasselbe Werk zu dem Texte:

> Denn es ist uns ein Kind geboren, und ein Sohn ist uns gegeben, welches Herrschaft ist auf seiner Schulter; und sein Name wird heissen: Wunderbar, Herrlichkeit, der starke Held, der Ewigkeiten Vater, der Friedefürst.

Hier wird nach einer instrumentalen Einleitung mit dem ersten Gedanken zuerst (und zwar von Solostimmen) der erste Satz intonirt, —

487

8va (loco)

Denn es ist uns ein Kind ge - bo - ren, und ein Sohn ist uns ge-

ge - ben, und ein Sohn ist uns ge - ge - ben.

der Tenor wiederholt und der Diskant schliesst sich singend an; —

488

u. s. w.

in gleicher Weise folgen Alt und Bass in der Dominante, worauf der Tenor den folgenden Abschnitt giebt, —

489

Welches Herrschaft, welches Herrschaft ist auf sei - ner Schulter

der vom Diskant wiederholt, von allen vier Stimmen ausgeführt —

Schul - - - - - - ter, auf sei-

490

Welches Herrschaft ist auf sei - ner Schulter, und sein

Na - me wird heis-sen

wird und unter dem fröhlichen Schall des Orchesters zu dem frischen, ganz homophonen Ausspruche des letzten Textabschnitts vom ganzen Chor führt, mit dem, wieder auf der Dominante, ein Schluss — gleichsam des ersten Theils erfolgt.

Wieder beginnt das Spiel der ersten Sätze (No. 488 und 490) und führt zu dem letzten in *G* dur; nochmals angeknüpft führt es in die Unterdominante zum letzten Satze; und zum letzten Mal machen beide Partien mit einem freien Anhang und einem Nachspiel des Orchesters über das Motiv von No. 487 den Schluss.

Schon die Lockerheit dieser Bildungen zeigt, dass sie sich auf die mannigfaltigste Weise ausführen lassen. Sie nähern sich auf der einen Seite der Satz- oder Liedform, auf der andern der Fugenform, in andrer Beziehung der Form der Motette, die wir im folgenden Abschnitte kennen zu lernen haben. Ja, es kann uns nicht befremden, wenn wir bisweilen auf Gebilde treffen, die es einigermassen zweifelhaft lassen, ob sie freigehaltne Fuge oder fugenähnliche Figuration, ob sie Figuration oder vielleicht schon eine leichtere Motettengestalt sind. Dergleichen zwei- oder mehrdeutige Gestaltungen finden sich stets und nothwendig auf der Gränze verwandter Formen; wir haben sie schon öfter als die Punkte bezeichnet, auf denen die Formen in einander übergehn und gegen einander frei werden, ihre Schranke überwunden haben.

Siebenter Abschnitt.

Die Motette.

Der Kunstausdruck Motette*) bezeichnet zweierlei Kunstformen.

Erstens werden Kirchenkompositionen so genannt, denen ein Kirchenlied mit oder ohne beigemischte biblische Sätze — oder auch eine Reihe von Bibelstellen als Text zum Grunde liegen und in denen die verschiednen Sätze des Textes als abgesondert für sich bestehende Tonstücke behandelt sind. In einer Motette in diesem Sinne des Worts könnte also der erste Liedvers als einfacher oder figurirter Choral, der zweite als Arie, der dritte als fugirter Choral u. s. w. behandelt,

*) Er hat auch zweierlei Ableitungen, die jenen zwei Bedeutungen wohl entsprechen. Nämlich einmal hängt er (aus der Zeit der niederländischen Schule) mit dem französischen Worte *mót* zusammen, das bekanntlich „Wort", in alter Sprache aber vorzugsweise „Bibelwort" (wie unser deutsches „Spruch") bedeutet. Motette wär' also eine Komposition von Bibelstellen. Dann aber (besonders bei den ältern Deutschen) wird Motette (alt: Mutete) von *mutare* (verändern) abgeleitet und deutet auf Veränderung der „Kompositionsweise", auf das Abgehn von einer Weise oder Form auf die andre.

es könnten Rezitative, Fugen, Duette, Instrumentalsätze in beliebiger — nach dem jedesmaligen Text sich bestimmender Auswahl und Anordnung an einander gereiht werden. In solcher Weise hat unter andern Seb. Bach seine Motette: „Jesu meine Freude" geschrieben. Ueber diese Kompositionsweise ist hier nicht weiter zu reden. Sie ist nicht eine besondre Kunstform, sondern eine Reihe von Tonstücken in verschiednen theils uns schon bekannten, theils noch künftig zu betrachtenden Formen.

Zweitens bezeichnet das Wort Motette eine wirkliche für Chorkomposition bestimmte Kunstform, über die wir uns hier noch zu verständigen haben. Dass diese Form wie alle Gesangformen ihren Grund in der Beschaffenheit des Textes hat, muss schon (S. 382) vorausgesetzt werden. Wir knüpfen daher bei dem Text an.

Die bisher betrachteten Chortexte — abgesehn für jetzt von den liedförmig oder figural zu behandelnden — zeigten einen Hauptgedanken, der das Thema einer einfachen Fuge, oder zwei oder drei Hauptgedanken, die die zwei oder drei Subjekte einer Doppel- oder Tripelfuge werden konnten, mithin eine dieser Fugenformen begründeten; die Beiläufigkeiten, die in die Zwischensätze, in Einleitung und Schluss der Fuge treten konnten, lassen wir hier bei Seite.

Schon für die Tripelfuge war der Anlass selten; selten fodert ein Text diese Form, und wir haben längst (Th. II, S. 496) einsehn müssen, dass mit der Zahl der Subjekte die Klarheit und Wirksamkeit jedes einzelnen in gleichem Verhältniss abnimmt. Wie also, wenn sich ein Text darbietet, der selbst das Maass der Tripelfuge überschreitet, dessen Glieder eine volle und fasslich eindringliche Behandlung fodern, nicht blos ein Zueinanderdrängen, wie die Durchführung mehrerer Subjekte mit einander, — auch nicht ein flüchtiges Ueberhingehn, wie die Figuralsätze? — Unser erster Gedanke muss sich hier dahin richten, dass dann jedes der Glieder abgesondert für sich zu behandeln wäre, wie in der Motette erster Art. Wie aber, wenn die Glieder bei aller besondern Wichtigkeit doch auch wieder so eng zusammengehören, dass sie nicht getrennt werden dürfen? — Dann müssen die verschiednen Sätze sich zu einem einigen Tonstücke verbinden. Dies ist die Kunstform der Motette.

Hier nehmen also wieder die einzelnen Sätze verschiedne Gestalt an; es können liedförmige, figurale, Fugensätze in beliebiger Zahl und Ordnung neben einander treten. Aber diese verschiednen Sätze verknüpfen sich zu einem einigen Ganzen.

Jede der einzelnen Formen, die hier sich verbinden, ist uns schon bekannt, bedarf also keiner weitern Erörterung. Es wird daher nur auf die Anwendung und Verknüpfung ankommen.

Jeder der anzuwendenden Sätze, namentlich auch die Fugensätze,

ist nur Theil eines grössern und zusammenhängenden Ganzen; keiner kann sich also in solcher Fülle und Breite vollenden, wie wenn er für sich allein aufträte, jeder muss zusammengedrängt auf seinen wesentlichen Inhalt vorübergehn, um sich schnell geltend zu machen und dann dem Folgenden zu weichen, ohne dass das Ganze in ungünstiger Breite auseinanderfliesse. Namentlich die Fugensätze werden mit einer einzigen Durchführung abzufertigen sein; oder wenn sie eine zweite (oder eine einzige übervollständige) fodern, so wird man sich um so weniger mit den Beiläufigkeiten langer Zwischensätze aufhalten dürfen. Auf diesem Punkt erkennen wir also schon die Macht und grosse Bedeutung der Motettenform: jeder ihrer Sätze drängt seine ganze Kraft auf den möglichst engsten Raum zusammen. — Hierin liegt aber auch, beiläufig gesagt, der Unterschied der Motettenform von den S. 505 u. f. betrachteten Figuralformen. Auch diese berühren und verknüpfen mancherlei Sätze. Aber sie gehn leicht über sie dahin, während die Motettenform jedem das volle Gewicht einer vorzüglichen Bedeutung giebt.

In der uneingeschränkten Reihe verschiedner Sätze, die sich in der Motette zu einem Ganzen verknüpfen, können, wie gesagt, auch Fugensätze ihre Stelle finden. Wir setzen jetzt zu: auch Doppelfugensätze, — auch zwei, ja möglicherweise mehr Subjekte können nach einander durchgeführt werden. Diese unterscheiden sich dann von der ersten Form der Doppelfuge (Th. II, S. 462) dadurch, dass die Subjekte nur nach, nie gegen einander zur Durcharbeitung kommen. — Wir werden hier an die schon bekannte Form des fugirten Chorals erinnert; er giebt sich jetzt als Motette zu erkennen, aber als eine einseitig ausgebildete, nur auf Fugensätze beschränkte. Diese Beschränkung ist kein Fehler, sondern vielmehr die Form, in der der Inhalt des Chorals zur reichsten und machtvollsten Geltung kommt. Aber die Motettenform ist zu mannigfaltigern Gestaltungen befähigt.

Die Verknüpfung aller dieser Sätze wird nun

1) durch ihre ununterbrochne Folge,
2) bisweilen, aber nicht nothwendig, durch verbindende Glieder oder Tonsätzchen,
3) durch eine zweckmässig geordnete Modulation, die jedem der verschiednen Sätze den bestimmten Sitz in der gesammten Folge der Tonarten anweiset,
4) bisweilen durch Zurückführung auf den ersten Satz, der damit gleichsam als Hauptsatz erscheint,
5) bisweilen auch durch weite, vollgenügende Ausführung des letzten Satzes, der sich damit als Ziel aller vorhergehenden darstellt,

bewirkt. — Dass dieser Verbindung die Kraft der Sonatenform (in

welcher die Hauptgedanken gegen und in einander gearbeitet werden) abgeht, ja, dass sie selbst den festern Abschluss der Rondoform, auf einen Hauptsatz zurückzukommen, nicht immer hat: ist klar; der aufklärende und schnellfassliche Zusammenhang des Textes muss und kann hier dem Mangel festern musikalischen Verbandes ergänzend zu statten kommen. Doch ist allerdings Bedacht zu nehmen, dass dieser Mangel nicht durch allzugrosse Häufung der Sätze und willkührliche oder unentschiedne Modulation ein unübertragbarer Fehler werde.

Wenden wir uns nun zum Praktischen zurück. Es wird dabei nur der Anschauung fertiger Werke bedürfen, da die einzelnen anzuwendenden Formen uns geläufig sind. Zuerst fragen wir nach dem Text.

Könnte jener S. 506 aus dem Matthäus angeführte Text Motettenform erhalten? — Nein. Kein einziges seiner Glieder ist für sich so wichtig, dass es einer abgesonderten und dabei nachdrücklichen Behandlung bedürfte. So sehen wir auch (Beilage III), dass Bach zwar die einzelnen Glieder der Deutlichkeit wegen von einander gesondert, keines aber anders als flüchtig vorübergehend, keines mit dem Nachdruck einer fest ausgeprägten Form behandelt hat; eben das hastige, von Erbossung und Sorge aufgestachelte Vorüberdrängen war Karakter des Moments und der Komposition.

Wäre der S. 507 angeführte Händel'sche Text zur Motette geeignet? — Nein. Soll er entschieden, wie es die Art der Motette ist, zerlegt werden, so kann das sinngemäss nur in zwei Abschnitte geschehen:

1. Denn die Ehre des Herrn wird offenbaret;
2. alles Fleisch mit einander wird sehen, dass Jehovah's Mund geredet hat.

Beide Sätze sind nur ein und dieselbe Ankündigung des zu Erwartenden (der Geburt des Heilandes) von zwei verschiednen Gesichtspunkten; kein Satz ist ohne den andern genügend, aber auch keiner für den Zweck der Verkündigung von vornehmlicher Wichtigkeit, — Gott soll sich verherrlichen durch Erfüllung des Verheissnen, aber die Menschen mit einander müssen es erkennen. Folglich können die Sätze nicht motettenartig nach, sie müssen mit einander auftreten. Also könnten sie vielleicht gegen und mit einander aufgeführt werden in Form der Doppelfuge? Das erlaubt schon die Ausdehnung nicht, auch würde in dem Gegeneinander der beiden Subjekte die Deutlichkeit eines jeden beeinträchtigt zu Gunsten der musikalischen Gesammtwirkung. Folglich mussten die Sätze heroldartig verkündet werden, sich hin und wieder ablösen und in diesem Vorüberspielen jeder seine Deutlichkeit, keiner ein ungebührliches

Uebergewicht, das Ganze die Lebendigkeit und das vorüberwallende Wesen einer Verkündung von erweckendem Inhalt an sich nehmen. So hat Händel komponirt; dies bedingte seine Form.

Oder endlich: könnte jener Anfang des ersten Psalms, den wir anderswo (Th. II, S. 496) als Text einer Tripelfuge bezeichnet haben, —

> Wohl dem, der nicht wandelt im Rath der Gottlosen, — noch tritt auf den Weg der Sünder, — noch sitzet, da die Spötter sitzen.

Motette werden? — Nein. Sein zweiter und dritter Satz sagt im Wesentlichen dasselbe, was der erste; beide können also nur mit dem ersten — oder, wenn sie getrennt, nach ihm behandelt werden sollten, ohne Gewicht (was sie an sich als blosse Wiederholungen nicht haben) vorübergeführt, nicht zu der Wichtigkeit der Motettensätze erhoben werden.

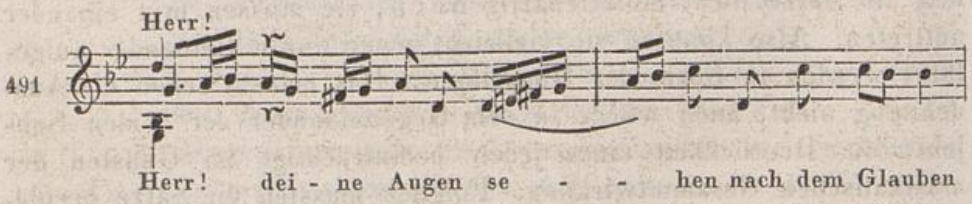
Betrachten wir nunmehr den nachfolgenden Text aus einer Kirchenmusik Seb. Bach's.

