

Anhang.

Erläuterungen und Zusätze

zum

ritten Theile.

Abhang.

Erklärung und Anhang

von

Dr. phil. Th. Müller

A.

Die nachbeethoven'sche Richtung der Klavierbehandlung.

Zu Seite 25.

In allen Künsten und Kunstschöpfungen trifft man bei tieferm Eindringen auf einen nie ganz zu überwindenden Zwiespalt zwischen Inhalt und Ausgestaltung. Das Ideal findet seiner Natur nach keine vollkommen entsprechende Verkörperung; der Künstler muss sich am möglichst Erreichbaren und Entsprechenden genügen lassen — und Ergänzung des unerreichbar Gebliebenen von der Sympathie und Phantasie der Hörer oder Schauenden erwarten.

Dies muss um so häufiger der Fall sein, je weiter der Stoff, in dem der Künstler arbeitet, hinter den in der Sache liegenden Erfordernissen zurückbleibt. Die Musik fodert Schallmacht, Klangreichthum, Ausdauer und Anwachsen des Tons, Verschmelzung der Töne zu fließendem Gesange, Durch- und Gegensatzung verschiedener Stimmen gegen einander, — und wir haben erfahren müssen, wie viel das Klavier von all diesen Ansprüchen unerfüllt lässt.

Der bequemste Ausweg ist der, den die Mehrzahl der Virtuosen, tonsetzenden Klavierlehrer und Salonkomponisten geht: sie richten ihren etwaigen geistigen Inhalt nach dem technischen Vermögen des Instruments zu, — oder vielmehr, sie haben keinen andern Inhalt mitzutheilen, als den aus ihren technischen Studien am Instrumente geschöpften. Bei ihnen lenkt nicht der Geist die Hand, sondern die Hand ist der Geist. Daher haben sie kein Bedenken getragen, wahre Kunstwerke (namentlich Beethoven's), die über jene Gränze hinausgingen, für „nicht klaviermässig“ zu erklären, — oder, seit es nicht mehr thunlich scheint, sich ihrer zu enthalten, sie nach eigener rein technischer Weise herunterzuarbeiten, unbekümmert um den tiefern Inhalt.

Diesem Abwege gegenüber steht der andre: sich, ohne Rücksicht auf Verwirklichung am Instrumente, seinen Tonphantasien hinzugeben. Die Idee des Künstlers ist aber kein wesenloses Phantom, sondern ringt nach Verwirklichung; das eben ist der schöpferische Drang im Künstler, ohne den das Brüten des Geistes nur leerer Traum bleibt. Man gesteht sich diese Verirrung meist so

wenig zu, als man jener andern aus geistiger Schwäche sich ergebenden bewusst wird. Allein sie beginnt und verräth sich häufig genug, wo für Verwirklichung des Gedankens die vorhandenen Mittel nicht gemäss verwendet worden sind, wo der Künstler zu kühl, zu fern von der geistsinnlichen Glut der Begeisterung für seine Idee geblieben, — oder zu fahrlässig oder flüchtig gewesen ist, sein Gedankenbild zu vollsaftigem Leben heranreifen zu lassen.

Es ist nicht zu leugnen, dass besonders ein Theil der Mozart'schen Klavierkompositionen solche Unzulänglichkeit in der Darstellungsweise an sich trägt. Einmal war das Instrument selber noch weit von seiner heutigen Vervollkommnung entfernt, ja, man möchte es fast ein andres Instrument nennen. Das Hämmerwerk war leicht und schwach, die Saiten dünn, von geringer Schallkraft und leicht zu sprengen, daher musste das Spiel leicht, fein und fern von der Fülle und Kraft sein, die es mit Hülfe der spätern Vervollkommnung des Instruments zu seinem grossen Vortheil annahm. Dann war die Spielfertigkeit, deren es zu vollern und glänzenden, oder intensivern Darstellungen bedarf, noch nicht so weit ausgebildet und ausgebreitet, wie jetzt; Mozart selbst würde nach dieser Seite nicht mit unsern heutigen Virtuosen in die Schranken treten können, so weit er ihnen auch an geistiger Kraft überlegen wäre. Endlich aber ist Mozart in der Hast und vielfachen Bedrängtheit seines kurzen Lebens gar oft veranlasst gewesen, sich mehr nach dem Geschmack, nach den Fassungs- und Darstellungskräften der Zeitgenossen zu richten, als ihm selber für seine eigentlichen Intentionen recht und lieb war; er hat es oft genug gestanden und schmerzlich beklagt, dass er seinem Berufe nicht noch freier und reicher (er, der Ueberreiche!) leben könne. Und so gereicht uns die Begränzung eines der grössten Künstler aller Zeiten zur Mahnung, für unsre Vollendung umsichtig und rastlos eifrig Sorge zu tragen, damit wir wenigstens nicht durch eigne Versäumniß die Mängel vergrössern, die mindere Anlage und ungünstige Verhältnisse unsern Werken anheften.

Gleichwohl liegt gerade dieser Abweg, den wir oben als den phantastischen haben bezeichnen müssen, neben einem Pfade, der oft schon zu den tiefsten Offenbarungen geführt hat. Es giebt eben Tonvorstellungen, die nirgends vollgenügende Verwirklichung finden, die sich unvorhergesehn und unabweislich aus dem klar und treulich innegehaltenen Lebenskreise des Instruments, an den eine Schöpfung gewiesen ist, hinaus- und emporheben. Im Künstler ruhn vielerlei Vorstellungen, im Tonkünstler sind deren einige orchestrale, andre vokalen Gehalts, andre gehören dem Klavier an; das lässt sich nicht immer scharf, wie mit einem Scheermesser trennen. Und gerade das in sich unbefriedigende Naturell des Klaviers reizt

die Phantasie, in seinen Klängen andre zu vernehmen; daher werden öfters gerade die tiefsten Geister über die Schranke desselben hinausgeführt.

Dies ist namentlich bei Beethoven unverkennbar. Unvorhergesehen geht er in seinen Klavierwerken öfters orchestralen Vorstellungen nach (z. B. in seiner *As dur*-Sonate in den Variationen, oder in der Sonate „*Les Adieux*“), oder es wollen die instrumentalen Weisen zu wirklichem Gesang, zu gesprochenem Worte sich hinübereignen, z. B. in der *As dur*-Sonate, Op. 110, und in der *D moll*-Sonate. Gleiches haben Andre vor ihm und nach ihm erfahren, — z. B. Seb. Bach in der chromatischen Fantasie, und Rob. Schumann im *alla burla* seiner *Fis moll*-Sonate, — mag auch das letztere mehr burlesker Laune entsprungen sein, als tiefen Antrieben.

Alle diese Wege und Abwege kann die Lehre nicht beschweigen oder verhehlen; sie muss sie erleuchten, den Jünger da berathen, wo bald Beispiel, bald Bequemlichkeit oder innere Verlockung ihn zu verleiten bereit sind.

Das Geistige dem herkömmlichen Technischen opfern oder nachstellen, wird kein geistig Erwecker über sich gewinnen, — oder er wird das Bewusstsein der Untreue gegen den eignen Geist als Strafe tragen müssen. Ein solcher Abfall ist in denen, die uns bis hierher anhänglich geblieben, nicht vor auszusehn. Eben so sicher ist zu erwarten, dass die männliche Arbeit, die wir vom Anbeginn dem Jünger nichts weniger als ersparen mögen, ihn auch jetzt vor leben- und saftlosem Träumen bewahren werde.

Wie jenes Hinüberlangen vom Klavier in andre Regionen der Kunstwelt vollkommen berechtigt sein kann und öfters schon gewesen ist, haben wir nicht verhehlt. Gleichwohl sollte der Lehrer dem noch nicht bis zur Freiheit durchgebildeten Jünger, und dieser sich selber hier Schranken setzen, weil auf diesem Standpunkte die Gefahr grösser ist, als der etwaige Gewinn. Nur was im Bereiche des Kunstwerks und seines Elements ausgesprochen worden ist, kann Anerkennung fodern, was darüber hinausliegt, mag sie hoffen und bisweilen gewinnen, fällt aber leicht in den Bereich des bloss neben dem Kunstwerke Gedachten, das also nur im Bildner, nicht in Wirklichkeit besteht.

Das rechte Sicherungsmittel gegen solche Verirrung ist tiefes und bewusstvolles Studium des Instruments, das unsers Geistes Organ zu sein bestimmt ist. Wir müssen es beherrschen, so weit uns das erlangbar ist. Dazu aber müssen uns all seine Kräfte, muss uns alles, was es über unser eignes Vermögen hinaus vermag und bereits geleistet hat, klar bewusst sein, damit wir im Bilden weder durch die Gränze des eignen technischen Geschicks

beschränkt, noch durch die besondre Richtung desselben zur Einseitigkeit und Manier verleitet werden, — wie der Mehrzahl der Virtuosen stets geschehn ist. Ja, man muss für den Zweck der Komposition dem Bewusstsein, der klaren Anschauung von den Kräften des Instruments vor seiner technischen Bewältigung den Vorzug einräumen, da jenes über jede Gewöhnung und Vorliebe hinaushebt, diese zum Theil von Zufälligkeiten abhängt (wer kann einem Liszt auch nur technisch gleichkommen ohne die Weite und Schmiegsamkeit seiner Hand?) und schwere Opfer an Zeit und Kraft bedingt.

