

Erste Abtheilung.

Vorstudien.

Der Gesang ist ohne eine der Berücksichtigung bedürftige Ausnahme*) mit der Sprache, mit Worten, die gesungen werden und in dieser Beziehung bekanntlich der Text oder Gesangstext 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 Gesangsmusik besteht. Ihnen gesellt sich noch ein vierter Gegenstand,
 die Begleitung des Gesangs durch Instrumentenspiel, 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; andertheils 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) blos begleitende Singstimmen zur Unterlage einer mit Text versehenen Hauptstimme. Spontini hat in seiner Nurmahal einen Genienchor blos 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 charakteristische 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 Gesangsmusik 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 Gesangskomposition 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 Gesangsmusik 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 mehreren 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 hinwegzueilen, 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 hervorzuhoben. Von dieser Art ist eine Figur, die Beethoven im Amen seiner unsterblichen *D* dur-Messe*) durchführt,

a - men, a - men, a - men.

394

The musical score is in 3/8 time and consists of three systems. The first system shows a vocal line with lyrics "a - men, a - men, a - men." and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics "a - - - - - men." and the piano accompaniment. The third system shows a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

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 gebundenen 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 Rücksichtslosigkeiten 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 besondere 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 abzwängen muss, und dass er dabei leichter als sonst unrein singt, — und zwar bei dem wider den ursprünglichen Zug der Harmonie erzwungenen 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 unsicherer, 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 Gesangsorgans 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 sämftigen, oder auch nach der Natur des Gefühllebens in den einfachen Gegensatz überzugehen, — noch zuzusagend; zahlreiche und entfernte Modulationen gelingen und wirken im Gesang weniger, als im Instrumentale.

Es wäre, wie schon gesagt, ein Missverständnis, 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 Gesangskompositionen 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 Gesangskomposition, 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 Erneuerung 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 instinkartig 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 aufgenommenen 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 wohl lautendsten. 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, wohl lautendsten 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 stimmunggemässesten 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 Gesangskomposition 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 eingestrichenen *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*. —

395

Et vi - tam ven - tu - ri sae - - cu - li. Qui
se - des ad dex - te - ram pa - tris.

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 zuge-muthet, 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 verschiedene Klangarten, — Arten, die Töne hervortreten zu lassen, mit merklicher Veränderung des Stimmklanges und der Stimmbrauchbarkeit, — die man Register oder Stimmregister nennt. Mit Uebergehung der feinem 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 vorhandene, auch auf den Hörer übergehende Gefühl, dass sie durch ein gewisses zwanghaftes Zusammenziehen 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, abgesehen 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 weitem 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.

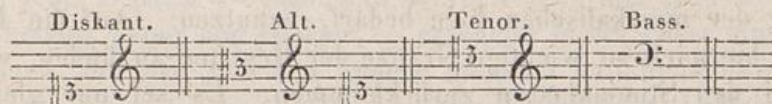
5. Die Stimmklassen.

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 charakteristischen Ausdruck und für die volle Gewalt der Sprache, während die weiblichen sich in der Regel mehr von dem Sprechenden und bestimmt Charakteristischen zum allgemein-Singenden oder allgemein-Musikalischen hinneigen. Es spricht in den Stimmen der volle Charakter der Geschlechter 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 überzogenen 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 Falsettöne 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 verschiedenen 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.

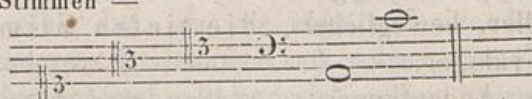
*) Kenntniss der Schlüssel und Uebung in ihrem Gebrauch müssen hier (allenfalls unter Hinweisung auf die allgem. Musiklehre des Verf., S. 20) vorausgesetzt werden.

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 Stimblätter 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 eingestrichnen *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 Charakter ihres Klangs und ihrer ganzen Weise dem Komponisten ein festes Charakterbild, bieten alle vier Klassen ihm einen Kreis bestimmter, charakteristischer 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 Charakteristischen; 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 Charaktere 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 Klassencharakters vor dem innern Auge bleibt. Die rein persönlichen Besonderheiten, die an Einzelnen charakteristisch 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 Stimmcharaktere 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 erfundenen oder energisch verarbeiteten Sätzen entschieden bedeutendere Wirkung erlangt, als seine Nachfolger mit ihren oft geistig-tiefen 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 Grundcharaktere 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 Charakter 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 Charaktere 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 sinn- gemässer, kein gegenseitig störender sein soll, so muss es ver- wandtschaftliche Beziehungen für beide, etwas Gemeinsames in bei- der 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 zwis- chen unvereinbaren Künsten, z. B. zwischen Poesie oder Musik und Malerei, statthaben ohne Macht, die unvereinbaren zu verschmel- zen), 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 mu- sikalischen 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 Gesangskomposition.