> 1. Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben.
> 2. Du schlägest sie, aber sie fühlen es nicht, — du plagest sie, aber sie bessern sich nicht.
> 3. Sie haben ein härter Angesicht, denn ein Fels und wollen sich nicht bekehren.

Er lässt vor allem zwei Hauptgegensätze erkennen: dass Gott nach dem Glauben sehe und wie man sich ihm verschliesse. Das Letztere scheint unter 2. und 3. in drei verschiednen Formen in ziemlich gleichem Sinn ausgesprochen; doch kann man in der letzten Form auch den Sinn angedeutet finden, dass eine Verhärtung von Grund aus, vielleicht eine absichtliche oder doch schon zur Lebensgewohnheit gewordne vorhanden sei, während zuvor (in 2.) nur der augenblicklichen Achtlosigkeit gedacht war. So sehen wir drei wichtige Sätze vor uns — oder vier, denn der zweite unterscheidet im Nichtfühlen und im Nicht-sich-Bessern auch zwei erhebliche Momente, — deren jeder beherzigt sein will, und die doch in einander greifen als ein untrennbar Ganzes.

Hier haben wir die Nothwendigkeit der Motettenform vor Augen.

Bach führt nach einer breiten und eifrigen instrumentalen Einleitung den ersten Gedanken als Satz, als ein Feststehendes auf; zuerst so, —



dass nach dem Anruf des ganzen Chors eine Stimme (der Alt) den Vorredner macht und dann erst der Chor bekräftigt. —

492 Herr! dei - ne Au - gen se - hen nach dem Glauben

Dieser Chorsatz wird ähnlich wiederholt und mit einem Halbschluss auf die Dominante gebracht, worauf (in *D* moll) der Diskant den Satz des Altes und der Chor seine beiden Sätze (ähnlich) wiederholt.

Hier schliesst Bach sogleich den zweiten Textabschnitt, gleichsam als Gegensatz und zweiten Theil eines Liedes, zu dem das Vorherige der erste wäre, an, —

493 (Glauben) du schlägest sie, du pla - gest sie: Herr, deine Aber sie fühlen es nicht, aber sie bessern sich nicht

kehrt aber sofort zu dem ersten Gedanken zurück und führt ihn figurativ auseinandergesetzt in *D* moll zum Schluss. Jene Worte des zweiten Textabschnittes haben sich nur in vorgreifendem Eifer herzugedrängt; es macht sich hier eine ähnliche Weise geltend, wie in der bei No. 482 erwähnten Figuration; aber sogleich tritt der Hauptgedanke, durch den Gegensatz nur verstärkt, wieder in sein Recht und wird befriedigend (noch mit einem Nachspiel besiegelt) abgeschlossen.

Jetzt erst tritt — mit einer Rückkehr in den Hauptton — der zweite Textsatz in sein Recht. Er wird für sich allein fugenmässig durchgenommen; die Worte

Du schlägest sie

werden Thema, der fernere Text wird Gegensatz, —

u. s. w.

494 (Alt.) Du schlä - - - - - - gest sie, a - ber sie

Alt, Diskant, Bass, Tenor bilden die eigentliche Durchführung, gleich dahinter meldet sich eine (freie) Engführung — wenigstens des

ersten Gliedes des Thema's, die aber bald einem Zwischen- oder vielmehr Nachsatz (an das Motiv des Gegensatzes geknüpft) weichen muss. Dieser Ausgang führt nach *C*moll, wo das Orchester an den Kern des ersten Satzes (No. 492) erinnert.

Nun tritt der wichtigere dritte Textsatz in Fugenform auf. Das Thema (No. 462) wird durch Bass, Tenor, Alt, Diskant und nach einem kurzen Zwischensatz abermals durch Diskant, Alt, Tenor und Bass geführt.

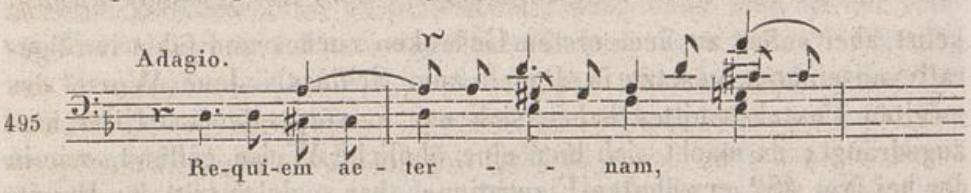
Aber eben hier schlägt der Fugensatz unerwartet und kühn in den ersten Satz (No. 492) zurück, der so wie das erste Mal zu Ende geführt wird und das Ganze abrundet.

Ein zweites Beispiel giebt uns der erste Satz von Mozart's Requiem. Der Text —

1. *Requiem aeternam dona eis, Domine,*
2. *et lux perpetua luceat eis.*
3. *Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem.*
4. *Exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.*
5. *Kyrie eleïson, Christe eleïson.*

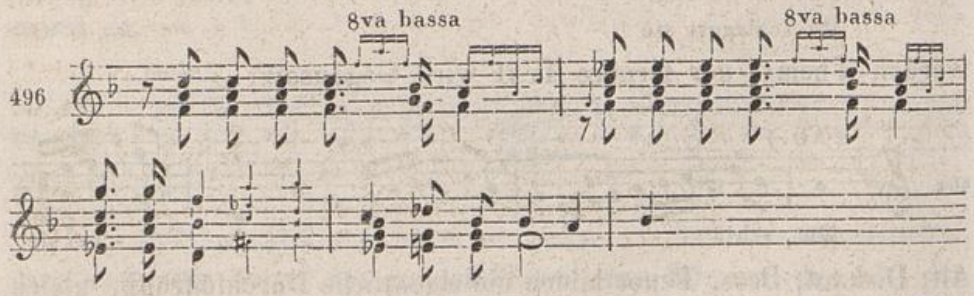
zeigt fünf Sätze, von denen No. 1 und 2 sich verbinden, 3 und 4 sich trennen, No. 5 sich vollkommen, oder doch entschiedner wie die übrigen Sätze unter einander, absondern liesse.

Mozart führt nach einer instrumentalen Einleitung den ersten Satz fugenmässig, und zwar gleich in der Enge, —



im Haupttone durch, nachdem das Orchester eine gleiche nur weniger enge Durchführung desselben Thema's vorausgeschickt. Mit diesen zwei Durchführungen ist der Hauptgedanke festgestellt und wendet sich zum Halbschluss auf die Dominante.

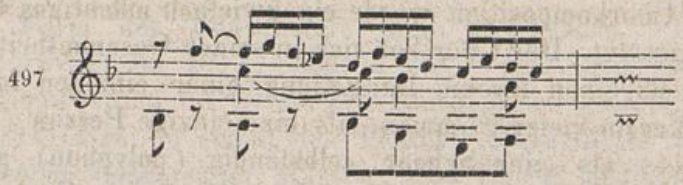
Das *lux perpetua* tritt, nur durch einen vermittelnden Akkord eingeführt, satzartig und homophon in der Parallele auf, schliesst aber



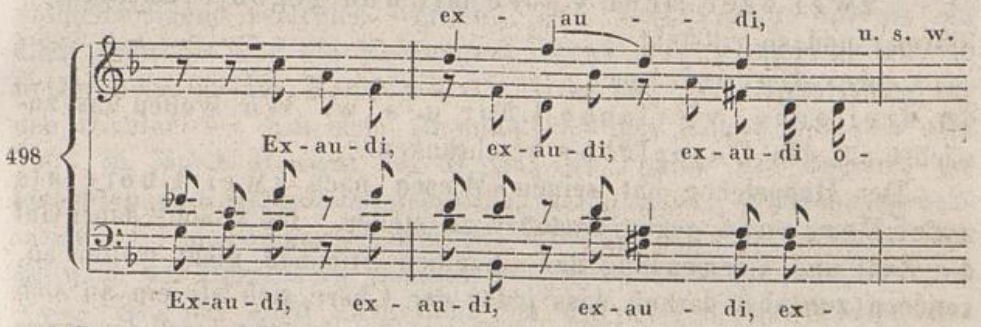
in deren Unterdominante (*B*dur) ab; es ist vom ersten Textsatze ge-

sondert, doch aber nicht eigentlich selbständig behandelt (der Schluss in der Unterdominante zeigt, dass es nicht ein wesentlich gelten sollender Satz ist), sondern nur als Schlusssatz des ersten Abschnittes zu betrachten.

Nach einem einleitenden Takt ergreift das Orchester in derselben Tonart dieses Thema (oder diese Figur) —



und führt damit eine freie Figuration gegen den Solo-Sopran aus, der den dritten Textsatz in kirchlicher Intonation vorträgt und in *G* moll schliesst. Eine neue Figuration von Chor und Orchester bringt das *exaudi*, während der Chordiskant zu denselben Worten die Melodie des *Te decet hymnus* wiederholt. —



So ist derselbe *cantus firmus* zweimal gegen verschiedne Figurationen vorgetragen und damit der zweite Hauptabschnitt des Ganzen in *B* dur — mit einem Schluss in *G* moll befriedigend abgeschlossen worden.

Hier wendet sich das Orchester mit dem ersten Motiv der vorherigen Figuration (No. 497) in den Hauptton zurück. Das Fugenthema (No. 495) erscheint wieder im Basse, jenes Figuralsätzchen (No. 497) giebt zu den Worten *dona eis (Domine)* einen Gegensatz für den Alt; der Tenor beantwortet das erste, der Diskant da zweite Subjekt. Nochmals bringt (in der Unterdominante) der Alt das erste und dagegen der Tenor das zweite, dann der Diskant (in der Parallele, *F* dur) das erste und der Bass das andre Subjekt. Das *lux perpetua* kehrt (ähnlich) wieder und bringt einen Halbschluss auf der Oberdominante. Damit bricht die eigentliche Motettenform ab; zu ihrer Besiegelung, zum vollen Abschluss des ganzen Satzes folgt nun die bei No. 477 angeführte, breit und in feierlicher Pracht entfaltete Doppelfuge.

Sechste Abtheilung.

Der Doppel- und mehrfache Chor.

In der Chorkomposition wurde ein zwiefach mächtiges Organ in Thätigkeit gesetzt. Der Chor bot sich in seiner Gesammtheit einerseits dar als einen für die Darstellung einer einzigen Idee einig gebildeten Verein vieler Stimmen, als eine einzige Person (S. 453); andrerseits als eine Schaar selbständig (polyphon) gebildeter Stimmen (S. 455), die den Reichthum polyphoner Gestaltung als edelste Organe zum Leben brachte.

Fassen wir nun den Chor in seiner Einheit, als eine einige Person: so können wir dieser einen Person eine andre, ja mehr als eine andre entgegenstellen, wir können

zwei oder mehr Chöre mit und gegen einander

führen; und so entsteht

der Doppelchor,

der dreifache, vierfache Chor u. s. w. Wir wollen uns zunächst auf den Doppelchor beschränken.

Der Doppelchor hat seinem Wesen nach zwei Chöre als zwei Personen gegen einander zu stellen. Es kommt dabei auf die Zahl und Verwendung der einzelnen Stimmen nicht weiter an, sondern zunächst darauf, dass jeder der Chöre sich als ein an sich selbständiger Körper geltend mache, wenn auch nicht durch die ganze Komposition hindurch, doch wenigstens so weit, dass man ihn als ein Anderes dem andern Chor gegenüber erkenne und fasse. Es ist dieselbe Foderung an zwei verbundene Chöre, die wir früher an die Stimmen eines polyphonen Satzes gemacht; sie sollten sich karakteristisch und selbständig zeichnen, durften aber dann aus ihrer Selbständigkeit und Besonderheit heraustreten und zu einer homophonen Einheit mit einander verschmelzen. Daher ist der in No. 427 mitgetheilte Satz von Händel eigentlich kein Doppelchor, sondern ein achtstimmiger (oder vielmehr sieben- bis vierstimmiger) einfacher Chor; denn seine beiden mit Chor I und II bezeichneten Partien unterscheiden sich nirgend als besondre Körper oder Personen von einander.

Nach dieser vorläufigen Festsetzung des Begriffs vom Doppelchor bedarf es nach allem Vorangegangenen nur weniger Betrachtungen, um in seine Komposition einzuführen.

Erster Abschnitt.

Die Veranlassung zum Doppelchor.

Die Form des Doppelchors kann zwiefache Veranlassung haben, entweder im Text, oder in der Weise, wie sich eine bestimmte Komposition im Geiste des Komponisten gestaltet.

Zuerst also im Inhalt des Textes, wenn dieser das Gegeneinandertreten verschiedner Massen, also Chöre, bedingt. Ein solcher unzweideutiger Fall zeigt sich unter andern im Samson, in dem Feierchor der Diener Jehovah's, denen der Chor der Gott Dagon Anbetenden entgegensingt. Jeder der beiden Kulte, jede der beiden Volksmassen, deren Gegensatz und Kampf die Grundlage des dramatischen Hergangs im Oratorium bilden, musste würdig und vollbefriedigend vertreten werden, jedes Volk konnte nur als ein Chor auftreten und die Vereinigung beider zum Doppelchor war so nothwendig für den Komponisten, als die Gegeneinanderstellung für den Dichter. — Ein eben so unzweideutiger Anlass bot sich dem Verf. in jenem Moment des Mose, wo Pharao das Begehr, die Israeliten zum Opferdienst Jehovah's zu entlassen, mit Hohn zurückweist Es musste gezeigt werden, dass dies nicht persönlicher Eigenwille des Herrschers, sondern der Sinn und Wille seines ganzen Volks ist, das nicht unverdient von den Plagen und Strafen des Gottes getroffen werden konnte. Daher stimmen die Aegypter in leidenschaftlich aufgeregtem Nationalhass —

> Wohl her nun, lasst sie uns plagen! He! Werden sie opfern? wird man sie lassen? — Euere Freudentage sollen zu Trauertagen werden.

dem Gebieter bei. Aber das wiederum durfte kein blosser Hohn der Masse sein gegen die einzelstehenden Mose und Aaron; es musste der unversöhnliche Zwiespalt beider Nationen zur Aussprache kommen und zugleich ihre beiderseitige Stellung gegen einander bezeichnet werden, dem wilden Hochmuth der Aegypter gegenüber die Verzagtheit der Israeliten, die in vierhundertjährigem Druck sogar zu hoffen verlernt haben und aus der augenblicklichen Begeisterung, die Mose entflammt hatte, bei dem ersten Widerspruch zurücksinken in angeerbte Sclavenfurcht:

> Ihr habt uns Unglück zugerichtet! Grauen ist auf mich gefallen.