Dieses Studium muss alle Perioden des Klavierspiels umfassen und aus allen das Wesentliche hervorzuheben trachten. Wesentlich heisst aber hier, was dem Instrument eine neue Kraft abgewonnen oder eine schon angeregte zu voller Entfaltung gebracht hat, gleichviel, was man sonst von den Gebilden nach ihrer geistigen Höhe und künstlerischen Ausgestaltung zu urtheilen habe, was man an ihnen liebe oder von sich weise.

Zu beginnen ist dieses Studium nothwendig bei Seb. Bach. Ganz abgesehen vom geistigen Reichthum und der künstlerischen Vollendung seiner Werke zeigt sich in ihnen unvermuthet oft so viel Zartheit und Macht des Klangs und eine so reizvolle gediegne Spielfülle, dass ihres Gleichen nicht wiedergekommen ist, wohl aber den spätern Komponisten angemerkt werden kann, ob und wie weit sie sich am Marke des Löwen genährt haben.

Gleich sein Nachfolger am Klavier, Emanuel Bach, fand nach eigenem Bekenntnisse den Pfad des Vaters zu steil und kühn und vergnügte sich an freundlichen, bequemern Seitenwegen. Ihm gefiel die fein und sinnig angebrachte Verzierung. In diesen leichten einfallartig nach Laune eingestreuten Fiorituren ist er der Vorgänger Hummel's (man blicke in dessen Adagio's), wie dieser der keineswegs zurückstehende Vorgänger Chopin's. Hierin aber war schon J. Haydn der Nachfolger Emanuels gewesen, nur mit freierm und reicherm Geiste und mit einer bisweilen (man betrachte seine grosse *Es*-Sonate) selbst Mozart voranschreitenden Freiheit und Laune in der Behandlung des Instruments. Der Kompositions-jünger mag sich E. Bach's Studium erlassen; Bekanntschaft mit einigen von Haydn's Klavierwerken wird ihm sicher lohnen.

Ueber Mozart und über Beethoven muss und darf geschwiegen werden. Ihr Studium ist unbedingt vorauszusetzen, und unziemend wär' es besonders, von letzterm anders als in würdiger Fülle zu reden, — unmöglich erscheint es, bei ihm Geistesgehalt und Verkörperung zu sondern.

Während bei beiden, namentlich bei Beethoven, der geistige Gehalt vor der Versinnlichung durchaus den Rang behauptete und

das Bestimmende blieb, wurde schon neben ihnen durch Dussek*), A. E. Müller und Andre das Streben nach vollsaftigerem Klang und breiterer Spielfülle geweckt, wogegen K. M. Weber beide Richtungen geistvoll zu verwerthen trachtete. Beiläufig ist neben und nach Beethoven kein Fortwuchs sichtbar, dessen Keim nicht in seinen Werken gelegen hätte, so wie schon im alten Bach (man sehe seine Variationen nach) Motive und Spielmanieren der spätern Klaviermeister, namentlich auch A. E. Müller's, versucht sind. Man darf dabei nicht an Entlehnungen denken; die Natur des Instruments hat immer und immer auf dieselben Punkte führen müssen, während seine Verbesserung und der Fortschritt in seiner Behandlung auch seine Komponisten nach der materialen Seite hin weiter geführt hat. Der Kompositionsschüler mag sich allenfalls der Müller'schen Leistungen entschlagen, von Dussek sollte wenigstens ein Werk (etwa die Sonate *Retour à Paris* oder *L'invocation*) studirt werden. Hummel und Weber stehn uns ohne Erinnerung näher.

Hier nun schliesst sich den ältern Schulen die des heutigen Virtuositenthums und der Klavierkomposition folgerecht und mit innerer Nothwendigkeit an. Von ihrem geistigen Inhalt ist hier nicht zunächst zu reden, wohl aber von ihrem Ergebniss für das Vermögen des Instruments. Schon im Allgemeinen hat Steigerung und Verbreitung der Fertigkeit nicht ohne Einfluss auf die Komposition bleiben können. Spielkraft bringt Spiellust und steigert sie; sie bedingt aber auch breitem Raum für diese Lust, und greift damit in den Inhalt selber ein. Verfolgt man dies Ringen durch alle Richtungen und Momente, so erkennt sich erst, wie weit man des Instruments mächtig geworden, wie weit man es immer nach neuen Seiten befähigt hat, dem Willen des Künstlers und den über allen Willen hinausliegenden Ahnungen und Sehnungen seines Geistes ein fügsam Organ zu werden. Durch den ganzen Vorgang zieht sich aber jene Zwiespaltigkeit hindurch, deren zu Anfang gedacht ist, des Geistigen, das sich sinnlich offenbaren will, und des Sinnlichen, das in seiner emporquellenden Fülle den Geist zu umhüllen und zu binden droht. Und ebensowohl in der Ausbeutung und Bereicherung des Stofflichen, das man dem Instrument' abgewinnt, als in der Fortbewegung und den Wendungen oder Abwendungen des geistigen Inhalts zeichnet sich der Charakter der Kunst und ihrer Träger, der Künstler.

Diese Gedanken durften hier nur angedeutet werden (ebenso wie der geschichtliche Rückblick) und haben ausführliche Entwicklung an andrer Stelle zu erwarten. Hier kam es zunächst darauf

*) Vergl. Anhang G.

an, ein für Komposition wichtiges Studium, aber auch dessen eigentliches Ziel zu bezeichnen. Es genügt nicht, zu bemerken, was Alles dem Instrument' abgewonnen ist oder abgewonnen werden kann; es muss auch erwogen werden, welchen Einfluss das Gewonnene auf das Kunstwerk haben kann oder muss.

Besonders wichtig und ergiebig ist diese Erwägung gegenüber der neuesten Richtung des Klavierspiels. Sie vereint unleugbaren und bedeutenden Fortschritt mit eben so unverkennbarer Gefahr oder Behinderung der geistigen Bewegung in der Kunst. Allerdings hängt sie mit der ganzen Zeitrichtung, mit deren Wendung auf das Materielle und Industrielle, auf blendenden Schein und Gewaltbarkeit zusammen. Der werdende Künstler aber muss sich ihres Gehalts bewusst werden, um ihn je nach seiner eignen Richtung sich anzueignen oder zu meiden. Bei der Prüfung muss man sich gewissermassen unparteiisch verhalten gegen den geistigen Inhalt der Komposition; dieser kann theilweis bedenklich oder selbst verwerflich befunden werden, während sich gleichwohl ein beachtenswerther Fortschritt in der Ausbeutung des Instruments an ihn knüpft.

Die erfolgreichen Arbeiten der neuen Schule lassen sich als das Streben bezeichnen, dem Instrumente gerade nach den mangelhaftesten Seiten hin erhöhte Kraft zu gewinnen.

Zunächst wird die Schallkraft durch erweiterte Vollgriffigkeit vergrößert. In No. 7 ist schon ein Beispiel von Thalberg gegeben; ein zweites von R. Schumann (aus No. 2 der 6 Etüden, Op. 10) finde hier —

Sostenuto.
1. H. ^

seine Stelle, wär' es auch nur, um an ganz gleichartiger Aufgabe dem einigermassen brutalen Materialismus des Virtuosen gegenüber die feinere Organisation des Tondichters zu bezeichnen, der selbst die schlagkräftige Masse durchscheinend und vergeistigt werden muss; — vielleicht konnte statt der ersten Akkordlage bei *a.* die bei *b.* genommen werden, um den hier vorausgesetzten Doppelzweck noch sicherer zu erreichen.

Hiermit nahverwandt sind Spiel- und Schreibarten, die den Zweck haben, einzelne Stimmen schärfer oder zu festem Zusammenhange verbunden hervortreten zu lassen. Als Beispiel dienen zwei Sätze aus Liszt's *Réminiscences de Norma*, —

(G moll) (G dur)
bis

$\frac{2}{7}$ *ff*

denen leicht mehr und anziehendere (das Andante der *C*-moll-Symphonie) zugesellt werden könnten. Ueberhaupt ist gerade dieser grösste der Pianisten überreich im kunstsinnigen Gebrauche von Spielarten, die dem ersten Hinblicke bisweilen als virtuosischer Eigensinn erscheinen mögen, während ihnen ein wohlerwogener Zweck zum Grunde liegt.