1. Die Laute.

Erstens bietet uns die Sprache eine grosse Reihe von Klän- gen 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 dunk- lern und dumpfern. Im A tritt die Stimme vollkommen ungehemmt aus der für ihren Vollklang günstigsten Mundhaltung und Mundöff- nung 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 hell- sten, 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 milderer 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 verschiedenen 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 verschiedenen Graden und Verschmelzungen, deren jeder seine besondre musikalische Wirksamkeit, seinen besondern Klangcharakter 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 Gesangskomponist 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 Hilfsquelle 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 mehreren verbundenen Taktnoten entgegensustellen! — 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 zwingen. So bildet sich aus dem Rhythmus der Sprache und der Musik, — so einig beide ihrem Grunde nach und so verschieden in ihrer Entwicklung, — 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. —

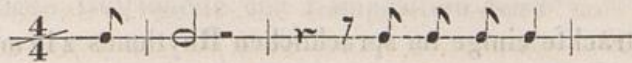
Sie lassen sich in sprachlicher Beziehung — kleine Abweichungen (zwei lange Silben statt einer kurzen und einer langen) bei Seite gelassen — füglich auf ein einziges Grundmaass, —

auf den Wechsel von kurzen und langen Silben bringen. Aber welche 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 verschiedene Rhythmen; —

geht man aber auf den Sinn und das Gewicht der einzelnen Momente in den Texten näher ein, so ergeben sich noch ganze Reihen verschiedener, 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 beziehungsweise) 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 weitem oder mässigern, gleichern oder ungleichern Schritten, jenachdem die Stimmung gewaltsamer oder gemässiger 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 weitem 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 wohlgeordneten 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 Stehbleiben 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 verschiedenen 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 hingebener 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 kundgibt, 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 gewordenen 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 wahrgenommenen äussern Gegenstand ohne weitere Beziehung auf das Innerliche des Anschauenden festzuhalten oder dem Hörer zu geistiger Anschauung zu bringen. Schon die blosser 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 Abweizens 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 Vernunftssätzen 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 Gefühlsmomenten, 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 wiederzugebären. Dagegen sind die Sphären der reinen Vernunftthätigkeit und der Schilderung, ist Gedanke und Bild oder Anschauung dem Wesen der Musik fremd. Es wird keines weitem 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 Anhaltspunkte 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 Begehren 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 unserem 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 angenommenen 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 herzugebrachten 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 verschiedenen 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 fügellos 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 Höb',
Um den die nebelfeuchte Wolke wird zu Schnee,
Ein stilles, jähes, gemseneinsames, abgrundschwindelndes,
Adlernistendes Felsgehäng,
Tiefen Sturzes Zeuge mir,
Eh' dieser Brautnacht dunkelern 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, Roketterie, 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 Charakterbild 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 sicherer, 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 eigener Ueberzeugung auf sie einzugehn, sind diese Hexen- und Spukhöre, 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 hingeleiten, 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 tiefen, weil wahrhaftern Wirkungen, die bei gleichem Talent eine dem Wesen der Musik eignere Aufgabe möglich gemacht hätte.

*) Auch von Löwe, aber allzuffüchtig 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 besondere Verhältnisse die zu kurzen wie die zu langen Texte annehmbar machen können, bezeugen sogleich die unzähligen Kompositionen von Kyrie eleison 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 besonders in ihnen enthaltenen 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 Hauptforderung an alle Gesangskomposition 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 ungebundene 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 blosser 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 zartverschwiegene 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.

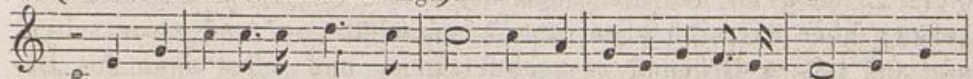
Dies ist die eine Seite. Die andre Seite der Musik ist, dass sie nicht bloss dem Gefühlsausdruck Punkt für Punkt und im Ganzen zu genügen hat, sondern auch zu ihrer Wirkung fasslicher gleich- oder ebenmässiger Formen bedarf. Wir wissen, dass sie ihre Sätze in gleichmässigen Taktzahlen (zu 2, 4, 8 Takten) zu bilden, in Gleichmässigkeit (2 gegen 2, 4 gegen 4, 2 mal 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 Ausnahmefälle — und zwar selten, nur aus tiefem Gründen zu rechtfertigen, und selbst dann das Bedürfniss nach ebenmässigen Gestaltungen nur noch schärfer hervor-rufend.

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 Anbänge u. s. w., die uns bereits auf Gestalten von 3, 5 Abschnitten oder Sätzen geführt haben, mithin den ungleichmässigen 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 vorge-schritten 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 natürlicheren und im Allgemeinen günstigeren 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 Sophokleischen Antigone singen lässt:

397 (Tenöre und Bässe im Einklang.) a



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-

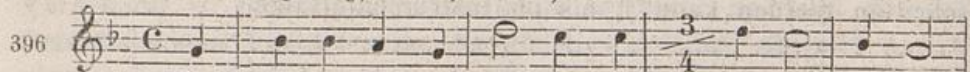


nimmer zu-vor er-schien, du strahlst endlich, des goldnen Tags Aufblick
lechzen-den Speeren rings, und floh, e - he mit un-serm Blut' er voll



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 blutlehzenden 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 — hingeeben 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 unserm 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 willkürlich — 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.

U e b e r l e i t u n g .

In allen folgenden, der Gesangkomposition gewidmeten Abtheilungen der Lehre knüpft nun die Entwicklung, getreu dem oben (S. 368) ausgesprochenen Grundsatz, 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 Forderungen, 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 Euripideischen 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 Dreingeben 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 erworbenen Ruf hängt und kaum die Möglichkeit eines Grundirrhums begreifen lässt. Nach allen Seiten Beweggründe genug, auch das ernstlichste Textstudium nicht zu schwer, nicht erlässlich zu finden. —

Wir kehren zur Entwicklung 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 Gesangsmusik 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 erforderlichen 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 Flügelflammleben 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.