Diese beiden Texte mussten zusammentreten zum Doppelchor.

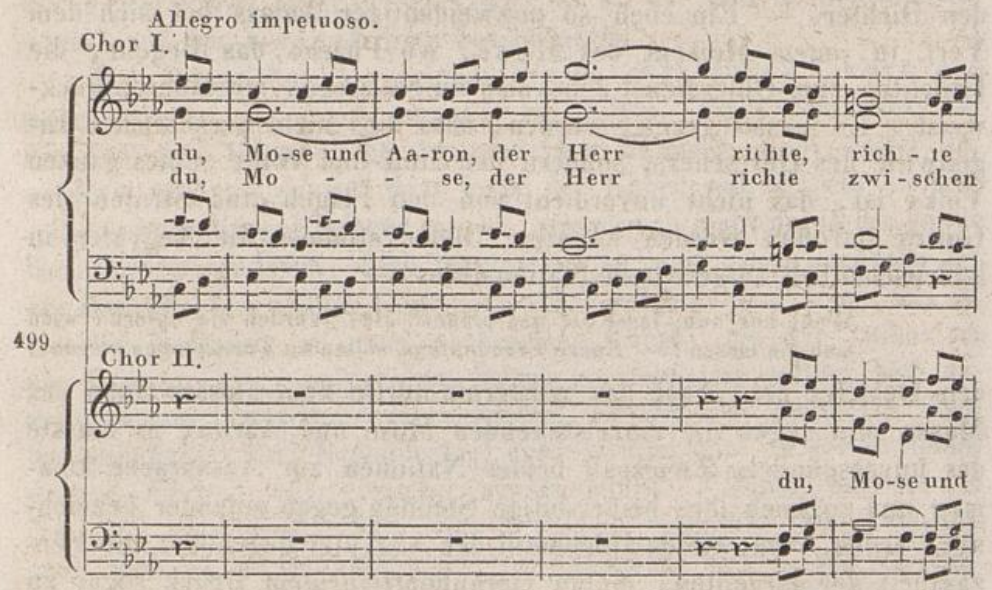
Nicht immer ist der Gegensatz und seine Nothwendigkeit so entschieden, wie in diesen Fällen. Daher können einerseits manche Aufgaben zweierlei Behandlung zulassen, andrerseits entstehn in der

Komposition Mittelformen, die mit mehr oder weniger Grund bald als einfache, bald als Doppelchöre angesehn werden dürfen.

Einen Fall ersterer Art bietet ein andrer Moment aus dem Mose. Wenn im Zug durch die Wüste das stets verzagende und stets aufsätzige Volk endlich in vollem Aufruhr gegen seine Führer ausbricht:

> Du, Mose und Aaron, der Herr richte zwischen uns. Waren nicht Gräber in Aegypten, dass du uns musstest wegführen in die Wüste?

so konnte allerdings ein einfacher Chor das Volk allenfalls darstellen, auch die Vielköpfigkeit des Aufruhrs, die ordnungslose Auflösung konnte durch die Kraft polyphoner Gestaltung allenfalls zum Ausdruck kommen; es wär' also die einfache Chorform keineswegs unzulässig gewesen, wie bei den vorerwähnten Fällen. Nur, dass sich die Massen des Volks gegen seine Führer heranwälzten, dass die Empörung in Massengewalt und dabei durch und durch beseelt und gegliedert heranstürmt: — das wäre nicht zum vollen Ausdruck gelangt; hierzu kam, dass im ganzen Wüstenzuge den Komponisten die Vorstellung des in zwei ungeheuren Heersäulen neben einander*) fortrückenden Volks bestimmte und der Darstellung mannigfache Vortheile bot. Und so musste sich der Moment doppelchörig —



gestalten.

Einen Fall der andern Art bietet uns der Chor

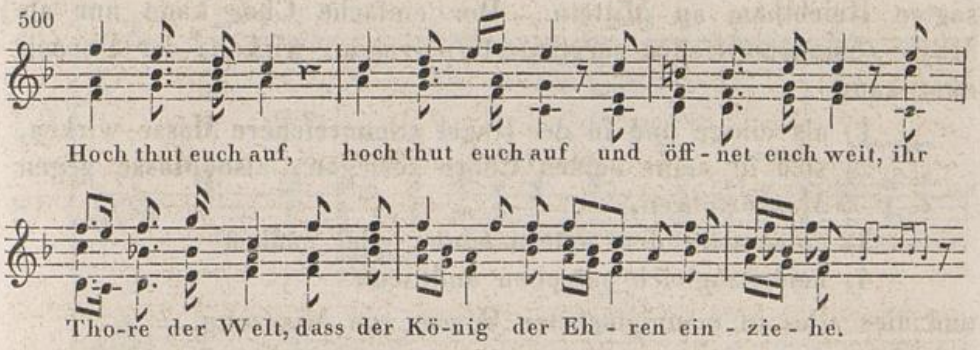
> 1. Hoch thut euch auf und öffnet euch weit, ihr Thore der Welt, dass der König der Ehren einziehe.

---

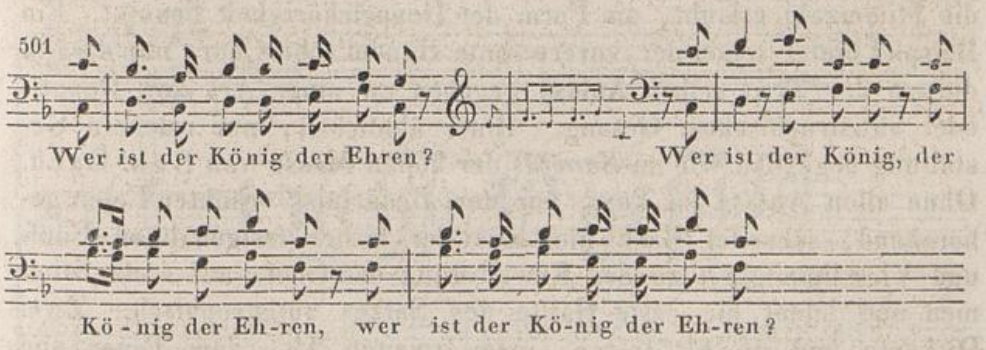
*) Noch jetzt ist dies die Bewegungsweise grosser Karavanen oder Volkszüge im Orient, die sich auch in der antistrophischen Form vieler Psalme ausgeprägt und erhalten hat.

2. Wer ist der König der Ehren?
3. Der Herr stark und mächtig im Streite, Gott Zebaoth, er ist der König der Ehren.

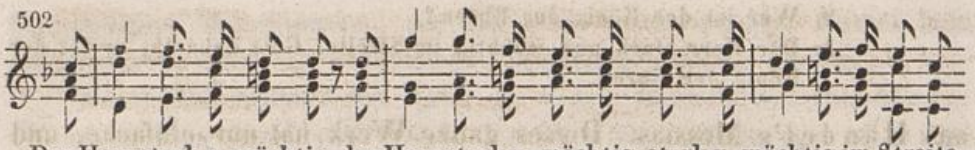
aus Händel's Messias. Dieses ganze Werk hat nur einfache, und zwar vierstimmige Chöre. Auch der vorstehende Text foderte nur einfachen Chor, wenn nicht die in 2. und 3. eingeführte Frage und Antwort einen Gegensatz von Stimmen bedingte. Diese Form der Frage und Antwort ist nur eine feierlich festliche Form, den Gedanken zu recht vollem Austönen zu bringen; es ist nicht ein wirklich der Antwort bedürfender Frager, sondern Frage und Entgegnung spielen hin und her, um dem Gedanken Frische und Fülle des Ausdrucks zu leihen. Aber eben für den Ausdruck dieser Feierlust wär' eine einzelne Fragstimme unwürdig und entstellend gewesen, sie hätte sogleich aus der Frage Ernst gemacht; es musste ein Chor fragen und der andre antworten, — und wiederum dieser fragen und der erste antworten. Dies — und dies allein schien die Form des Doppelchors zu fodern, der im Uebrigen nicht veranlasst erscheint. Händel wusste das scheinbar Widersprechende (in einem einfachen Chor die Form des Doppelchors) zu vereinen. Er erweitert die Stimmzahl des Chors von vier auf fünf. Nun leiten die Oberstimmen (zwei Soprane und Alt) ein, —



die Unterstimmen fragen, —



und die obern geben wieder die Antwort:



Der Herr stark u. mächtig, der Herr stark u. mächtig, stark u. mächtig im Streite.

Jetzt tritt der Alt zu den Unterstimmen und trägt mit ihnen den ersten Satz (ähnlich No. 500) vor, die Oberstimmen (beide Soprane und Alt, — so dass die fünf Stimmen als zweimal drei wirken) fragen, die Antwort setzt wieder mit den drei Unterstimmen an. Hiermit ist aber jener Feierform von Chor und Gegenchor Genüge gethan; von hier an treten beide Soprane zusammen und der Chor geht als ein einfacher, und zwar vierstimmiger zu Ende.

Zweitens kann die Form des Doppelchors aus der Anschauung und Stimmung hervorgehn, die sich im Komponisten von seiner Aufgabe gebildet hat, ohne dass der Text diese Form schlechthin geböte. Dies ist dann der Fall, wenn der Komponist sich gedrungen fühlt, seine Aufgabe oder einen Moment in derselben mit besondrer Fülle, Macht, Feierlichkeit, oder mit Prunk und Glanz u. s. w. zu behandeln. Denn allerdings bietet zu diesen und ähnlichen Darstellungen der Doppelchor einen dem einfachen Chor versagten Reichthum an Mitteln. Der einfache Chor kann nur als Masse (homophon) oder zergliedert (polyphon) wirken; der Doppelchor kann

1) als einige und in der Regel stimmreichere Masse wirken,
2) sich in seine beiden Chöre zerlegen, also Masse gegen Masse führen,
3) einen oder den andern Chor, oder endlich
4) beide zugleich polyphon auflösen;

und dies alles in mannigfachster Weise und Mischung.

Dieser Gewinn ist so entschieden, dass man ihn selbst im einfachen Chor sich gern aneignet und wenigstens stellenweis, so viel die Stimmzahl erlaubt, die Form der Doppelchörigkeit benutzt. Ein Beispiel bietet schon der vorerwähnte Händel'sche Chor, nur dass in diesem der Text selber Anlass gegeben zu einer Art von Doppel- oder antistrophischem Gesang. Einer ähnlichen, nur reichern Gestaltung begegnen wir im *Sanctus* der hohen Messe von Seb. Bach. Ohne allen Anlass im Text, nur dem Bedürfniss erhöhter Feier gehorchend, schreitet Bach hier aus der bisher festgehaltnen Fünf- und Vierstimmigkeit zu der Erweiterung des Chors auf sechs Stimmen und bildet die erste Hälfte des Satzes antistrophisch. Zwei Diskante und ein Alt treten einem zweiten Alt, dem Tenor und Bass entgegen, —

503

San - ctus, san - - - - ctus, san - - -

San - ctus, san - ctus,

- - ctus, san - - - - - -

san - ctus,

worauf in zwei Takten sechsstimmig auf der Dominante geschlossen wird; im folgenden Takte bilden wieder beide Diskante mit dem Bass gegen beide Alte mit dem Tenor einen Gegensatz, —

504

- ctus, san - ctus,

san - ctus, san - - - ctus, san - -

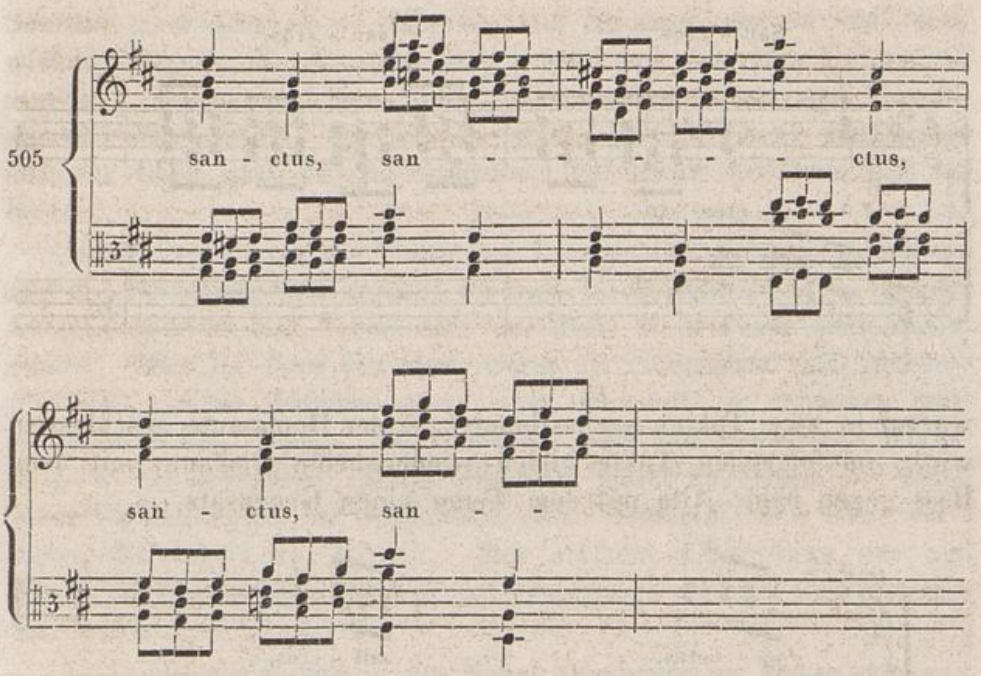
san - ctus, san - ctus,

san - ctus,

- ctus, san - - - - - - -

san - ctus,

so dass man hier wie zuvor in No. 503 Chor gegen Chor hört (nur dass die Massen nicht stehend festgehalten werden, wie im eigentlichen Doppelchor, sondern sich, wie man sieht, wechselnd umgestalten), dann wieder — in den oben ausgelassenen und andern Stellen — einen einigen sechsstimmigen Chor bald polyphon, bald homophon, von da wieder auf die doppelchörige Form, — z. B.



zurückgeführt wird.