Von der Führung einer Melodie in zwei und drei Oktaven sind bereits Th. I dieses Buchs (S. 522 der 4. Ausg., No. $\frac{7,8}{3,2,6}$) Beispiele gegeben. Dort kam es darauf an, die Melodie zart und duftig, dabei aber klangvoll, gleichsam in Ausbreitung des Klangs zu führen. Hier —

(H dur)

$\frac{3}{7}$ *p*

erinnern wir an scharf durchdringende und (aus *H*dur) weit ausgelegte Oktavverdopplung; die letzte Stelle wird in grösserer Fülle im Fortissimo wiederholt, beide gehören den *Réminiscences de Robert le diable* von Liszt; ebenso die folgende Stelle, —

$\frac{4}{7}$ *p*

die Vollgriffigkeit und Oktavbewegung mit Hervorheben der Melodie vereint.

Endlich entspringt dem Verlangen, dem kurzverhallenden Klange

des Instruments Fortdauer zu geben, jene Neigung zu den mannigfaltigsten Arpeggien bald als Begleitung fester Melodien, bald als Gänge oder Passagen, sowohl für zarte wie klang- und sturmvolle Wirkung. Nur zwei Stellen (aus Liszt's *grandes études*) mögen hier —

wegen ihres Wohlklangs aus der ungezählten Menge ähnlicher noch Raum finden.

Es kann nicht die Rede davon sein, unter so wenig Gesichtspunkte die Leistungen so vieler zum Theil höchst begabter Künstler zusammenzufassen; eben so wenig kommt es darauf an, eine reichere Blumenlese zu sammeln. Nur ein Wink sollte gegeben werden für das Studium der Kompositionsjünger; Jeder mag nach Neigung und Glück Beides vermehren.

Wer auf dieser Bahn voransteht durch unbegrenzte virtuosiſche Macht, durch gewaltige nach allen Seiten hin titanisch ringende Geisteskraft, die neben dem Härtesten den süsseſten Wohl laut beherrscht: das ist Franz Liszt. Wie fern oder nahe sich auch ein Theil der Zeitgenossen seinen künstlerischen Schöpfungen gestellt finde: was er für das Instrument gethan, kann gar nicht hoch genug angeschlagen und nicht dringend genug dem Studium der Komponisten empfohlen werden. Schallmacht und Schallklarheit, Wohl laut, Anmuth der sinnlichen Seite des Tonwerks, — brauchen wir das Alles dies umfassende Wort einer geistvollen Fremden: *sonorité* — das ist seine Domaine, und dafür hat er mehr gethan wie irgend einer der Klavierkomponisten. Die vielen Umsetzungen und Bearbeitungen fremder Werke und Melodien

(C-moll- und andre Symphonien von Beethoven, Schubert'sche Lieder u. s. w.) sind seine Studien, seine eignen Werke (namentlich die *Années de pèlerinage* und die *Harmonies poétiques et religieuses*) bieten daraus die mannigfachsten und reizvollsten Ergebnisse; oft wird der Klang selber zur Poesie, wie die Luft sich zum Luftgeist Ariel verdichtet und in persönliches Leben eingeht. In dieser Beziehung ist es charakteristisch, wie oft der dem Piano verwandte Glockenklang dem Klangmeister vorschwebt. Die Schauer schläge der Todtenglocke in den *funérailles*, die fern herüber lieblich und geheimnissvoll lockenden *cloches de Genève*, das ahnungweckende Glockenspiel in der elften seiner *grandes études* (Heft 2) sind, abgesehn von ihrer konkreten Bestimmung, Zeichen von der Atmosphäre des Künstlers; in andrer Weise zeigt das *Pastorale* mit seinem übermüthig-kecken Einsatz (wir selber haben dergleichen auf den Felshöhn vor Chamounix vernommen) die rücksichtslos getreue Hingebung des Künstlers an sein Element. Und rücksichtslose Treue muss trotz alledem und alledem erste Tugend des Künstlers genannt werden; sie allein verbürgt wahre Originalität, — und bei vollkommner Durchbildung und Läuterung des Geistes das höchste Gelingen, gleichviel, welches das Urtheil der Zeit sei. —

Dennoch, so gewiss die neue Behandlungsweise des Instruments reiche und künstlerisch werthvolle Früchte gebracht und ernstlicher Beobachtung höchst werth ist, dennoch darf nicht übersehn werden, dass jene Behandlungsweise den höhern idealen Reichthum der Kunst zurückdrängt, da sie die Hände für das reiche die Melodie umspielende Material in Anspruch nimmt, da sie anregt, die Melodie (die eine, für die Alles geschieht und nöthigenfalls Alles geopfert wird) selbst durch breite Auslage für die spielreiche Umgebung günstig zu gestalten, und durch Beides die reiche polyphondramatische Durchführung der künstlerischen Idee nothwendig zurückgedrängt wird. Die eine Kantilene, der Alles schmückend und umschimmernd dient und sich unterordnet, setzt an die Stelle jener von unsern Meistern so reich und objektiv ausgestalteten Dramatik die lyrisch oder gar rein-sinnlich erregte Subjektivität des Künstlers, und führt zu zarten oder glänzenden und anziehenden — aber mit innerer Nothwendigkeit stets einander ähnlichen, sich wiederholenden Ergüssen. Keineswegs ist diese Ansicht durch reichere Gaben eines Liszt, Rob. Schumann u. A. widerlegt; keine persönliche Energie kann die Natur der Sache ändern, nie wird jenes lyrisch-sensuale Streben dem unerschöpflichen Reichthum gleichkommen, den unsre Meister auf dem andern Weg' errungen.

Uebrigens sei hier ein für allemal

gegen zweierlei Missverstehn

ernstlichst gewarnt.

Wenn wir oben an dem unsterblichen Mozart und anderwärts an andern seiner hohen Genossen irgend einen Punkt ihres Bildens als minder genügend bezeichnen: so bedenke man, dass keinem Menschen Vollkommenheit zu Theil wird und dass die Kunst viel zu umfassend ist, als dass sie das Erbtheil eines Einzigen, von einem Einzigen zu vollenden und zu erschöpfen sein könnte. Die wahre Liebe und Verehrung verträgt sich nicht nur mit solcher Erkenntniss, sondern sie bewährt sich in ihr als eine tiefbegründete vor jener phantastischen, die ihren Gegenstand — vielleicht nur den allerühmten Namen — umklammert, ohne zu wissen, was sie eigentlich an ihm hat.

Solche absichtliche und feige Blindheit würde übrigens Niemandem übler zu stehn kommen, als dem, der sich um seine und anderer Bildung gewissenhaft bemüht. Nicht der Name und Ruhm eines grossen Mannes, und nicht der Enthusiasmus, den er in uns erweckt hat, sind lehrreich und bildend, sondern die Einsicht in sein Wesen und Handeln, die aber nicht ohne Prüfung und Urtheil erreichbar ist. Jener Enthusiasmus könnte uns höchstens zu Nachahmern des bewunderten Vorgängers machen; es giebt aber in Wahrheit nichts Unnützers und Unbefriedigenders, als in der Kunst die Nachahmer. Nur Prüfung und Einsicht, die uns — in Liebe und Ehrfurcht geübt — an den Werken der Meister heranreifen lassen, sind die ächte Form der Dankbarkeit gegen jene; durch sie bringen ihre Werke aber- und abermals neue Frucht. Gott selbst hat seine Werke unserm Urtheil nicht entzogen.

Sodann wenn an irgend einem Werk' oder einer Reihe von Werken eine mangelhafte Seite hat erkannt werden müssen: meine man nicht, dass hier etwa durch Hinzuthun und Bessern noch nachgeholfen werden könne. Ein Kunstwerk tritt aus den Händen des Meisters als ein abgeschlossenes, für sich vollendetes Werk. Kaum dem Meister gelingt dann noch eine wahrhafte Verbesserung. Ein Dritter, — wohl gar aus späterer Zeit Zutretender, ist in den geheimsten Tiefen seiner Individualität doch nur ein Fremder und die Kunstweise der neuern Zeit ist dem Werke der frühern fremd und störend. So unleugbar in Mozart's Zeit und einem Theil seiner Werke das Instrument und seine Behandlung noch nicht zu der spätern Vervollkommnung gediehen waren: so gewiss würde Umschreibung Mozart'scher Komposition nach neuerer (z. B. Beethoven'scher) Weise die Einheit des Werkes zerstören, mit dem Mozart'schen Geist in Widerstreit gerathen. Denn wahrlich, er müsste nicht der wahre Künstler gewesen sein, wenn sich nicht sein Geist und seine Behandlung des Instruments auf das Innigste durchdrungen, wahrhaft identifizirt hätten. So gebührte es Ihm und

zu seiner Zeit; und eben aus dem Grunde gebührt uns in unsrer Zeit ein Andres.

B.

Beethoven's Muster-Variation.

Zu Seite 75.