So einleuchtend nun schon im vorläufigen Hinblick (S. 522) der Reichthum und die Macht des Doppelchors geworden sein muss: so wenig werden wir uns auch hier Willkühr in der Wahl der Form gestatten dürfen. Schon aus äusserlichen, aber triftigen Gründen sollte man sich des Doppelchors, wo er nicht in der Idee des Kunstwerks nothwendig geboten ist, enthalten; denn die Besetzung eines Doppelchors sowohl als seine zweckmässige Aufstellung, — ein Chor muss vom andern unterscheidbar getrennt, doch aber nicht so weit*)

*) Ein besondrer Fall, der ausserhalb des rein künstlerischen Gesichtskreises und unsrer Betrachtung liegt, ist der, wo ein in einer dramatischen Handlung nothwendiger Moment, oder eine besondre für irgend ein Fest nöthige Anordnung, oder endlich der Ritus einer Kirche (z. B. der katholischen) antistrophischen Gesang zweier abgesondert, ja sogar entfernt von einander aufgestellten Sängermassen fodert, deren eine z. B. vom Orgelchor, die andre vom Altar

von ihm abgestellt sein, dass sie nicht sicher zusammenwirken und zusammen als ein einiges Ganze gehört werden könnten, — sind

her, — oder eine hinter, die andre auf der Bühne gegen einander, einander ablösend wirken. Hier tritt die Musik in den Dienst der Kirche oder sonst äusserlicher Absichten und hat sich ohne eignen Willen dem Anspruch derselben zu bequemen. Sollen in solchem Fall die von einander entfernten Chöre nicht blos abwechselnd, sondern auch gleichzeitig wirken: so muss für die Momente ihres Zusammentreffens die höchste Einfachheit in der Komposition herrschen. So schliessen die Improperien des Palestrina (die allerdings durchweg höchst einfach gesetzt sind, wie hier —

506

Chor I.

Po - pu-le me-us, quid fe-ci ti - - bi?

Chor II.

Aut in quo contrista-vi te? Re-spon-de mi - hi.

der Anfang zeigt) in dieser Weise, —

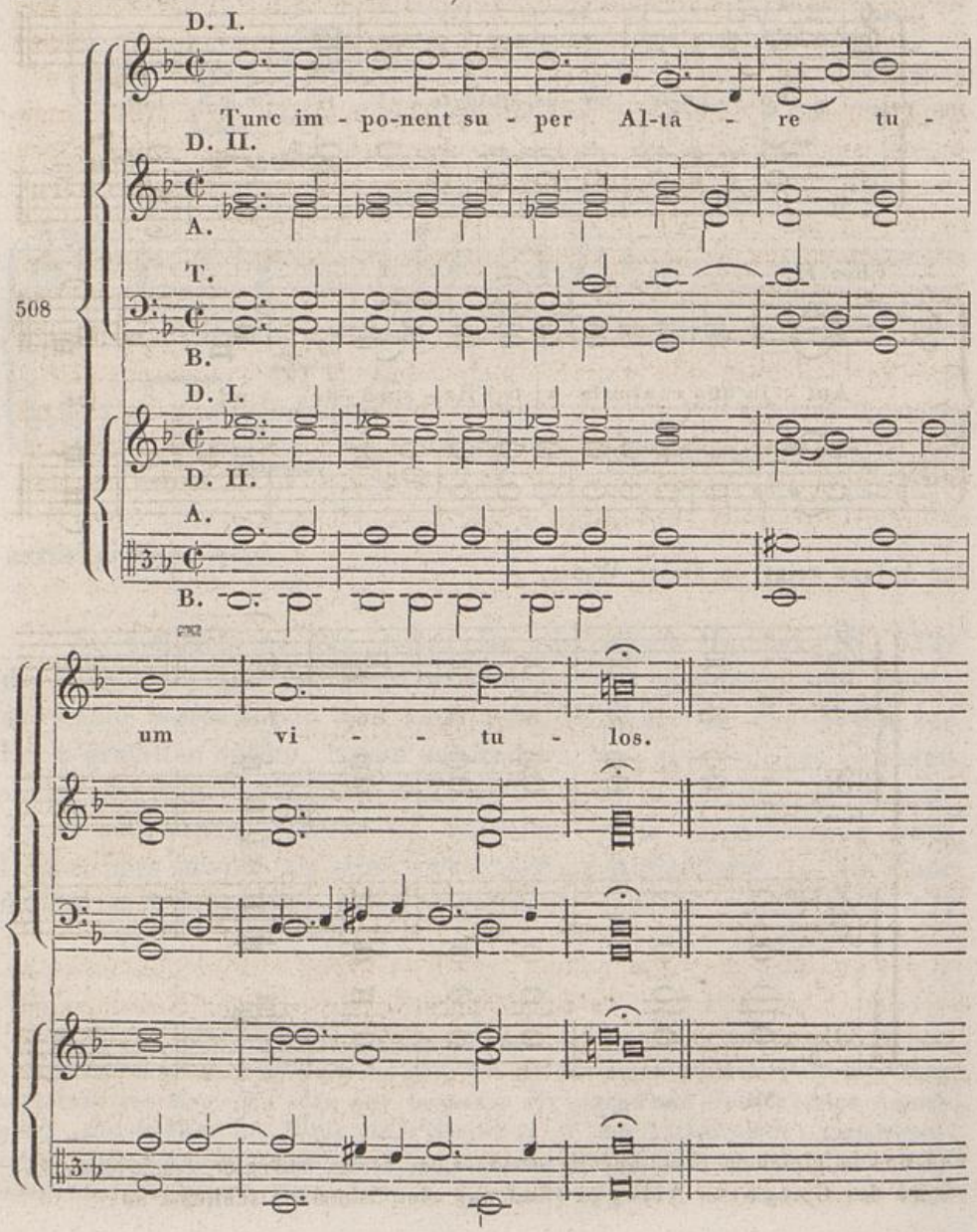
507

Mi - se - re - re no - bis.

Mi - se - re - re no - bis.

und das in gleichem Styl, nur im ersten Chor etwas bewegter geschriebne *Miserere* des Gregorio Allegri (fünf und vier Stimmen) schliesst so:

natürlich doppelt so schwer zu bewirken, als die eines einfachen Chors. Dann aber ist der einfache Chor konzentrirter in seiner Wirkung; er hat als Ersatz für die fehlende breite und prachtvolle Fülle des Doppelchors mehr Schlagkraft und mehr Beweglichkeit; seine Stimmen finden, da sie (in der Regel) minder zahlreich sind, als die Stimmen des Doppelchors, freiern Spielraum und können deutlicher vernommen und unterschieden werden; endlich erhält man sich die mächtige Wirkung des Doppelchors frisch, wenn man diese höhere Form nicht bei solchen Aufgaben, für die der einfache Chor genügt hätte, verbraucht. Dies ist der Grund, warum die Meister nur sparsam vom Doppelchor Gebrauch machen und sich meist mit dem



einfachen Chor begnügen. Händel hat in seinen Oratorien fast nur den einfachen Chor gebraucht; in Israel in Aegypten weicht er von diesem Grundsatz ab, wahrscheinlich um den einzelnen Hauptmomenten dieses Oratoriums ein um so grösseres Gewicht zu verleihn, je weniger das Werk als Ganzes, durch eine künstlerisch wohlerwogne Anordnung, der Grossheit und Macht des Händel'schen Geistes, wie derselbe sich im Messias und anderwärts bewährt, zu entsprechen scheint. Dazu aber kommt, dass die acht Stimmen der Doppelchöre meist zu sieben, sechs, vier realunterschiednen Stimmen zusammengezogen werden. Auch Bach hat meist vier- und fünfstimmig in einfachem Chorsatz geschrieben; nur in einigen Motetten greift er in Ermangelung einer Ruhepunkte gewährenden Begleitung und, hier sowohl wie in der Matthäi'schen Passion, bewogen durch die besondre Macht der Konzeption, zu der Form des Doppelchors. Wenn aber die ältern Komponisten (der niederländischen, alt-italienischen und alt-deutschen Schule) häufigern Gebrauch von Doppel-, ja drei-, vier- und mehrfachen Chören gemacht haben: so thaten sie es, um durch Stimmfülle und Stimmwechsel zu ersetzen, was ihnen an reicherer und bedeutungsvoller Entfaltung der Melodie, der Rhythmik, der Kunstformen, kurz aller Elemente und Gestaltungen noch nicht gegeben war, was erst im Lauf der letzten zwei Jahrhunderte dem rastlosen und allseitigen Vordringen des künstlerischen Geistes erreichbar wurde; abgesehn davon, dass sie oft dem Ritus ihrer Kirche und dem in gewissen Perioden hervortretenden Bedürfniss derselben, auch die Musik sich in besondrer Pracht entfalten zu lassen, unbedingt Folge leisten mussten.

Zweiter Abschnitt.

Der doppelchörige Satz.

Nachdem wir im vorigen Abschnitt das Wesen und die Bedingung des Doppelchors im Gegensatz zum einfachen Chor bezeichnet und dessen Spuren schon im letztern (No. 500 bis 505) aufgefunden, bleibt nur wenig über die Komposition selbst zu sagen. Was nämlich vom einfachen Chor und den für denselben sich darbietenden Kunstformen gezeigt worden, gilt vom Doppelchor ebenfalls, so weit nicht der diesem eigne Inhalt die Umgestaltung der Formen bedingt. Wie aber und wie weit dies geschieht, werden wir leicht erkennen, sobald wir uns die dem Doppelchor eigenthümlichen Aufgaben (wenigstens die wesentlichern) vergegenwärtigt haben. Es fragt sich also zunächst:

was vermögen wir durch den Doppelchor, im Gegensatz zum einfachen (oder über die Gränzen desselben hinaus) zu erreichen?

Als das Nächste scheint allerdings die Benutzung einer grössern Stimmzahl, als im einfachen Chor verwendet zu sein pflegt, erwähnt werden zu müssen. Hierauf ist aber kein weiteres Gewicht zu legen; denn einmal kann ein einfacher Chor ebensowohl acht- oder neunstimmig gesetzt werden, wie ein Doppelchor (und dieser minderstimmig), dann wissen wir, dass der Gewinn an Stimmzahl kein reiner, sondern durch Verlust an Bewegsamkeit, Karakteristik und Fasslichkeit der einzelnen Stimmen verkümmert ist. Erst die Gebrauchsweise der Stimmen, ihre Vertheilung in zwei Massen bedingt das Wesen des Doppelchors und gewährt die ihm eignen Vortheile. Diese sind zunächst folgende.

1. Ablösung einer Masse von Stimmen durch die andre.

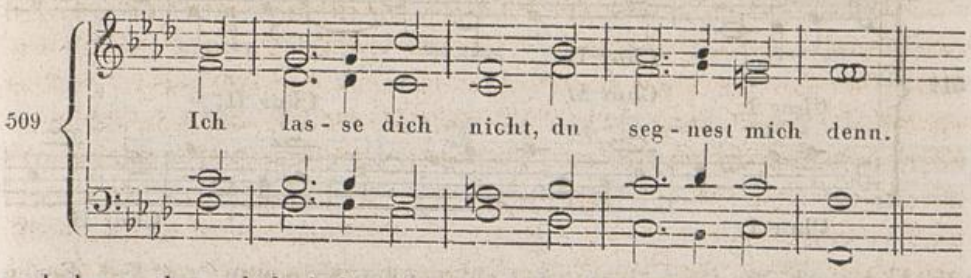
Wenn ganz einfach Masse gegen Masse tritt, eine die andre ablösend, gleichsam eine Wechselrede von Chören: so muss dadurch das Ganze an Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit gewinnen. Der Anfang der Palestrinensischen Improperien (No. 506) veranschaulicht dies am einfachsten Inhalt. Wenn nach dem Schlusse des ersten Chors auf *D* der andre Chor auf *C* einsetzt und so beide wechseln, bis sie zuletzt (No. 507) verschmelzen: so muss das nothwendig mannigfaltiger erscheinen und belebender wirken, als wenn ein einziger Chor die Sätze nach einander vortrüge*); auch würde dann wahrscheinlich (wenigstens in unsrer Zeit, wäre man auch von derselben Weise ausgegangen) die Modulation von einem Satz zum andern eine andre geworden sein. Die Mannigfaltigkeit dieses Chorwechsels wirkt noch entschiedner, wenn die beiden Chöre nach Stimmzahl verschieden zusammengesetzt sind, wie z. B. das *Miserere* von Allegri (dessen Schluss wir in No. 508 gesehn haben), in dem ein fünfstimmiger Chor (zwei Diskante, Alt, Tenor, Bass) einem vierstimmigen (zwei Diskante, Alt, Bass) gegenübertritt. Aber auch ohne dieses Hülfsmittel kann das Ablösen der Chöre dem Ganzen anmuthige Beweglichkeit mittheilen.