Schon die allgemeine Uebersicht und die wenigen Andeutungen, die uns der Raum gestattet, machen zur Genüge auf den Reichthum und damit auf die Wichtigkeit der Variationenform aufmerksam. In der That ist auch diese Form seit einem Jahrhundert wohl am fleisigsten angebaut worden. Wenn sie aber dann in den Jahrzehnten von Mozart auf Beethoven und unsre Tage gar oft auf das Seichteste behandelt und gemissbraucht, ja sogar hierdurch bei ernstern Kunstfreunden hin und wieder in eine Art von Verruf gekommen ist: so soll das nicht irre machen; wir werden zwischen ihrem Reichthum und der Armuth so manches Bearbeiters zu unterscheiden wissen. Steht doch neben manchem Schwächern mit den herkömmlichen Bravour- oder Unterhaltungsvariationen ein Beethoven, dem diese Form die tiefsten Entwicklungen verdankt, vieler andern Meister von Bach und Haydn bis auf unsre Zeit nicht zu gedenken.

Hier ist nun zur letzten Bestärkung unsrer Anschauung vom Reichthum der Form eines der merkwürdigsten und lehrreichsten Erzeugnisse zur Sprache zu bringen, dessen wohlüberlegtes Studium jedem Strebenden zur Pflicht gemacht wird. Es sind die schon erwähnten

33 Veränderungen über einen Walzer (von A. Diabelli) von Beethoven*).

Doch mögen wir nicht ohne eine Vorerinnerung an das Werk gehen.

Beethoven unternahm**) diese Komposition im Jahr 1823, nach den ersten acht Symphonien, den Sonaten Op. 110, 111 u. s. w., und vor der neunten Symphonie, also auf dem Gipfel seines Wirkens. Wie er sich in seine Arbeit vertieft hat, ist schon vorweg an der Ueberschreitung seines Auftrags und der für die gewöhnliche Bestimmung von Variationen räthlichen Gränzen zu erkennen; es sollten sechs oder sieben Variationen werden und wurden dreiunddreissig.

*) Op. 120. Wien, bei A. Diabelli.

**) Vergl. die Biographie Beethoven's von Schindler, S. 133. Der Verf. erscheint in seinem Umgang mit Beethoven hier genau unterrichtet.

Dies bestimmt sogleich den Standpunkt des Werkes. Schon dem Umfange nach wird es nur in seltnern Fällen zur künstlerischen Produktion als ein wesentlich zusammengehöriges Ganzes benutzt werden, dürfte auch in seiner weiten Ausdehnung, mit seiner langen Reihe einander zum Theil fremdartiger Gestaltungen kaum als künstlerischer Ausdruck einer Stimmung, fortschreitenden Gemüthsbewegung oder Reihe künstlerisch zu einander gehöriger Vorstellungen aufzufassen sein. Von einem Kunstgenuss im gewöhnlichen Styl und Umfange kann hier nicht die Rede sein. Vielmehr hat der Meister in freier Lust des Bildens seine Kraft an diesem Thema versucht; und zwar seine längst überlegne und nun vollreife Kraft. Es ist in seiner Weise ein Werk geworden, wie Seb. Bach's Kunst der Fuge*) in der ihrigen.

Natürlich hat aber der neuere Meister so wenig wie der ältere unternehmen mögen, sein Thema zu erschöpfen; wir wissen längst, dass jedes Thema unerschöpflich ist. Er hat vielmehr, wie sein erhabner Vorfahr, das Eigenthümlichste und Bedeutsamste hervorgehoben und damit Denksteine seiner schöpferischen Thätigkeit, aber allerdings auch Marksteine gesetzt; denn noch ist Niemand in diesem Gebiete weiter, — oder nur bis zu der von Beethoven gesetzten Gränze vorgedrungen.

Hieraus begreift sich vor allem, dass uns hier manche Gestaltung im Einzelnen oder Grössern erwartet, die uns fremd, ja widerspruchvoll und entfremdend entgegensteht. Mehr wie irgendwo hat sich der tief sinnige Meister in düstere, geheimnissvolle Labyrinthe von Klängen und Tongängen verloren, in die wir ihm vielleicht nicht immer folgen können oder mögen. Dergleichen finden wir in der zweiten Variation und anderwärts. Dagegen treten andre Variationen, z. B. No. 24, 29, 31, 1, 14, 10, 13, in einer Schönheit, Tiefe der Empfindung, Originalität und Frische der Führung entgegen, dass man sie neben die liebsten Schöpfungen des Meisters stellen muss; und kaum eine einzige Variation findet sich des Geistes leer oder unwürdig, den wir als den Vollender der Instrumentalmusik bis auf diesen Tag verehren und lieben.

So ist dieses Werk eins der belehrendsten für den edel und eifrig emporringenden Jünger geworden. Nicht den Irrgängen des einsamen, oft ganz in sich versunkenen Meisters haben wir nachzuspüren; in aller ihm schuldigen Ehrfurcht lassen wir schweigend auf sich beruhen, was wir uns noch nicht (vielleicht auch nie) aneignen können. Aber nachfolgen wollen wir ihm auf den Wegen, auf denen sich die künstlerische Schöpferkraft entfaltet und steigert.

*) Th. II, S. 253 des Lehrbuchs.

Hier sei nun mit Ausschluss alles Weitem auf die Energie des Blicks aufmerksam gemacht, mit der der Meister seine Motive findet; auf die Gewalt der Vertiefung und Umsicht, mit der er sie durchsetzt. Jeder Punkt, auf den er hinschaut, wird ihm lebendig, Gestalt, Erzeuger neuer Gestalten. —

Wir haben in No. 37 den ersten Abschnitt des Thema's gesehen und erfahren, in welcher Weise er sich wiederholt und im zweiten Theil weiter wirkt. Hier knüpft Beethoven natürlich seine Variationen an.

Zuerst bemerkt er, dass der Anfangs-Akkord festgehalten wird, und zwar in den Oberstimmen, während der Bass (wenn auch nur zuletzt) sich abwärts bewegt. Diese oberflächliche Bemerkung belebt sich ihm, indem er Gewicht auf den Akkord legt. So beginnt seine erste Variation. —

Alta Marcia maestoso.

$\frac{1}{62}$

Da auf den Akkord Gewicht gelegt wird, er dem Selbstgefühl des Meisters schon genügt, so theilt sich das Nachdrückliche dieses Setzens dem ganzen Satze, zunächst dem Rhythmus mit; und der Bass, das hohle Wesen des Thema's aufgebend, zieht stolz und festlich unter dem Akkorde seine Bahn. Hiermit ist zu dem Gebenen (dem stetigen Akkorde) ein Neues gekommen, und so theilt der Bass seinen feierlich festen Einherschritt bald auch dem ganzen Satze mit, —

$\frac{2}{62}$

der in einer Konsequenz und steigenden Macht und Stattlichkeit hinzieht, dass wir ihm in diesem Sinne keinen zweiten zur Seite zu stellen wüssten.

Dieser Gedanke zieht später einen andern, obwohl dem Sinne nach ganz abweichenden nach sich; es ist in der zehnten Variation. Auch hier halten die Oberstimmen den Akkord fest und der Bass

entfernt sich von ihm; aber dieser Bassgang ist ein leichter und flüchtiger, regt auch den Akkord zu flüchtig-leichter Figuration an. —

Presto.

$\frac{3}{62}$ *pp* *sempre staccato, ma leggiermente*

Hiermit ist der Charakter des ganzen Tonstücks gegeben, das im luftigsten, geistreichsten Humor den einen Grundzug von allen Seiten wendet zum artigsten Gewinn. Bei der Leichtigkeit des Motivs darf es nämlich nicht durch Wiederholung geschwächt und eben so wenig, ohne die Einheit und Leichtigkeit des Ganzen einzubüßen, aufgegeben werden. So wird also bei der Wiederholung des Theils vorerst das Bewegungsmotiv in die Oberstimmen und das stationäre in den Bass gelegt, der ganz lustig und muthwillig jene herbeitrommelt. —

$\frac{4}{62}$ *cresc.* *tr.*

Im zweiten Theil und seiner Wiederholung kehren beide Formen wieder, aber die Gänge gehn aufwärts. — Man bemerke, wie angemessen für Bassgänge blasse Oktaven, für die klangärmern Oberstimmen volle Akkorde, für den Haltemoment in den Oberstimmen figurirte Akkorde, im Bass ein fortmurmeler und rollender Triller ist. Beiläufig bietet die Variation dem geübten und sinnvollen Spieler eine so reizvolle Aufgabe, wie sie in gleich kleinem Raume sich selten finden wird.