Ein genügendes Beispiel giebt die wahrscheinlich von Michael

---

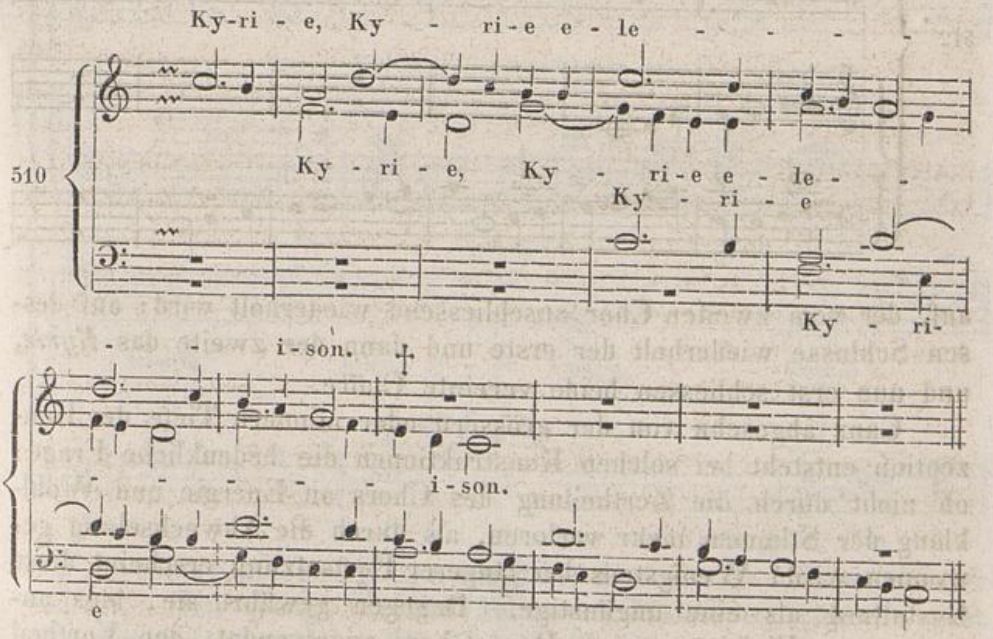
*) Erschallen nun die Chöre von verschiednen Seiten her, vielleicht unsichtbar in verdunkelter Kirche (wie in der Charwoche in der Sixtina in Rom, wie es vor Jahren Spohr in der allg. mus. Ztg. so schön beschrieben), setzt der folgende Chor im leisesten Hauch und allmählich anschwellend ein, während die letzte Harmonie des ersten Chors noch in den Lüften zu verschweben scheint: so kann die Wirkung allerdings eine bezaubernde, — aber doch mehr auf dem sinnlichen Element der Darstellung, des Verhallens und Anschwellens schöner Stimmen und reiner Harmonien, als auf dem geistigen Inhalt beruhende sein.

Bach komponirte Motette*): „Ich lasse dich nicht". Hier intonirt der erste Chor —



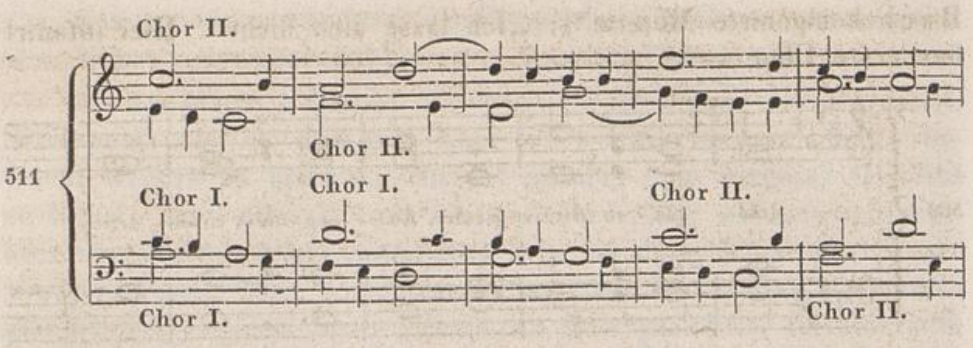
und der andre wiederholt; der erste giebt einen zweiten, dritten Satz, der andre wiederholt, stets nach dem Schlusse des ersten und wörtlich. Der vierte Satz wird auch noch gesondert, aber unvollständiger wiederholt; erst viel später greifen die Chöre in einander.

Ein zweites ähnliches Beispiel entlehnen wir einem *Kyrie* von G. H. Stölzel für Doppelchor mit Begleitung des Streichquartetts und der Orgel. Nach einer Intonation des *Kyrie* durch beide vereinte Chöre mit Zwischenspiel des Orchesters, die uns hier nichts angeht, intonirt der erste Chor diesen kanonischen Satz —

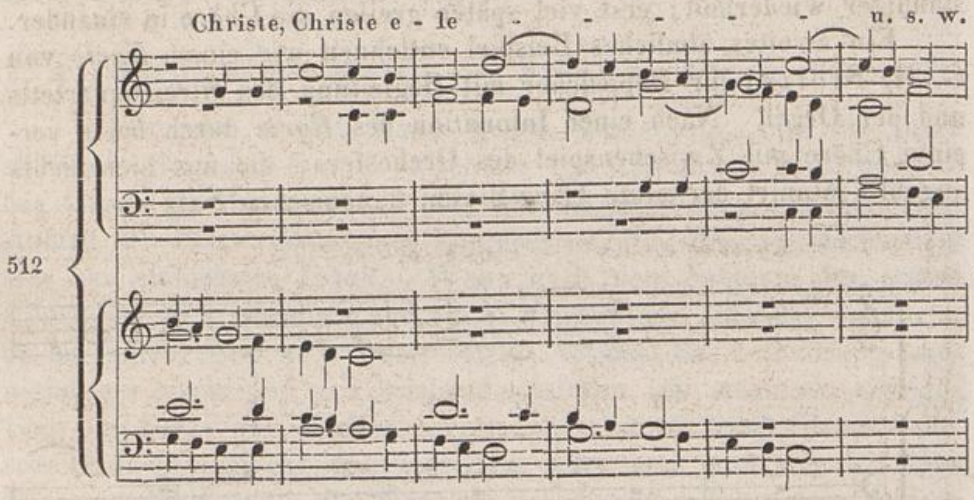


in Unterquinte und Oktave. Von † (Takt 8 in No. 510) an tritt nun in gleicher Weise mit demselben Kanon der zweite Chor zu, so dass sein Diskant den des ersten Chors, sein Alt den ersten Alt ablöst, und so fort. Es bildet sich also hiermit ein unendlicher Kanon, nur, wie hier

*) J. Seb. Bach's Motetten, in Partitur bei Breitkopf und Härtel, Heft I, No. 3. Von Seb. Bach ist diese oben erwähnte Motette gewiss nicht; wahrscheinlich, wie gesagt, von Johann Michael.



die Ueberschriften anzeigen, mit ablösenden Stimmen. — Auf diesen zweiten Chor stellt sich nun wieder der erste mit einem neuen (dem ersten freilich gar zu ähnlichen) Kanon zum *Christe* —



auf, der vom zweiten Chor anschliessend wiederholt wird; auf dessen Schlusse wiederholt der erste und dann der zweite das *Kyrie*, und nun erst schliessen beide vereinte Chöre.

Ganz abgesehn von der grössern oder mindern Tiefe der Konzeption entsteht bei solchen Konstruktionen die bedenkliche Frage: ob nicht durch die Zertheilung des Chors an Energie und Wohlklang der Stimmen mehr verloren, als durch die Abwechselung gewonnen wird? Wenigstens bei längerer Fortsetzung erscheint diese Gestaltung als eine ungünstige. Dagegen gewährt sie, blos anfangs, zur Einleitung eines Doppelchors angewendet, den Vortheil einer klaren Auseinanderstellung beider Massen; bei energischer Erfassung der Aufgabe wird dann der Komponist den Wechsel der Chöre zeitig dringender werden und einen Chor in den andern eingreifen lassen. Eines der leuchtendsten Vorbilder bietet hier die vierte Bach'sche Motette*), —

*) Die erste im zweiten Hefte der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe.

Lento.

513

Komm, komm, komm Je - su, komm,

Komm, komm, komm, komm Je - su,

komm Je - su, komm, komm Je - su, komm.

komm, komm Je - su, komm, komm Je - su,

von der überhaupt gesagt werden darf, dass sie des heiligen Geistes voll ist. Hier drängt wirklich Masse auf Masse, es schleicht nicht eine der andern nach, sondern jede führt weiter, was die andre vorausgebracht; — und doch ist das nur der Eingang.

Wir wollen noch einen verwandten Fall anführen, den Anfang der zweiten Bach'schen Motette*), —

*) Im ersten Hefte.

514

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir, bei

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir, bei

Fürchte dich nicht, ich bin bei

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir,

in dem ein Satz (fürchte dich nicht — ich bin bei dir) Glied um Glied vom ersten Chor angestimmt, vom andern nachgeahmt wird, dies aber nur von den drei Oberstimmen jedes Chors, während der vereinte Bass beider Chöre die das Ganze verbindende und tragende Grundlage bildet. Im dritten und vierten Takt folgt, unter Vortritt des zweiten Chors, die (ähnliche) Wiederholung, deren Schluss auf *A* zurückfällt, und dann die weitere Ausführung unter stetem Wechsel der Chöre, —

515

II I II I

II I II

die erst zuletzt wieder, wie bei Takt 2 und 4, auf einen Augenblick zusammentreffen. Noch lange dauert dieses Wechselspiel der Chöre fort; — zu lange, müsste man fürchten, wenn nicht die Macht neuer Gedanken, gediegner Modulation, mannigfacher Gliederung, und besonders der dieses Wechselspiel krönende Gedanke (No. 520) den breiten Unterbau kräftigte und rechtfertigte.

2. Gleichzeitige Gegeneinanderstellung beider Chöre.

Schon in den vorhergehenden Fällen traten die beiden Chöre als zwei einander entgegenstehende Massen auf, aber entweder vollkommen von einander gesondert (No. 506, 509), oder nur durch eine Unterlage (No. 514) verbunden, die weder der einen, noch der andern Masse ausschliesslich gehörte, oder endlich mehr oder weniger

ineinandergreifend (No. 513, 499), doch kenntlich genug unterschieden durch die Zeitfolge des Eintritts. Im nachfolgenden Beispiel, dem Anfang von Seb. Bach's erster Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied" (Psalm 149), —

516

Sin - - - - - - - - -

Sin -

Singet, singet, sin - get, sin - get,

treten beide Chöre gleichzeitig auf, aber der Inhalt unterscheidet sie; die drei Oberstimmen des ersten Chors figuriren gegen die Anrufe des zweiten, während der Bass des ersten die Grundlage des Ganzen giebt.

Gleiches geschieht bei dem Fortgang der vierten Bach'schen Motette von No. 513 ab; der zweite Chor setzt den Anruf, der das erste Motiv gegeben, fort, während der erste im Text und der bis dahin nur angeregten Stimmung weiter schreitet, —

517

Gieb Trost mir Mü - - - - - - -

komm, komm, komm, gieb Trost mir

komm, komm, komm, komm,

bis auch der zweite Chor den neuen Gedanken ergreift und mit dem ersten vereint abschliesst.

Ein dritter Fall bietet sich an dem S. 520 aus Mose angeführten Chor. Den Aegyptern gegenüber, die in ihrer Aufregung wild durch einander rufen, tritt der Gegenchor der Israeliten ängstlich zusammengedrückt, wie eine gescheuchte wehrlose Schaar auf; —

518 Sopr. I. II. Alt I.

pla - - gen! Lasst sie uns pla - gen, lasst
Wohl her nun, wohl her nun,

T. I.

Bass I. Wohl her, wohl her, lasst sie uns

Alt II. sempre *p*

Ihr habt uns Un - glück zu - ge - rich-tet,

Ten. II. sempre *p*

Bass II.

beide Chöre sind durchaus geschieden, der erste polyphon, der zweite im Einklang aller Stimmen.

3. Auflösung beider Chöre in ihre Stimmen.

Bringen wir uns diese Form an einem der karaktervollsten Gebilde, die die Kunst kennt, zur Anschauung. Es ist der Chor der wüthigen Juden (aus der Matthäi'schen Passion), die Jesus „des Todes schuldig" urtheilen. —

Er ist des Todes schul - dig, er ist des To - des]

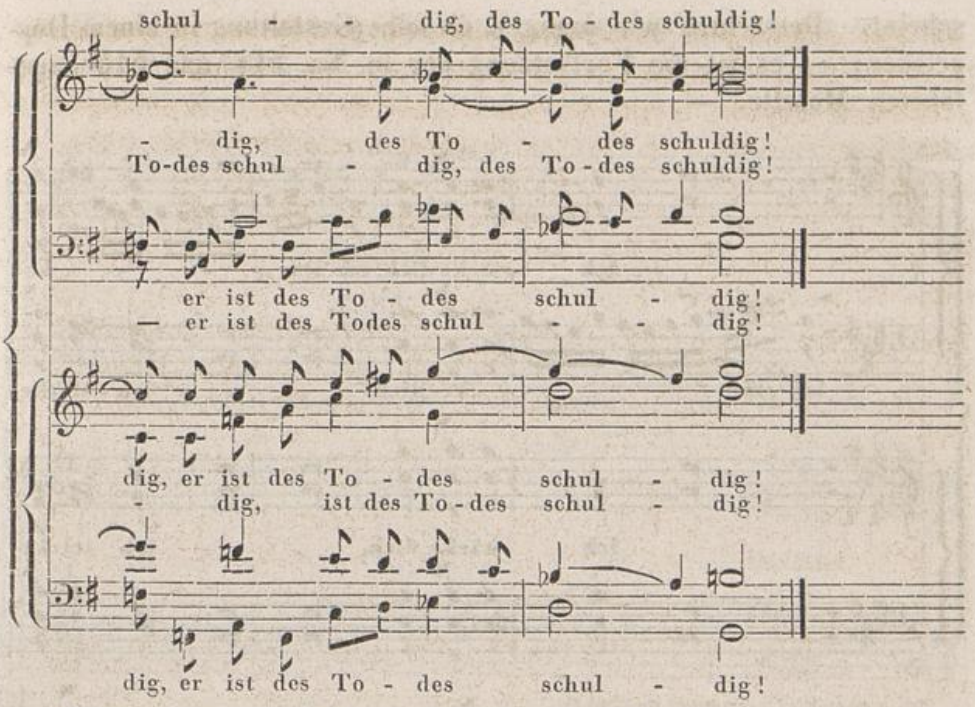
519

Er ist des To - des schul - dig, er ist des Todes schul-
Er ist des To - des schul - dig, er ist des

Er ist des Todes schul - dig,
Er ist des Todes schul - dig,

Er ist des To - des schul -
Er ist des Todes schul-

Er ist des To - des schul -



Hier sind beide Chöre polyphon aufgelöst und bilden einen einigen achtstimmigen Satz. Dennoch ist der Körper jedes Chors deutlich zu unterscheiden, sowohl in der Stimmordnung, — Diskant, Tenor, Alt, Bass, und abermals Diskant, Alt, Bass, Tenor, — wie auch im Vorherrschen des ersten Chors zu Anfang und des zweiten Chors zu Ende, das sich besonders in den Oberstimmen zeichnet. Dieses Festhalten der Grundbildung mitten in der allgemeinen Auflösung in einzelne Stimmen darf wohl als eine Energie und Schönheit der künstlerischen Gestaltung bezeichnet werden (sie ist Bach fast überall eigen), wenn man sie auch nicht zu einer unerlässlichen Bedingung erheben kann. Denn warum sollte nicht der Doppelchor auch in dieser Weise zur Form des einfachen Chors zurücktreten, wie dieser gelegentlich an den Vortheilen des Doppelchors seinen Antheil sucht?

4. Energische Gegenstellung von Masse und einzelnen Stimmen.

Schon der einfache Chor kann gegen eine seiner Stimmen den Verein der übrigen aufführen; allein der Gegensatz ist nicht blos ein minderer, sondern die Fortführung desselben eine beschränkte nach der Minderzahl der Stimmen, deren sich der einfache Chor zu bedienen pflegt. Soll im vierstimmigen Chor z. B. der Bass gegen die übrigen Stimmen treten, so hat er nur drei jungklingende Stimmen als Masse gegenüber; soll nun dieser Gegensatz fortgeführt werden, so muss man zu einer der obern Stimmen nach der andern greifen, und es ist die Frage, ob jede derselben angemessen er-

scheint. Betrachten wir dagegen dieselbe Gestaltung in einem Doppelchor; — es ist die Fortsetzung der in No. 514 und 515 angeführten Motette. —

520

Ich stärke dich, ich stär - - ke
Ich stär - - - ke dich, ich stärke
Ich stärke dich, ich stärke
dich, ich stärke dich, ich stärke dich,
dich, ich stär - - ke dich,
dich, ich stärke dich, ich stärke dich,
ich stär - - - ke dich,

Hier tritt vor allem der abgesonderten Stimme eine Masse von sieben andern, getragen und gestärkt durch einen Bass als Unterstimme, gegenüber; der Komponist hatte unter allen Stimmklassen stets freie Wahl für die vortretende Partie, konnte also zweimal den Bass vorführen, ohne auf dieselbe Stimme zurückzukommen; Ober- und Unterstimme jeder Masse waren frei und konnten (man sehe den Bass im ersten und letzten, den Diskant im dritten Eintritt) in aller Macht frei gewählter Intervalle eintreten, wenn auch Diskant oder Bass vorangegangen war.

Ein eben so mächtiges Beispiel entnehmen wir der bei No. 513 angeführten Motette. —

521

Das Ziel

Das Ziel ist nah, die Kraft ist klein,

Das Ziel

Das Ziel ist nah, die Kraft ist

das Ziel

das Ziel ist nah, die Kraft ist klein,

das Ziel

klein, das Ziel ist nah, die Kraft ist klein,

Hier war es um energische Darstellung des Hauptgedanken zu thun. Viermal wird er vom Bass vorgetragen, eben so oft vom Diskant beantwortet und jedesmal von einer frischen Stimme eingesetzt; der Bass tritt in seiner Kraft und männlichen Beredtsamkeit (vergl. S. 357) allein auf, der zartere Diskant, in seiner beweglichern und weiblich anmuthigen Weise, wird vom Schluss des Bassgesangs und den ganz untergeordneten Mittelstimmen getragen; blos hierauf beschränkt sich der Gegensatz von Masse und Einzel-

stimme. Das ganze Gebilde war offenbar nur durch den Doppelchor darstellbar.

So viel, um die eigenthümlichsten Gestaltungen des Doppelchors anzudeuten. Zu erschöpfen sind sie schon darum nicht, weil jedes neue Werk neue Gebilde bringen kann; auch würde eine erschöpfende oder möglichst erschöpfende Darstellung eher nachtheilig und hindernd, als vortheilhaft sein, da sie der Erfindung mehr als nothwendig vorgriffe. Ohnedem kann und will die Lehre das Studium der Meisterwerke nicht überflüssig machen, sondern vielmehr auf dasselbe nach Kräften hinführen und vorbereiten. Unsre Liebe und unsre Bildung, beide können die stete, tiefste Durchdringung der Meisterwerke nimmer entbehren, ja ohne sie nicht wohl gedacht werden.

Dritter Abschnitt.

Die Formen des Doppelchors.

Haben wir im vorigen Abschnitte die Macht des Doppelchors angeschaut, in ihm eins der gewaltigsten Organe der Kunst erkannt: so ist doch eben in der Weise dieser Macht ein letzter Grund für sparsame, nicht nach Willkühr, sondern nach innerer Nothwendigkeit zu treffende Anwendung (S. 524) gegeben. Die Massenwirkung (S. 526) bringt im Verhältniss zur Grösse der Masse auch Mangel an freier Bewegsamkeit und Durcharbeitung, so wie Schwierigkeit der Auffassung mit sich. Die Ablösung eines Chors durch den andern (S. 530) halbirt die Kraft des ausführenden Personals und kann nicht ohne Bedenken lange fortgeführt werden; ähnlich verhält es sich mit allen dem Doppelchor eignen Gestaltungen. Man erkennt:

dass der Doppelchor den einzelnen Moment mit überwiegender Kraft darstellen kann, dass er aber eben desshalb um so schneller seine Aufgabe erfüllt, um so weniger das Bedürfniss und das Recht weiter Ausdehnung hat.

Niemand wird die Macht der in No. 519 bis 521 mitgetheilten Sätze verkennen, aber keinem derselben wird man breitere Ausführung wünschen oder ohne Verderbniss zufügen können.

Daher begreift man, dass der Doppelchor sich auf die breitern Kompositionsformen, namentlich auf Choralfiguration und Fuge, in der Regel nicht einlässt; diese Formen würden in Anwendung auf ihn zu weite Ausdehnung erhalten müssen. In Bezug auf die Fuge ist dies schon früher genügend besprochen worden. In Bezug auf die Choralfiguration ist dem Verfasser nur der weiterhin zu besprechende Einleitungschor in die Matthäi'sche Passion als Ausnahme bekannt. Seb. Bach hatte hier ein in höchster Feierlichkeit vor-

zugsweis doppelchörig angelegtes, weitumfassendes Werk einzuleiten und fand sowohl hierin, als schon im Text' entscheidende Gründe zu seiner Form. Wo ihn aber nicht die Lage der Sache selbst nöthigte, ging er mit seinen Choralfigurationen stets vom Doppelchor auf Vierstimmigkeit zurück; so in demselben Werke mit dem den ersten Theil schliessenden Choral: „O Mensch, bewein' dein' Sünde gross", so in der zweiten, bei No. 514 angeführten Motette. Auch die bei No. 509 angeführte Motette geht bei einer später eintretenden Choralfiguration auf den einfachen Chor zurück.

So ist denn vorzugsweise der Satz, oder eine Folge von Sätzen, motettenartig verbunden, die Form, die der Doppelchor annimmt; den Satz kann er in überlegner Fülle und Energie hinstellen und abthun, entweder sofort schliessend, oder nach befriedigendster Erledigung des ersten einen zweiten mit gleichem Nachdruck folgen lassend.

Wie viel solcher Sätze in einem Gusse folgen dürfen? — das lässt sich im Allgemeinen nicht bestimmen. Nur so viel ist gewiss, dass mit der Zahl der an einander gereihten Sätze der Antheil und die Dauerkraft des Schaffenden wie des Hörenden von den vorangegangnen Sätzen durch die nachfolgenden abgezogen, zerstreut, endlich geschwächt und zersplittert wird, dass man sich also hier, bei der Gewichtigkeit des Organs und der Aufgaben, möglichst zu beschränken wohl thut. Die Bach'schen Motetten haben zum Theil grosse Ausdehnung; man kann aber selbst von ihnen nicht sagen, dass ihr allerdings unschätzbarer Werth mit der Ausdehnung in gleichem Verhältniss ständ'; vielmehr dürfte eben einigen der beschränktern Sätze die höchste Vollendung zu Theil geworden sein. Unvergleichlich stehn dagegen die Doppelchöre der Matthäi'schen Passion da, die fast alle auf den Raum weniger Takte, auf einen oder ein Paar Sätze beschränkt sind und in dieser Begränztheit die Kraft gefunden haben, die bedeutungvollsten Momente der ewigen Geschichte in der Fülle ihres tiefen Inhalts hinzustellen.

Eben so wenig lässt sich im Allgemeinen vorausbestimmen, in welcher Wahl und Folge die Mittel, die der Doppelchor anbietet, zur Anwendung kommen sollen. In der Regel wird man mit dem Verein beider Massen, oder auch mit der Rückkehr zum einfachen Chor, als der einheit- und nachdruckvollsten Verwendung des Ganzen, zu schliessen wünschen; gern wird man (S. 530) zu Anfang die Massen sondern, um so das Organ in seinen Hauptpartien klar auseinanderzusetzen. Allein dergleichen Regeln oder Rathschläge müssen stets der Anfoderung der jedesmaligen Aufgabe weichen, oder ergeben sich dem bis hierher Vorgedrungnen von selbst.

Vierter Abschnitt.

Der drei- und vierfache Chor.

Die Macht des Doppelchors beruhte im Wesentlichen darauf, dass ein Chor dem andern entgegengesetzt werden konnte. Hierzu sind also zwei Chöre erfoderlich. Wie viel gegen diesen Gewinn an Beweglichkeit, Formreichthum u. s. w. eingebüsst wird, haben wir gesehn.

Die Verknüpfung von drei und mehr Chören bringt keinen neuen wesentlichen Gewinn und häuft die Schwierigkeiten und Hindernisse, die wir schon bei dem Doppelchor anerkennen mussten. Zwölf, sechszehn reale (wesentlich verschiedne) Stimmen sind, zumal im Bereich der Singstimmen, nicht zu führen; und wenn sie zu führen wären, so würden sie vom Hörer nicht unterschieden werden können, mithin blos als volle Masse wirken. Hierzu genügt aber der Doppelchor (wenn nicht schon der einfache) vollkommen und lässt dabei doch die Weise der einzelnen Stimmen klarer durchklingen. Wir werden später (im vierten Theil des Lehrbuchs) erfahren, dass im Orchester zwölf und mehr verschieden gebildete Stimmen mit einander zu guter Wirkung geführt werden können. Dies ist desshalb der Fall, weil derselbe Gedanke von verschiednen Instrumenten verschieden dargestellt werden muss und, wenn sich verschiedne Instrumente zu demselben Satze jedes in seiner Weise vereinen, man nicht das einzelne Instrument hören will und hört, sondern nur die Gesammtwirkung aller in ihrer Verschmelzung. Mit Singstimmen verhält es sich anders. Das Organ des Menschen, gewidmet der bestimmten sprachlichen Aeusserung, ist ein zu persönliches, zu geistvolles, als dass man seine Vermischung zu ununterscheidbarer Masse billigen könnte.

Aus diesen Gründen hat der drei- und vierfache Chor seit der höhern Ausbildung unsrer Kunst bei den Meistern keine Anwendung gefunden, ausser in solchen Gestaltungen, in denen zwar drei, vier unterschiedne Massen, nicht aber drei oder mehr vollständige Chöre auftreten. In dramatischen Scenen kann es bisweilen nothwendig werden, drei und mehr Massen gegen einander zu führen; in den Opern Spontini's und Meyerbeer's sind dergleichen Kombinationen zu treffen. Allein dann wird einer oder werden mehrere der Chöre durch eine einzige Chorabtheilung oder Chorstimme vertreten, Tenöre und Bässe bilden z. B. einen oder zwei, Diskant und Alt einen oder zwei andre Chöre, die eine Partei wird von dem Chorbass, zwei andre werden von andern Männer- und den Frauenstimmen dargestellt, so dass bei dem Zusammentritt aller doch nur vier bis acht Stimmen zusammenwirken.

Merkenswerther für das Studium, als alle diese mehr von den Bedingungen der Scene abhängigen Kombinationen, ist der schon S. 538 erwähnte Einleitungschor der Matthäi'schen Passion. Dieser Chor musste sowohl nach dem in Frage und Entgegnung auseinandertretenden Text, —

Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,
Sehet — „wen?" — den Bräutigam,
Seht ihn — „wie?" — als wie ein Lamm,
Sehet — „was?" — seht die Geduld,
Seht — „wohin?" — auf unsre Schuld
u. s. w.

als in Uebereinstimmung mit der ganzen Auffassung des Werkes sich als Doppelchor gestalten; zu beiden Chören tritt aber, von einem dritten Chor von Diskanten*) gesungen, der Choral: „O Lamm Gottes, unschuldig". Hier war also ein dreifacher Chor nothwendig; aber in seiner Gesammtheit zählt er nur neun Stimmen, und der Choral stärkt vielmehr in seinem gleichförmigen Einherschritt die Haltung des Ganzen, als dass er sie stören könnte.

Dergleichen seltene und dann bei zweckmässiger Auffassung in sich selber vereinfachte und erleichterte Fälle ausgenommen, dürfen wir die Anwendung von drei- und vierfachen Chören als unangemessen, keinen wesentlichen Vortheil, sondern entschiednen Verlust an der Rüstigkeit und Macht des einfachen und Doppelchors bringend, mithin als unkünstlerisch von uns weisen. Nur in der Periode der Niederländer, der altrömischen und venedischen Schule wurde die Kraft der Musik in solchen (und noch viel weiter gehenden)**) Aufthürmungen gesucht, die, wie schon S. 527 erwähnt, ersetzen sollten, was der Kunst an geistigen Mitteln und Bildung noch nicht zugewachsen war; die Hinterlassenschaft dieser Zeit — und in ihr auch der dreifachen und vierfachen Chöre — ist dann von historischen Kunstdilettanten in einem, seinem Ursprung nach löblichen liebevollen, aber unerleuchteten Eifer überschätzt worden, kann jedoch die unbefangne Prüfung dessen, der mit dem Wesen unsrer Kunst vertraut ist, nicht von den absoluten Gesetzen abwenden, unter denen das Werk des Künstlers entsteht, muss vielmehr erfahrungsgemäss bestätigen, was umsichtige Erwägung schon im Voraus zu erkennen vermag. Mit der Anzahl der Stimmen und Chöre wächst die Schwierigkeit, die einzelnen Stimmen zu individuali-

*) Es ist *Soprano ripieno* vorgeschrieben; die vielfache Besetzung dieser Stimme würde sich auch von selbst verstehn, da eine Solostimme nicht zwei Chöre und Orchester beherrschen könnte.