Hier haben wir schon den Haltemoment (wenn auch nur in

einen einzigen Ton zurückgedrängt) abwechselnd in den Ober- und Unterstimmen gefunden. In der zweiten Variation tritt der aushaltende Akkord vollständig in die Unterstimmen. — Aber dann begehren die Oberstimmen ihrer eigentlichen Natur nach (Th. I, S. 319) Melodie, und zwar inhaltvollere, als die Bassgänge in den vorigen Variationen; auch darf die Tonmasse in den Unterstimmen nicht lästig werden. Dies führt zu folgendem Motiv in der zweiten Variation; —

$\frac{5}{62}$

p leggiermente

das wüßig weiche Tonspiel, später noch durch eigne rhythmische Umwechselungen —

$\frac{6}{62}$

aufgeregt, treibt sich allerdings bis in ein Ineinanderklingen, das vielleicht nie wieder seine Veranlassung findet.

Andre Variationen, die demselben Motiv (dem blossen Festhalten des ersten Akkordes) entspringen, z. B. die achte, in der der Bass aus den ersten melodischen Motiven des Thema's (*h-c* im Diskant, *e-g* im Bass) eine neue Figur bildet, —

Poco vivace.

$\frac{7}{62}$

p dolce e teneramente

sempre legato

die fünfundzwanzigste von ähnlicher Richtung, die neunzehnte, in der der feststehende Akkord nachahmend figurirt wird, die sechs- und siebenundzwanzigste, die ebenfalls den Akkord harmonisch figuriren, übergehn wir des Raumes wegen. Noch einmal wird die blosse Vorstellung des Festhaltens auf das Geistreichste und Charakteristischste in der dreizehnten Variation benutzt. Der Akkord — aber ein fremder — wird hastig und heftig angeschla-

gen, findet aber keinen rechten Fortgang, sondern nur einen unsichern Nachhall; in gleicher Weise wird in den rechten Ton eingelenkt; —

Vivace.

8
62

wie eigenthümlich und kühn diese einfachen Elemente sich weiter ausbilden, liesse sich nur dem vollständigen Original gegenüber sagen und bewundern. — Und gleich die folgende Variation gewinnt demselben Stoff eine neue Kombination ab, —

Grave e maestoso.

9
62

in glücklichster Abweichung von der allgemeinen Regel über Stimm- lage (Th. I, S. 147) dem Instrument eigenthümliche Klangweise zu tief sinniger Verwendung abgewinnend.

Das Thema schlägt, wie wir in No. 37 gesehen, zuerst auf den Ton *c*. Diese geringe Wahrnehmung, mit Energie festgehalten, giebt das Hauptmotiv der einundzwanzigsten Variation. —

Allegro con brio.

10
62

Aber dieser Schlag geschieht nicht, wie hier, in der Oktave, sondern es ist vielmehr folgendes — in der neunten Variation in Moll durchgeführte Motiv, —

Allegro pesante e risoluto.

11
62

u. s. w.

das in den Hauptton führt. Die Quintessenz dieses Motivs ist *h-c*;
— daraus geht in Energie und Konsequenz die sechste Variation —

Allegro ma non troppo e serio.

12
62

hervor. —

Doch vorwaltender ist noch das Intervall der Quarte. Schon
in der dritten Variation —

Poco Allegro.

13
62

wird mit ihr gespielt, und es entsteht eine empfindungsvolle Melodie mit mancher sinnigen Nachahmung. Rhythmisch energischer regt sie zu der fünften Variation an, —

Allegro vivace.

14
62

einem von heimlich verhaltenem und dann wieder reizend wild ausbrechendem Humor geschaffnen Tongedicht; — bis endlich in der zweiundzwanzigsten Variation plötzlich die geheime Verwandtschaft des armen Walzerthema's mit einem berühmten Mozart'schen Satze in kühner Ironie an das Tageslicht gebracht wird, die dem witzigsten Reminiszenzenjäger Ehre gemacht hätte.

Es ist weder unsre Absicht, noch für den Jünger und dessen Antheil am Beethoven'schen Werke rathsam, dieses in alle Einzelheiten zu begleiten, oder auch nur bei einer der vielen Variationen den weitem Verfolg zu zeigen. Das mag Jeder für sich erforschen. Hier sollte nur angedeutet werden: wie gering die Keime sein könnten, aus denen der Kundige die mannigfachsten, oft geist- und gefühlvollsten Gestaltungen zu erziehn vermöchte; dann aber auch: welche Macht ein schöpferischer Geist im treuen und folge-

rechten Festhalten gewinne. Eben in diesen Beziehungen erscheint das Beethoven'sche Werk vor allen andern gleicher Gattung lehrreich, gleichviel, was von einigen Einzelheiten in demselben zu urtheilen wäre. Ohnehin handelt es sich ja bei uns nie um Entleihen, Nachahmen fremder Gestaltungen, sondern um die Erkenntniss und Aneignung des gestaltenden Prinzips, das (wie wir wieder recht anschaulich erblicken) in allen Künstlern dasselbe ist.

C.

R. M. v. Weber's Charakter-Variationen.

Zu Seite 93.

Eine eigenthümliche Seite hat R. M. v. Weber der Variation im höhern Sinn abgewonnen. Während er in einigen Arbeiten dieser Art (z. B. denen auf „*Vien qu'à, Dorina bella*“, auf ein norwegisches Lied [mit Violinbegleitung], auch wohl denen auf die Romanze: „Ich war Jüngling noch“ aus Mehül's Oper Joseph in Aegypten) nur dem rein-musikalischen Entwicklungsgang, übrigens in oft eigenthümlicher und anziehender Weise folgt, scheint er bei zwei andern Werken, den Variationen auf ein russisches (Rosaken-) Lied und denen auf ein Zigeunerlied, von äusserlich angeregten Vorstellungen geleitet worden zu sein, in den einzelnen Variationen Momente aus jenen Lebenszuständen des leicht dahin in alle Weite ziehenden Kriegers (die Komposition datirt aus der Periode der Napoleonischen und Befreiungskriege, oder doch nicht viel später) und des nomadischen, von seiner List und Kühnheit in wilder Grazie und Kraft das Leben gewinnenden Zigeunervolks aufgegriffen und in seinen Weisen angedeutet zu haben.

Weder das Detail dieser Vorstellungen, noch ihr Nachweis (so weit er überhaupt gelingen möchte) gehört hierher. Jedenfalls haben sie eine unser Gemüth berührende Seite und können folglich zu musikalischer Darstellung anregen, so gut, wie andre Lebenszustände (man denke an die vielen *alla marcia*, an die Pastorale's oder Siziliano's u. s. w.) es schon oft gethan*). Weber verdankt ihnen manche originelle, ja manche ohnedem nicht zu motivirende oder sogar unstatthafte Erfindung. Und wenn die Musik von ganzen äussern Lebenszuständen ohne Zweifel nichts aufzufassen vermag,

*) Ein andrer Komponist, L. Berger, hat dasselbe russische Lied (Schöne Minka, ich muss scheiden) geschrieben und ist urkundlich auf ähnlichen Wegen gegangen. Eine Variation überschreibt er ausdrücklich „*Rêve de Minka*“.

als die Stimmung, und nichts wiederzugeben, als gleichnissartige Andeutungen oder Beziehungen, bei denen zuletzt doch auf den guten Willen und die ergänzende Phantasie gemüthverwandter Hörer gerechnet werden muss: so ist auch gegen diese Richtung und die Gaben, die sie uns bietet, nichts zu sagen; es ist eine von den unzähligen Weisen, in denen unsre schöpferische Kraft erregt und genährt wird.

Doch dürfen wir auch das Bedenkliche dieser Richtung nicht bergen. Regt uns ein Zustand an, der nicht durchaus dem innern Leben angehört (wie bei den S. 90, 91 erwähnten Variationen aus Beethoven's *F*moll- und *C*moll-Sonate), der also nicht durchaus und ganz Musik werden kann: so muss nothwendig in unserm Innern ein Theil jenes Inhalts zurückbleiben, dessen Vorstellung wir neben unsrer Musik festhalten, da sie doch hätte in sie treten sollen. So ist also das Kunstwerk kein vollständiges, insofern es nicht den ganzen Inhalt in sich trägt und sich auf etwas ausser ihm Seiendes und Fremdes beziehen muss, das sehr leicht dem Dritten bei der Auffassung des Werkes nicht gegenwärtig oder ganz unzugänglich sein kann*).

Um so weniger können wir eine solche, schon an sich bedenkliche Richtung für den Jünger gelten lassen. Seine Aufgabe ist, sich in die Musik hineinzuleben, während jene Richtung sehr leicht verleiten kann (und oft verleitet hat), sich aus der Musik herauszuleben. Er hat sich ganz in die Musik zu vertiefen und nichts Bessers zu wünschen, als dass sie ihn ganz erfülle. Dass ihm dabei sein anderweiter geistiger Inhalt bleibe, er denselben nach andern, besonders der Kunst verwandten Seiten ausbilde und bereichere, dieser dann mittelbar oder auch unmittelbar ihm wieder musikalische Anregung und Kräfte gebe: das alles ist recht und nothwendig; aber jener Rückgang des allgemeinen oder fremden geistigen Inhalts in die Musik bleibe der innerlich geschäftigen Natur und der Vorsehung des Künstlers überlassen. Nur der gereifte und zu höhern Bewusstsein durchgebildete Künstler darf hier ungestraft eingreifen; er darf in sich die Einsicht und Kraft hoffen, alles Fremde abzulehnen und alles Zugängliche in Musik zu verwandeln.

*) Sehr lehrreich weiset Goethe („aus meinem Leben“, achttes Buch) auf das Gefährliche dieser Richtung an Oeser's Beispiel hin. „Weil er nun eine eingewurzelte Neigung zum Bedeutenden, Allegorischen, einen Nebengedanken Erregenden nicht bezwingen konnte noch wollte, so gaben seine Werke immer etwas zu sinnen und wurden vollständig durch einen Begriff, da sie es der Kunst und der Ausführung nach nicht sein konnten.“
U. s. w.

D.**Die Formbeweglichkeit der Homophonie.**

Zu Seite 104.

In allen Formen, die ganz oder vorzugsweise der Homophonie angehören, wird man grössere Freiheit und Mannigfaltigkeit in der Gestaltung, als in den polyphonen Arbeiten beobachten können. Diese Bemerkung trifft die Rondoformen, dann aber auch die Sonatenformen.

Woher dies? — Die Ursachen scheinen folgende zu sein.

Die polyphonen Formen, — besonders die vornehmste derselben, die Fuge, — dienen einem in jedem Momente reichen Inhalte, beschäftigen in jedem Momente mehrseitig, stellen durchaus zwei oder mehr selbständige Melodien auf, deren jede gleichzeitig mit der andern und in ihrem Gegensatze zu der oder den andern gehört sein wollen, die als handelnde und redende Personen eines Drama's auftreten. Der Komponist selber (Th. II, S. 143) wie nach ihm der tiefer theilnehmende Hörer sind von der Dramatik und dem Gewicht jedes Momentes hingegenommen, und so kommt entschieden mehr auf die Aufstellung dieses Inhalts als auf seine äussere Anordnung an; die Anordnung dient vorzüglich, ihn klar und wirkungsvoll vorüberführen zu können. Daher findet man, dass die inhaltvollsten Sätze (wie z. B. der erste Chor in Seb. Bach's hoher Messe, die meisten Sätze aus dessen Kunst der Fuge und viele andre Fugen des Meisters) oft in der einfachsten Aussengestalt, z. B. mit einer fast gar nicht vom Hauptton loslassenden Modulation auftreten. Der Komponist findet die Kraft nicht in der Aufeinanderfolge, sondern in der Inhaltstiefe der Sätze.

Ein in gewisser Hinsicht umgekehrtes Verhältniss zeigt sich in der homophonen Komposition. Hier ist offenbar nicht die Tiefe des einzelnen Moments oder Satzes, sondern die Aufeinanderfolge verschiedner, oft zahlreicher Sätze das Vorherrschende; nicht Melodie gegen Melodie will walten und wirken, sondern Melodie nach Melodie; es sind nicht dramatische Personen, die gegen einander auftreten und vielseitig anziehend und fesseln möchten, sondern es ist die eine Person, die aus der Hauptstimme zu uns spricht, uns eine Folge von Eröffnungen zu machen hat, uns also auf das Fortschreiten hinweist, so dass dieses und seine Weise, wie die ganze Anordnung der Mittheilung erhöhte Wichtigkeit gewinnen. — In den gehaltvollern Kompositionen der Rondo- und Sonatenform wird sich allerdings gewöhnlich eine Einmischung oder Annäherung von Polyphonie zeigen, so dass der oben bezeichnete Unterschied nicht in seiner Nacktheit und Absolutheit heraustritt.

Aber die Grundtendenz beider Schreibarten möchte doch wohl überall sich geltend machen.

Sieht sich nun der Komponist nach der Natur der Sache mit grösserm Antheil auf die Nacheinanderfolge und ihre Ordnung hingelenkt, so ist es natürlich, dass eben hierin seine Kraft, die Stimmung des Werks, seine Eigenthümlichkeit sich mit besondrer Energie geltend machen. Daher eben in dieser Hinsicht die Mannigfaltigkeit der Formen, die vielerlei Abweichungen vom Einzelnen des Grundgesetzes. Diese Mannigfaltigkeit ist so gross, dass man lange Zeit die Nothwendigkeit, ja die Möglichkeit einer Lehre für diese Formen bezweifelt hat. Uns scheint vielmehr eben hierin die Nothwendigkeit der Formlehre doppelt einleuchtend. Diese Lehre soll und darf Freiheit des Gestaltens so wenig hier, wie anderswo verkümmern; sie soll nur festen Grund und Anhalt geben und vor den Abschweifungen und Verirrungen der Willkühr bewahren.

Die erste Rondoform ist ohnehin mehr in andern Kompositionen, als in Klaviermusik angewendet worden. Das Klavier fordert mehr Beweglichkeit (S. 24) und liebt daher auch mannigfachere Kompositionsformen; wie wir denn später erkennen werden, dass es alle Formen, die es mit dem Orchester und Gesange, ja selber mit dem Quartett gemeinsam hat, mannigfaltiger und beweglicher ausführt.

Dies lässt sich in Bezug auf die genannte Form schon an einem Beispiele, dem ersten Satze von Beethoven's *F*dur-Sonate, Op. 54, beobachten.

Der Hauptsatz dieses Tonstücks ist in seinem ersten Abschnitte —

In tempo di Menuetto.

schon charakterisirt. Dieser Abschnitt wird wiederholt, es folgen zwei kleinere von je zwei Takten, die ebenfalls auf der Tonika kurz abschliessen, dann wieder ein grösserer von vier Takten, abermals mit einem Schluss auf der Tonika, und nun werden die beiden kleinern und der letzte grössere Abschnitt wiederholt. Achtmal ist derselbe Schluss erfolgt, nicht blos die einzelnen Abschnitte sind wiederholt, sondern alle sind von dem einen Motiv, das wir in No. $\frac{1}{93}$ gesehen, erfüllt. Das Ganze hat ein kerniges, kurz abgebrochnes und dabei doch anmuthiges Wesen, wie schon der erste Abschnitt gezeigt.

Der Satz ist anziehend, aber er kann für sich allein nicht befriedigen und festhalten. In diesem Urtheil, das wir in dem Gefühl

des Komponisten selbst voraussetzen müssen, ist entschieden, dass über ihn, also über die Liedform, hinausgegangen werden muss; das Nächste, was sich darbot, war die erste Rondoform, die sich dem Lied am engsten anschliesst und dasselbe als Hauptsatz so wohl erhält. Beethoven geht so —

Schluss.

fort; man hat sich die Unterstimme eine Oktave tiefer und mit Oktaven, die Oberstimme ebenfalls mit tiefern Oktaven unterstützt zu denken.

Was ist dies nun? Der Inhalt ist unstreitig vorherrschend gangartig, der Halbschluss im letzten Takte dagegen mahnt an die Satzform. Indess der Fortgang entscheidet wieder. In den letzten Noten von No. $\frac{2}{93}$ hebt die Wiederholung des gangartigen Satzes an, nur mit umgekehrten Stimmen; diese Wiederholung treibt schon gangartiger weiter, obwohl sie von einem Ganzschluss in der Dominante (*C*dur) ausgeht, — aber erst im zehnten Takte. Und nun wird das erste satzartige Stück wörtlich in *As*dur wiederholt mit einem Schlussfall auf *Es*, dann das zweite, auf zwölf Takte erweitert, mit einem Schluss auf *As*. Von hier wird, immer mit gleichem Inhalte, durch einen Abschnitt von zwei Takten nach *F*moll, durch einen gleichen nach *Des*dur gegangen (es ist wieder einmal die altbekannte Modulation mit terzenweis absteigendem Basse, Th. I, S. 123, No. 154, nur jeder Akkord zur Tonart erhoben), von hier wird mit dem Motiv *a*. aus No. $\frac{2}{93}$ in vier Takten die Dominante des Haupttones erreicht und diese mit jenem Motiv erst im Diskant, dann im Bass allein acht Takte lang gleichsam als Orgelpunkt festgehalten. Hier kann man schon die Wiederkehr des Hauptsatzes voraussehen.

Wofür ist nun dieser ganze Mittelsatz zu nehmen? — Ungeachtet seiner mehrmaligen satzartigen Abschlüsse doch nur für einen gegliederten Gang; denn bei der weitgeführten Fortsetzung macht sich der Inhalt immer bedeutender geltend, und die schnelle Abwendung von der Dominante zu fremden Tonarten ist ebenfalls mehr dem unsteten Gangwesen, als der Feststellung eines neuen Satzes angemessen. —

Hierauf kehrt der Hauptsatz wieder. Allein sein auf einem einzigen Motiv beruhender Inhalt befriedigt den Komponisten nicht mehr; er wird verändert. Nachdem der erste Abschnitt (No. $\frac{1}{93}$) getreu wiedergekehrt ist, wird dessen Wiederholung variirt. —

$\frac{3}{93}$

Darauf werden die drei folgenden Abschnitte vorgetragen, erst einfach, dann ebenfalls und in gleicher Weise variirt.