**) Dass man endlich auch pedantische Eitelkeit mit der (so wohlfeilen!) Kunst vielstimmigen Satzes getrieben, zeigen Versuche: für zwölf Chöre (scheinbar achtundvierzigstimmig!) zu setzen. Diesmal waren nicht Deutsche die Pedanten, sondern Italiener.

siren, geht also die höchste geistige Kraft der Chorkomposition (die polyphone) und — wie wir schon bei dem Doppelchor bemerken mussten — die Möglichkeit, reichere Kunstformen vortheilhaft anzuwenden, mehr und mehr verloren. Aber auch die Massenkraft wird geschwächt, da die Zertheilung der Sänger in zwölf oder sechszehn Stimmen zu ungünstigen Lagen und Schritten zwingt und alles auf einander drückt, sowohl in Tiefe als Höhe.

Werfen wir, damit es nicht ganz an Belägen fehle, einen Blick auf ein dreichöriges (zwölfstimmiges) *Benedictus* von Joh. Gabrieli. Der erste Chor besteht aus drei Diskanten und Tenor, der zweite aus Diskant, Alt, Tenor und Bass, der dritte aus Tenor und drei Bässen. —

522 Chor I.

Be - ne - dictus

Chor II.

Be-

Chor III.

Be - ne - di - ctus qui ve - nit

in no - mi-

- ne-di - ctus qui ve - - nit

in no-mi-ne,

ne Do - - mi - ni,

in no-mi-

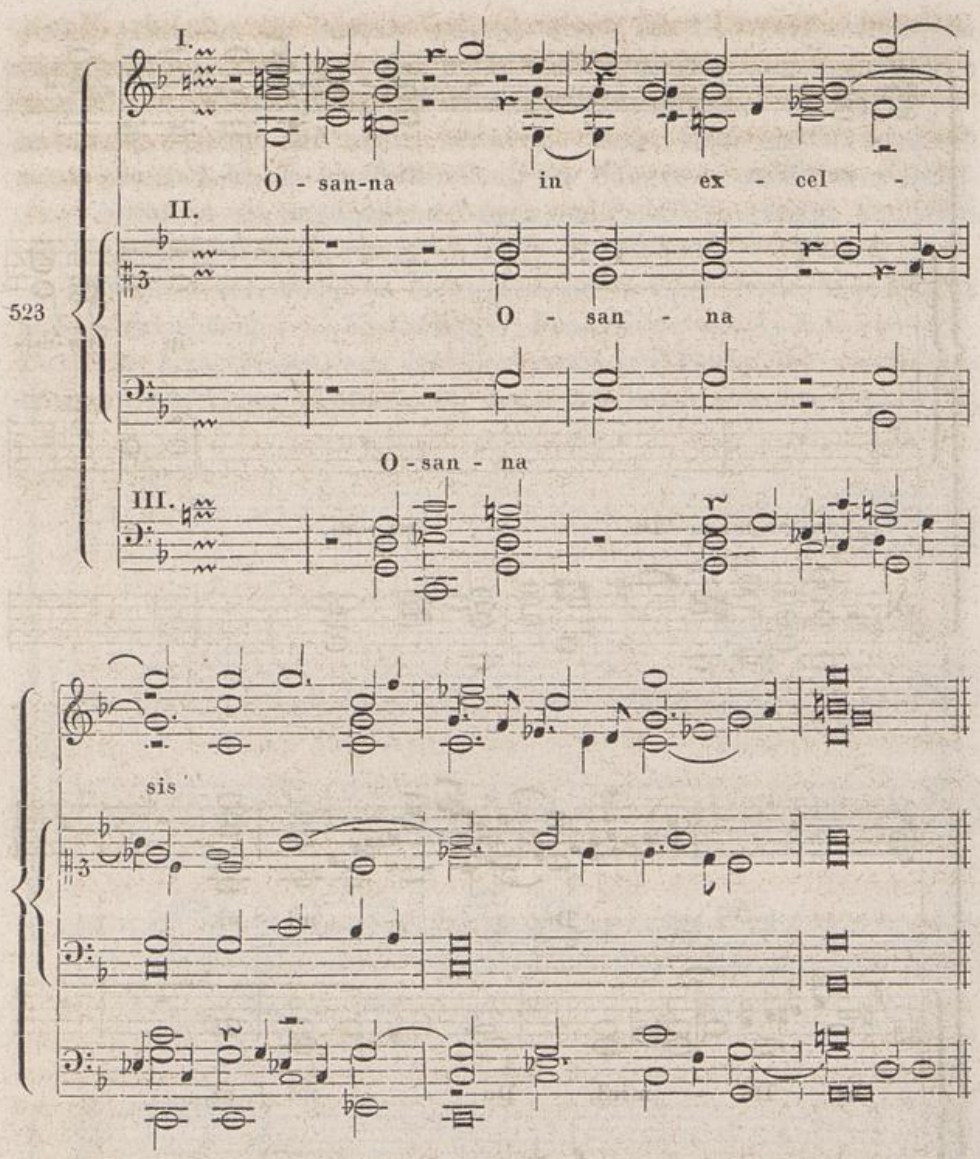
in no-mi-ne Do - - mi - ni,

Do - - mi - ni.

ne Do - mini, Do - - mi - ni,

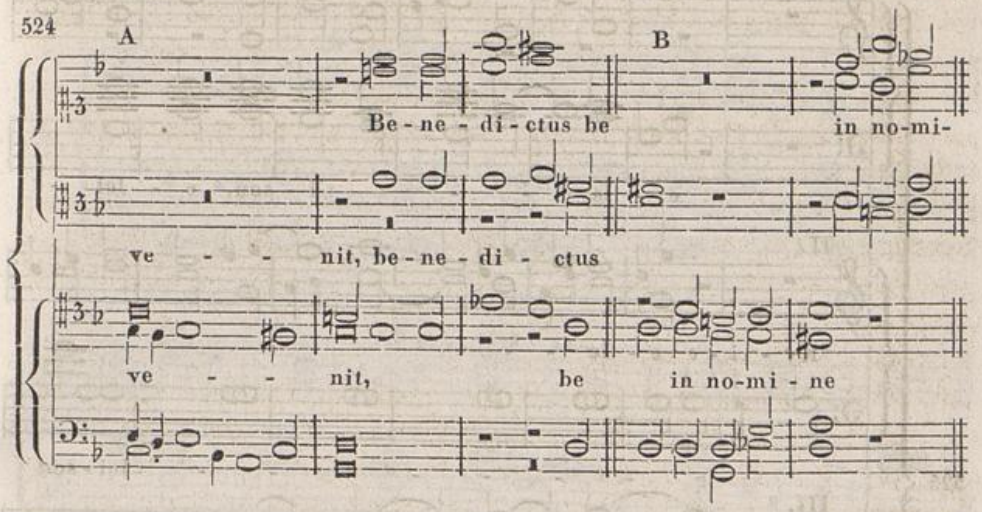
Do - mi - ni.

Der letzte Takt ist dreitheilig (3/1) und im nächsten setzt *Osanna* ein, von dem wir (mit Uebergehung von dreizehn Takten) den wieder in der ersten Taktart stehenden Schluss geben. —



Dass diesem Satze besonders in seinem ersten Theil (No. 522) Feierlichkeit und Würde, — wenn auch nicht der treffende Ausdruck des in den Worten ausgesprochnen Gedankens, — inwohnt, dass der Wechsel des dämmerungtiefen dritten Chors mit dem hoch und hell hineinklingenden ersten überaus sinnig (man möchte sagen, wie ein *de profundis clamavi* und ein *osanna in excelsis*), anmuthvoll und andächtig zugleich anspricht und der mittlere gemischte Chor wohlbedacht und wohlerwogen die Extreme der andern Chöre vermittelt: wem könnte das entgehn? Allein hierauf beschränkt sich — und muss sich beschränken der wesentliche Gehalt dieser und aller gleich angelegten Kompositionen. Die reiche Musikentfaltung, die Mannigfaltigkeit und Spannkraft der grössern Kunstformen, die durchdringende Individualisirung der Stimmen, der tiefe und durch-

gehende Einklang zwischen dem Gedanken des Textes und der Musik, zwischen dem Wort und seiner Weise, daher endlich die karakteristische Gestaltung jeder einzelnen Komposition und ihre nothwendige und wesentliche Verschiedenheit von jeder andern: das alles war in solcher Fassung*) nicht erreichbar. Was aber Wesentliches erreicht worden, würde sich mit beschränktern Mitteln, z. B. im achtstimmigen Satze (Takt 3 bis 5 bei *A.*, Takt 9 und 10 bei *B.*)

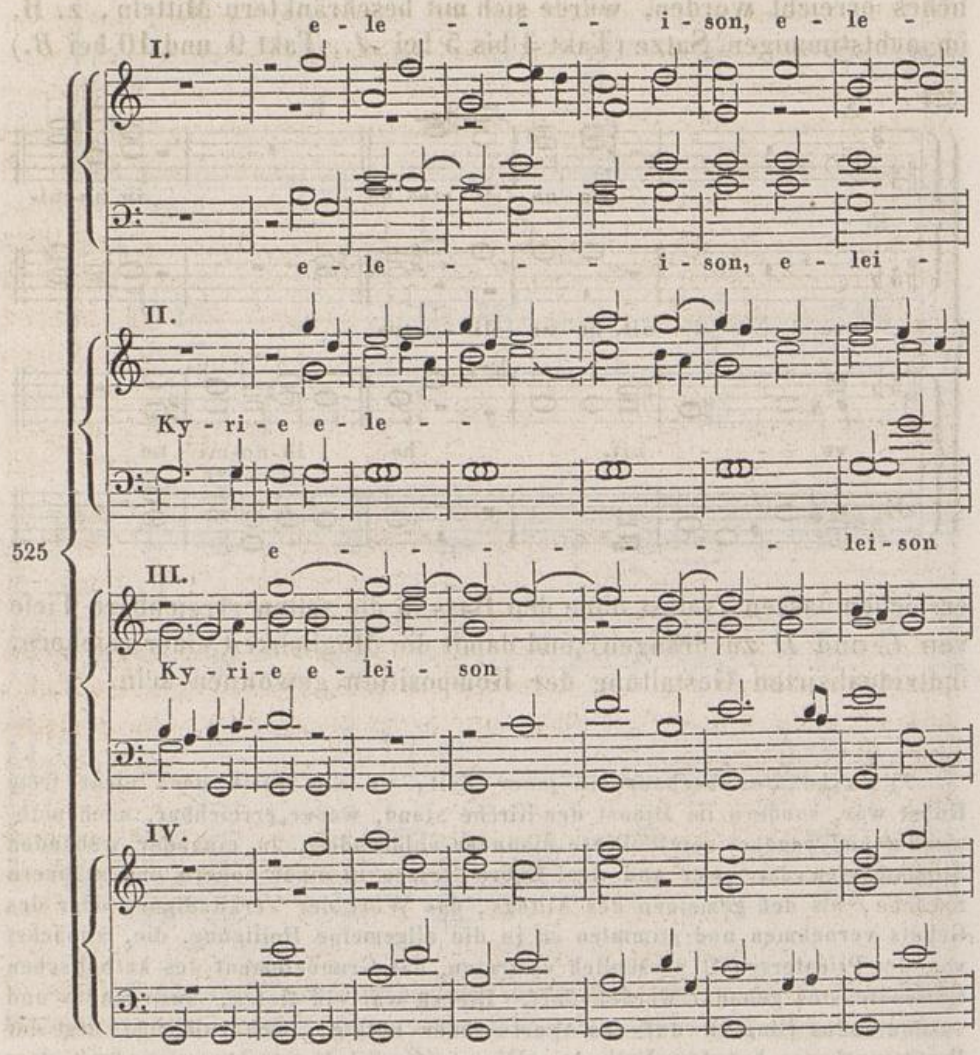


erreichen lassen (selbst ohne den Bass in die selten erreichbare Tiefe von *C* und *D* zu drängen) und damit die Möglichkeit einer reichern, individualisirten Gestaltung der Komposition gewonnen sein.

---

*) Es konnte überhaupt in jener Zeit, wo die Musik noch nicht freie Kunst war, sondern im Dienst der Kirche stand, weder erreichbar, noch nothwendig und begehrt sein. Diese einander ablösenden, in einander wehenden Stimmmassen der zwei und drei Chöre liessen in einer höhern und schönern Sprache, als der gemeinen des Alltags, das Wort der Verkündigung oder des Gebets vernehmen und stimmten so in die allgemeine Heiligung, die, zunächst von der Priesterschaft persönlich vertreten, das Grundelement des katholischen Gottesdienstes genannt werden darf. Hierzu war ein tiefes, auslegendes und ausdeutendes Eingehn auf das Wort weder nöthig, noch zulässig; erst der Protestantismus hat dem Volk das Wort (die Bibel) gegeben, eingedenk, dass das Volk ein priesterlich Volk sein solle. Daher war auch nähere Individualisirung der Stimmen, kurz alles damals nicht Gegebne, weder nöthig, noch zulässig. Es soll also auch alles oben Angemerkte nicht ein Tadel der alten Weisen sein; wie unhistorisch und unkritisch wär' es, eine Zeit nach den Bedürfnissen und Begriffen einer andern zu richten! Fragt sich aber, was unsrer Zeit gebührt: so dürfen und müssen wir uns an den Zeugniss gebenden Werken der frühern Zeit zum Bewusstsein bringen, ob das Damalige noch ein Recht auf die Gegenwart hat. Nicht über die alten Meister und ihre Werke, sondern über unsre Aufgabe und Obliegenheit ist hier zu urtheilen gewesen. Dem Jünger darf keine Kunstperiode und Kunstrichtung fremd bleiben; aber keine darf seine Vernunft unter dem Glauben und Vorurtheil gefangen nehmen.