Allein diese Darstellung war eher anregend, als zum Schlusse beruhigend. Folglich muss der Komponist weiter gehn. Noch einmal beginnt er mit dem in No. $\frac{2}{93}$ gezeigten Abschnitte seinen gangartigen Mittelsatz, führt ihn aber anders und kurz, blos mit vier Takten weiter zu einem Halt (von vier Takten harmonischer Figurirung) auf die Dominante.

Und nun? — Da wir uns hier im Wesentlichen genau auf derselben Stelle finden, wie bei dem ersten Abschlusse des Mittelsatzes, so muss auch wieder der Hauptsatz folgen; erst der erste Abschnitt nach No. $\frac{1}{93}$ unverändert, dann dessen Wiederholung mit voller ausgeführter Figurirung. —

$\frac{4}{93}$

Der nächste Abschnitt kehrt unverändert, die beiden folgenden und die Wiederholung aller drei mit steigenden Veränderungen wieder; der letzte Abschnitt wird weiter aus- und nochmals auf die Dominante geführt, und nun endlich aus dem letzten Glied (oder Abschnitte) aus No. $\frac{1}{63}$ ein Anhang gebildet, der den Schluss macht. Da aber auch auf den Mittelsatz durch die Erinnerung an ihn ein grösseres Gewicht gelegt ist als gewöhnlich, so muss ihn wenigstens der Bass durch gleiche Bewegung (in Achteltriolen) noch einmal anklingen lassen. Der Anhang steht übrigens grösstentheils orgelpunktartig auf der Tonika fest.

Hier haben wir nun der Hauptsache nach unstreitig die erste Rondoform vor uns, einen Hauptsatz, der nach einem vorherrschend gangartigen Mittelsatze wiederkehrt. Allein der Komponist fühlte sich nicht befriedigt und fand es doch, bei der Ausführlichkeit des Hauptsatzes und des Ganges, unangemessen, zu neuen Sätzen vorzuschreiten. Folglich wiederholte er seine Form, kam nochmals auf den Gang und abermals auf den Hauptsatz zurück. Wenn die Grundform sich so —

HS—G—HS

(Hauptsatz, Gang u. s. w.) aussprechen lässt, so ist für den Beethoven'schen Satz dieses —

HS—G—HS—G—HS

das Schema.

Die Erfindung gehört nicht zu den bedeutendern des Meisters, der uns so Tiefes und Ueberreiches oft gespendet hat. Um so lehrreicher ist, wie er mit sicherer Hand und klarer Anordnung aus so wenig bedeutendem Inhalt ein doch so ansprechendes Tonstück hat bilden können.

In einer formell weniger auffallenden, dem Inhalt nach aber ungleich bedeutendern Weise können wir dasselbe an dem unvergleichlichen, von Zärtlichkeit und Anmuth durch und durch beseelten *C*dur-Adagio der ersten Sonate Op. 29 desselben Tondichters beobachten.

Eine reizend und zierlich geführte Melodie von acht Takten, die auf der Tonika schliesst und gleich verändert und anmuthig leicht verziert wiederkehrt, um auf der Dominante zu schliessen, bildet den ersten Theil, ein fremder Zwischensatz und die Wiederkehr der ersten acht Takte (neu verziert) den zweiten Theil des Hauptsatzes. Hier wendet sich der Komponist mit einem satzartigen Uebergange über *C*moll nach *As*dur und entwickelt eine gangartige Satzkette, die ihn mit orgelpunktähnlichem Ausgang (auf der Dominante des Haupttones) wieder zum Hauptsatze bringt. Dieser wird, abermals und in höherer Lebendigkeit und Regsamkeit verändert, vollständig durchgeführt und sein Hauptmotiv noch zu einem

den Schluss befestigenden Anhang benutzt. — Absichtlich geben wir hier keine Notenbeispiele. Sie würden bei der Ausdehnung des Ganzen in allen Theilen zu viel Raum fodern; und die Komposition ist eine von denen, die wir gern in den Händen eines Jeden voraussetzen.

Als drittes Beispiel führen wir das in No. 121 bezeichnete Beethoven'sche Adagio an. Dass dem Hauptsatze desselben ein weitausgeführter Gang folgt und dann der Hauptsatz wieder eintritt, ist S. 128 bereits auseinandergesetzt, auch auf die gedrängte Kürze des Hauptsatzes hingewiesen.

Dem weit und reich ausgeführten Gang gegenüber würde der kurze Hauptsatz ungenügend zusammengeschwunden sein. Daher nimmt der Komponist nach seiner vollständigen Darstellung ein Motiv desselben zur Ueberleitung, —

5
93

geht damit zu seinem Mittelgange zurück und führt erst das Hauptmotiv desselben (aus No. 129) zu folgendem Basse, —

6
93

dann das in No. 131 angedeutete Motiv in dieser Weise —

7
93

durch. Im folgenden Takte wird nun auf dem tonischen Akkorde selbst in einfacher Figuration zum Hauptsatze zurückgegangen, —

8
93

dieser aber verändert dargestellt und nochmals, wieder verändert, übrigens unvollständig, als Anhang benutzt.

Bis hierher würde der Seitensatz und die ganze Konstruktion, — allenfalls von der wechsellvollen und weit gehenden Modulation abgesehen, — nichts von der ursprünglichen Form Abweichendes haben. Allein nun, statt dass der Uebergang in den Hauptton erwartet werden sollte, erscheint unerwartet in der fremden Tonart — der Hauptsatz, oder wenigstens sein entscheidender Anfang, der sich jedoch schon im dritten Takte —



nach *C* moll und von da im sechsten nach *C* dur wendet. Nun erst erfolgt die rechte und vollständige Wiederholung des Hauptsatzes mit seinem Anhang.

Allein noch kann der Satz nicht schliessen; sein Inhalt und seine vielfach gewendete Modulation erfordern einen Anhang. Hierzu benutzt Beethoven zuerst die Melodie des Seitensatzes, die er aber in den Tenor legt —



und auf *G* führt, worauf noch ein weiterer Anhang aus dem Hauptmotiv des ersten Satzes, — zuletzt mit einer abermaligen Anführung seines Anfangs, —



den Beschluss macht.

Dass nach einem weiten und inhaltreichen Mittelsatz oder Gang ausser dem Hauptsatze noch ein längerer Anhang, theils mit Erinnerungen aus dem Mittelsatze, theils mit Anführungen (und Veränderungen) des Hauptsatzes, nöthig befunden wird, ist bereits aus ähnlichen Fällen (S. 121) bekannt. Nur mag in dieser Hinsicht

bemerkt werden, wie tief der Komponist sein Thema in der Seele getragen, dass es ihn auch im letzten Schlusse nicht verlassen.

Neu ist dagegen die Anführung des Hauptsatzes im mittlern Theile; und zwar nicht etwa eines beiläufig ergriffnen und benutzten Motivs, sondern des entscheidenden ersten Abschnittes, und dies mit der bestimmt ausgesprochenen Absicht, als ein besondrer selbständiger Satz, nicht bloß als Glied des Ganges aufzutreten, — so dass man hiermit den Abschluss des ganzen Rondo's erwarten dürfte, wenn nicht die fremde Tonart (*B*dur statt *C*dur) zu entschieden widerspräche.

In der vierten und fünften Abtheilung wird klar werden, dass in dieser eigenthümlichen Gestaltung eine Mischform zwischen Rondo und Sonate zu erkennen ist. Hier wollen wir nur daran festhalten, dass, wie am Schlusse, so in der Mitte der Tondichter von seinem ersten Gedanken auf das Innigste unablässig erfüllt gewesen. Sobald er das Wesentliche des Seitensatzes ausgesprochen, findet er keine Musse und Befriedigung in einem weitem Gange, der etwa den Seitensatz an den Hauptsatz und dessen rechte Tonart herangeführt hätte; sinnend ergreift er gleichsam die erste beste Tonart, ist von *As*- und *Des*dur aus zufrieden, das milde *B*dur erlangt zu haben, und lässt hier seinen Hauptsatz in zarter Höhe leis' anklingen. Allein bald fühlt er, dass hier kein Weilen; und so sinkt er in das trübe *C*moll hinab und findet von da die rechte Stätte.

Eben dies Verlorensein in den fremden Tönen veranlasst dann auch die Erinnerung an den Seitensatz im Hauptton und den ganzen Anhang.

Es ist wieder eine jener isolirten Gestaltungen, die nicht nachgeahmt, aber durchdacht sein wollen; denn in ihnen lässt sich das Ineinanderspielen zweier Grundformen und der wesentliche Unterschied beider fein und sicher beobachten.

F.