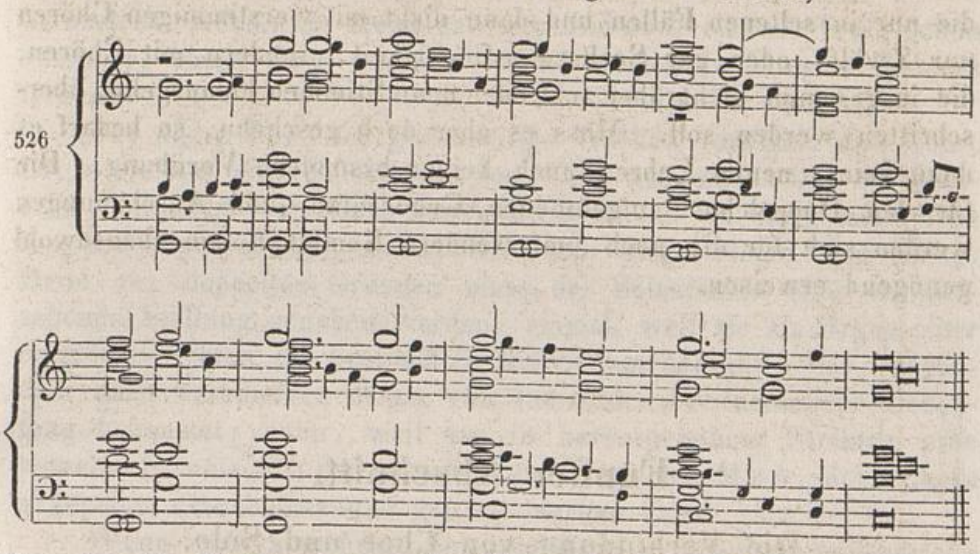
Es versteht sich von selbst, dass das hier Bemerkte bei dem vierfachen Chor noch in höherm Grade zutreffen muss. Das Werk eines sehr geschickten Meisters der neuern Zeit, Fasch's sechszehnstimmige Messe, gebe uns als einzig nöthigen Belag den Schluss des Kyrie. —



Fasch schrieb diese Messe, durch vierchörige Kompositionen von Orazio Benevoli zur Nacheiferung, zu dem Versuch angeregt, was die Kunstfertigkeit seiner Zeit (Ende des vorigen Jahrhunderts) in solchen Aufgaben der alten Meister vermöge. Dass er technisch zu seinem Unternehmen wie irgend einer seiner Zeitgenossen gerüstet und befähigt war, hat er in diesem und andern Werken sattsam erwiesen. Dass sein Antrieb ein mehr äusserlicher (Nacheiferung, Erprobung des Kunstgeschicks) war, kein rein künstlerischer; dass ihm auch nicht die kirchliche Erhebung zu Hülfe kam, die die alten Meister im unmittelbaren Dienst der Kirche

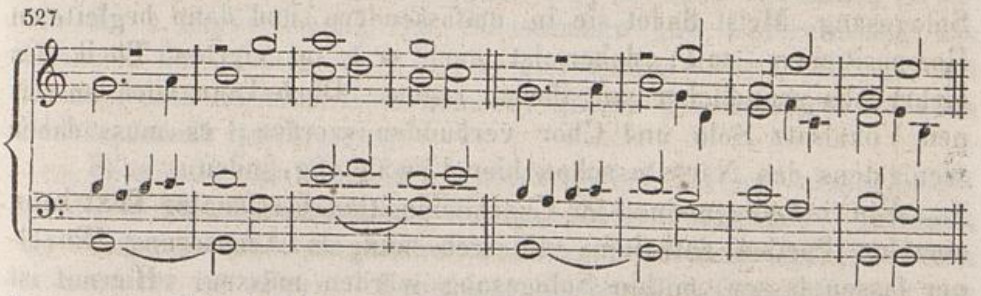
gekräftigt haben mag: kann hier unerwogen bei Seite bleiben. Nicht in all diesen Verhältnissen, sondern in der Natur der Aufgabe liegt das Bedenkliche ihrer Lösung; nur dies zu erkennen, liegt uns ob, während eine Kritik des würdigen Tonsetzers weder unsre Pflicht, noch uns ziemend ist, da es hier gar nicht auf seine Beurtheilung ankommt. Führen wir die sechszehn Stimmen auf ihren Tongehalt zurück, so erscheint etwa folgendes Resultat, —

526



das aber die Verdopplungen der Töne und deren Ablösungen nicht genau und vollständig hat aufnehmen können. Wenn hier die Stimmen einander drücken, drängen und kreuzen, die Töne der einfachsten Akkordfolge —

527



fast unkenntlich durcheinanderziehn, im fünften Takt wieder *a*, im siebenten und zehnten wieder *g* in die Oberstimme tritt, offenbar nur, um für alle Soprane noch eine Tonstufe mehr zu erringen: so ist das alles kein Vorwurf für den Komponisten, sondern nur ein Beweis für die Ungunst der Aufgabe. Und wie soll nun vollends der Hörer aus diesem Tongewimmel die einzelnen Stimmen, oder auch nur die eigenthümlicher geführten (z. B. den Diskant des ersten, den Tenor des vierten Chors) heraushören? — Bei alle dem ist aber der Satz nicht einmal sechszehnstimmig; die Bässe des zweiten und vierten Chors sind für eine Stimme zu achten, der

des dritten schliesst sich ihnen bis auf zwei, der Tenor des zweiten Chors bis auf vier Takte an u. s. w. Auch das ist, wenn einmal die Aufgabe feststand, kein Vorwurf, war vielmehr nothwendig oder doch vortheilhaft; jede neue Stimmabweichung hätte das Gewirr vermehrt.

So erscheint uns denn der Doppelchor — und zwar der achtstimmige — als Gränze für die Chorkomposition, die nur in seltenen Fällen und dann nicht mit vierstimmigen Chören zur Zwölf- oder gar Sechszehnstimmigkeit, sondern mit Chören, die insgesammt nicht über acht oder neun Stimmen hinausgehn, überschritten werden soll. Muss es aber doch geschehn, so bedarf es dazu keiner neuen Lehre, auch keiner besondern Vorübung. Die für den Doppelchor aufgefundnen Grundsätze und Anschauungen werden sich für die noch umfassendern Kombinationen ebensowohl genügend erweisen.

Fünfter Abschnitt.

Die Verbindung von Chor und Solo.

Zum vollständigen Beschluss der ganzen Lehre von der Chorkomposition, so weit sie hier zu geben, bedarf es nur noch weniger Bemerkungen über die Verbindung und Vermischung von Chor- und Sologesang. Meist findet sie in umfassendern und dann begleiteten Kompositionen statt; daher ist auch erst im vierten Theil des Lehrbuchs gründlicher von ihr zu reden. Doch kann auch im reinen Vokalsatz Solo und Chor verbunden werden; es muss daher wenigstens das Nächste schon hier Erwähnung finden.

Ein im Allgemeinen für Chorkomposition bestimmter Text kann einzelne Partien enthalten, die sich nur als Aeusserung Einzelner fassen lassen, mithin Sologesang werden müssen. Hiermit ist also die Verbindung von Solo und Chor bedingt.

Die Solosätze können nur einer einzigen, oder mehrern Solostimmen zuertheilt werden. In unbegleiteten Vokalsätzen wird man in der Regel das Letztere vorziehn müssen.

Sie können mit den Chorsätzen abwechseln, oder sich mit ihnen gleichzeitig verbinden.

Der erstere Fall kann zunächst im Chorlied eintreten. Es kann ein Vers mehr für Sologesang, der andre mehr für Chorgesang geeignet sein; dann wird entweder für beide dieselbe Weise benutzt, nur zuerst von den Solo-, dann von den Chorstimmen vorzutragen.

Oder es kann bei einem Solo vorzutragenden Liede der Schlusssatz (als sogenannter Refrain) vom Chor gesungen werden. Oder es kann nach einem Chorsatz ein neuer Satz für Solostimmen folgen und dann der Chorsatz wiederholt werden, so dass die zweite Rondoform —

HS	SS	HS
Chor	Solo	Chor

heraustritt. Aehnlicher Kombinationen sind noch manche theils schon versucht, theils noch möglich. Wir werden deren später kennen lernen.

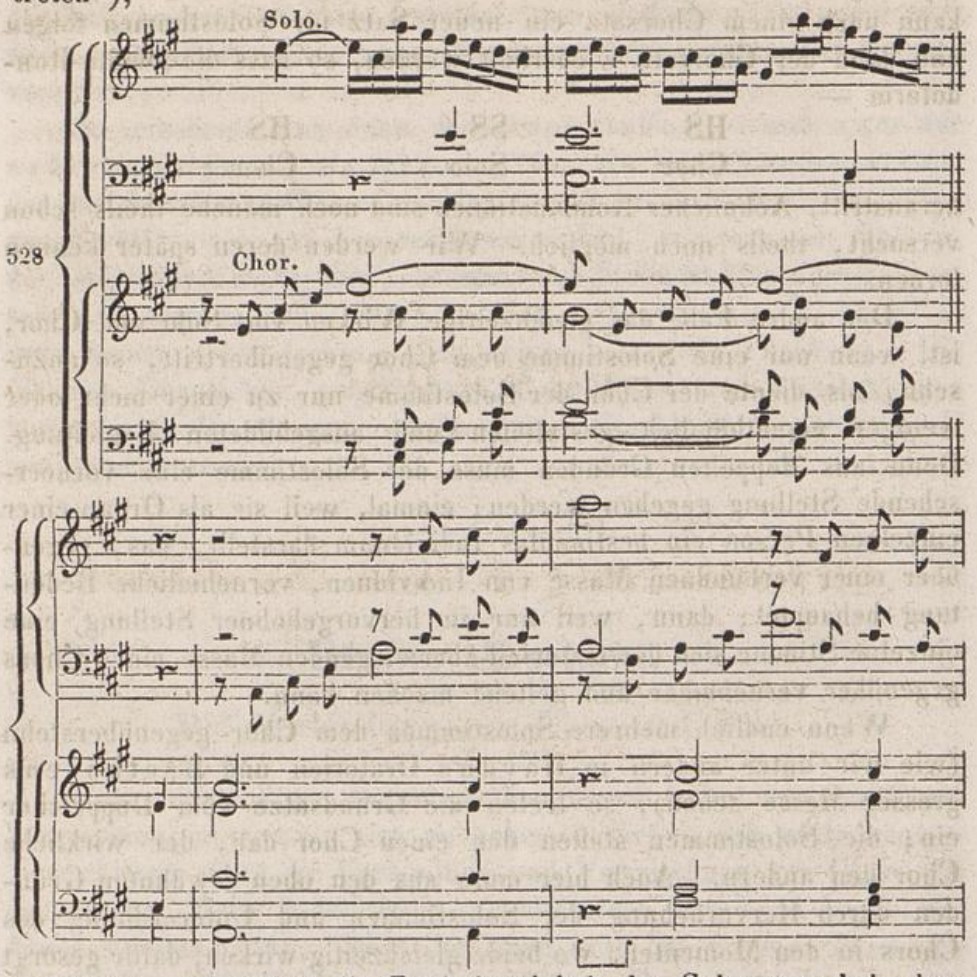
Der andre Fall, das gleichzeitige Wirken von Solo und Chor, ist, wenn nur eine Solostimme dem Chor gegenübertritt, so anzusehn, als diente der Chor der Solostimme nur zu einer mehr oder weniger eigenthümlich gestalteten und ausgebildeten Begleitung. Denn aus doppelten Gründen muss der Solostimme eine vorherrschende Stellung gegeben werden; einmal, weil sie als Organ einer einzelnen Person ein bestimmtes Individuum darstellt, das, gegenüber einer verbundnen Masse von Individuen, vornehmliche Bedeutung behauptet; dann, weil nur in hervorgehobner Stellung eine einzelne Stimme sich der materiell überwiegenden Masse eines Chors gegenüber vernehmbar und geltend machen kann.

Wenn endlich mehrere Solostimmen dem Chor gegenüberstehn (wie wir unter andern in Haydn's Oratorien und Beethoven's grosser Messe sehen), so treten die Grundsätze vom Doppelchor ein; die Solostimmen stellen den einen Chor dar, der wirkliche Chor den andern. Auch hier muss aus den oben erwähnten Gründen durch Hervorhebung der Solostimmen und Unterordnung des Chors in den Momenten, wo beide gleichzeitig wirken, dafür gesorgt werden, dass die erstern vernehmbar und in der ihnen gebührenden Bedeutsamkeit hervortreten.

Was nun den Satz der Solopartie betrifft, so scheint es — sobald er von der Anordnung des Komponisten abhängt — rathsam, die Solopartie nicht in gleicher Stimmzahl mit dem Chor, sondern in minderer zu setzen. Denn jede Stimmzahl bringt (wie wir aus den ersten Theilen des Lehrbuchs wissen) eine besondre Satzweise mit sich, die von der einer andern Stimmzahl sich karakteristisch unterscheidet; man denke an die Karakterverschiedenheit der drei-, vier-, fünfstimmigen Choräle und Fugen. Ein drei- oder zweistimmiger Solosatz wird sich daher von einem vier- oder fünfstimmigen Chorsatze nicht blos durch Besetzung und Inhalt, sondern auch durch die der Stimmzahl eigne Behandlung unterscheiden. Dies bedarf kaum eines weitern Nachweises; daher sei nur auf einen dafür sprechenden Fall hingewiesen, auf den Chor mit Solo:

Der Herr ist gross in seiner Macht

in Haydn's Schöpfung. Wenn hier Solo und Chor gegen einander treten*), —



so trägt unverkennbar die Dreistimmigkeit des Solosatzes bei, denselben vom Chor noch deutlicher zu unterscheiden. Gleichen Vortheil genoss Haydn in den Jahreszeiten; dagegen hatte er nicht Ursach, denselben da festzuhalten, wo — wie im Schlussgesang der Schöpfung — Solo und Chor nur abwechselnd nach, nicht gegen einander auftreten.

Dass übrigens bei dem Wechsel oder Zusammenwirken von Solo- und Chorsatz jede der beiden Partien ordnungsgemäss, nämlich satz- oder abschnittweis, eintritt und ihren Satz vollständig zu Ende führt, wofern nicht ein besondrer Inhalt Anderes verlangt, folgt schon aus der Lehre vom Doppelchor und selbst von der Stimmführung. Ueberhaupt bedarf es hier weder weiterer Anleitung noch — bis zur Lehre des vierten Theils — der Uebung oder Vorübung.

*) S. 158 und 160 der Partitur. Dass die obigen besonders ihrer Popularität wegen gewählten Sätze Orchesterbegleitung haben, thut hier nichts zur Sache.