Ueber Nothwendigkeit und Art des Entwurfs.

Zu Seite 137.

Vor der Einführung in die grössern Formen ist rathsam, noch einmal auf einen Theil des Verfahrens bei der Komposition hinzuweisen, der für das Gelingen von äusserster Wichtigkeit ist, gleichwohl öfter versäumt oder unzweckmässig behandelt und selbst von Lehrern mitunter unzweckmässig oder irreführend gewiesen wird. Wir meinen

den Entwurf,

der der eigentlichen Ausarbeitung und Vollendung einer Komposition — namentlich einer grössern — vorangehn muss.

Jede Komposition ist ein Fortschreitendes; die Gedanken bewegen sich von Takt zu Takt vorwärts bis zur Vollendung des Ganzen. Das ist der Lebensfaden des Werks. Aber in jedem Takt, — in jedem Zeitpunkte breitet sich der Inhalt in der Form von Begleitung, Gegenstimmen u. s. w. aus. Das Insgesamt von dem Allen bildet die Fülle des Lebens. Beides zusammengenommen ist erst das volllebendige Werk. Jeder mehr als einstimmige Satz, selbst jeder Harmoniegang giebt diesen Anblick. Der Satz bewegt sich vom Anfang bis zu seinem Schlusse; mit diesem erst ist er ein Satz geworden, dieser Fortschritt ist also die Bedingung seines Daseins. Was diesem seinem Lebensfaden sich an melodischen Momenten, Harmonien und sonstigem Zubehör anreicht, — oder vielmehr: was diesen Lebensfaden materiell bildet, dar ist die Fülle, der Inhalt des Satzes.

Beides, Fortgang und voller Inhalt aller Momente, bietet sich keinem Künstler auf einmal dar (weil der Mensch nicht zweierlei auf einmal denken kann), sondern nur nach einander. Dies Nacheinander kann mehr oder weniger rasch erfolgen, je nach der geistigen Schnellkraft des Schaffenden und der Ausdehnung und Fülle seiner Aufgabe. Jedenfalls aber fodert Beides, — Fortführung des Ganzen zum Ende, Vertiefung in die einzelnen Momente und Erfüllung derselben, — sein Recht und will Jedes nach seiner Natur behandelt sein, die Fortführung unaufhaltsam und ununterbrochen, die Erfüllung mit jener Besonnenheit und Sammlung, ohne die keine Vertiefung möglich ist.

Daher haben alle Künstler, — Dichter, Bildhauer, Maler, Musiker, — stets der Vollendung ihrer Werke, wenigstens aller umfassendern, Entwürfe, Modelle, Zeichnungen und Farbenskizzen vorangehn lassen; es sind deren ebensowohl von Raphael und Rubens als von Mozart und Beethoven bekannt. Ob einmal irgend ein Musiker (wie man vom Maler Horace Vernet erzählt) ungestraft eine Ausnahme macht, durch ausserordentliche Erinnerungs- und Vorstellungskraft begünstigt: das ändert nichts an der Natur der Sache. Dieser gemäss wird in den allermeisten Fällen selbst der hochbegabte Künstler die Schnellkraft des Fortschritts, den Fluss und die Einheit des Ganzen gefährden, wenn er nicht der Ausführung und all' ihren Zweifeln den Entwurf voranschickt. Schon die Zeit und Mühe der umständlichen Aufzeichnung des gesamten Inhalts, — dieser Hunderte von Akkorden und Tausende von Noten, — wird den Musiker um die Seele seines Schaffens, die Stimmung, bringen.

Daher war es Pflicht dieses Werks, stets auf diesen Punkt hinzuweisen. Schon die Einleitung zu Th. I (S. 18) schärft ein: scharf und klar und frei ersinnen, — rasch und kühn entwerfen, — gewissenhaft, eigensinnig prüfen; schon S. 128 wird die Bezifferung als Hilfsmittel für den Entwurf bezeichnet; die Einleitung zu Th. II (S. 18) wiederholt diese Erinnerung und empfiehlt, rasch, entschieden, wo möglich in Einem Zuge zu entwerfen; bei den Figural- und Nachahmungsformen wie bei der Fuge (S. 112, 219, 309, 530) wird mit Entwürfen begonnen, denen die Ausarbeitung nachfolgt. Es versteht sich, — und ist den treulich Nachfolgenden jetzt schon zur andern Natur geworden, — dass auch die Aufgaben der angewandten Kompositionslehre zuvor im Entwurfe, dann erst in der Ausarbeitung gelöst werden müssen, selbst die begränztern, die bis hierher aufgestellt worden, geschweige die nun kommenden grössern.

Die Wichtigkeit des Entwurfs steht fest, in der Form, im ganzen Verfahren können mancherlei Abweichungen stattfinden; es wäre pedantisch und störend, hier in Neigung und Gewöhnung der Einzelnen einzugreifen, — wofern nur die Abweichungen nicht dem Zweck entgegenwirken.

Im Allgemeinen lassen sich bei der Komposition drei Abschnitte unterscheiden, die auch in diesem Werke (Th. I und II, S. 18) bezeichnet sind: das Ersinnen, Auffindung des Stoffs oder der schöpferischen Idee, — der Entwurf, die Umriss der ganzen Gestalt, die das Werk haben soll, — die prüfungsvolle Ausarbeitung.

Der erste Theil der Arbeit, die Auffindung, lässt für den Künstler keine Bestimmung von aussen her zu; können wir doch selber nicht willkürlich Gedanken bilden oder gar Stimmung oder Begeisterung herbeirufen. Gleichwohl müssen auch die Künstler jenes übermüthige Wort aus Faust:

Gebt ihr euch einmal für Poeten,
So kommandirt die Poesie!

über sich ergehn lassen; die Welt, die Verhältnisse gebieten oft, ohne der rechten Stunde warten zu wollen; Gluck, Mozart, Meyerbeer, — wer nicht? — haben sich zu Gelegenheitsarbeiten herbeigelassen; die Durchbildung des Künstlers erweist sich eben daran, dass er zu jeder Stunde fähig sei, Alles was begehrt wird zu bilden. Wie weit übrigens diese Werkthätigkeit von der geweihtern Stunde fernliegt, — ist eine Frage für sich. Wie lange nun der Künstler ein Werk in sich trägt, bis es zum Entwurfe reif ist, — ob er mehr als einen Stoff zugleich zeitigt, vielleicht mancherlei Gebilde (Harmonien, Passagen u. s. w.) bestimmungslos aufbewahrt, — ob er das Alles mehr oder weniger dem Ge-

dächtniss anvertraut oder in Skizzen, Notizbüchern u. s. w. (wie der von Reisen vielzerstreute Mozart) festhält: das Alles richtet sich nach Persönlichkeit und Umständen; Niemand hat da einzureden.

Dem Schüler kann die Freiheit des Künstlers nicht gewährt werden, aus dem einfachen und unumstösslichen Grunde, weil sonst Richtung und Zeit des Lehrgangs unberechenbar wären. Er muss sich bestimmten Aufgaben unterziehen, — und er muss sie sofort angreifen und durchführen. Nicht unbedacht und ohne Sammlung soll er herantreten, aber eben so wenig darf er sich jenem Entgegenharren auf „glückliche Einfälle“, auf „Stimmung“ (und wie die Ausreden sonst heissen, hinter denen sich Zerstretheit und Schlawheit bergen) hingeben. Er muss das Goethe'sche Wort über seine Thür schreiben.

Das ist die Tapferkeit des Schülers — und des Künstlers. Ohne sie hätten die Meister nicht so unglaublich viel schaffen können und werden die Jünger nicht Meister. Unter Hunderten von Schülern hat der Verf. die rasch Zugreifenden stets als die tüchtigsten und aussichtvollsten, die Wähligen stets als die zweifelhaften befunden.

Mit dem Entwurfe beginnt erst die wahre Arbeit — und zugleich die wahre unaufhaltsame Schaffenslust. Das Vorhergehende giebt die Möglichkeit eines Werks, der Entwurf seine Wirklichkeit. Einiges (mehr oder weniger) ist vorhanden und gewiss, Andres unbestimmt, Andres fehlt noch gänzlich. Jetzt gilt es, Thatkraft und jene Tapferkeit vereint zu bewähren. In Einem Zuge muss das Werk — oder wenigstens ein wesentlicher charakterbestimmender Theil desselben hingeworfen werden. Was sich bei der Ausführung sicher von selbst findet, was unter dem Entwerfen zweifelhaft oder noch gar nicht vorhanden ist, bleibt weg, wie die Entwürfe in diesem Werke zeigen. — Warum soll man nicht ein Wort drucken lassen, das man sich nicht scheut auszusprechen? Der Verf. sagt säumigen unentschlossnen Schülern:

„Der Zweifel ist der Teufel!“

und er ist es, der Thatkraft und Freude zernagt.

Im Entwurfe wird das Werk festgestellt — wenn auch nur im Umriss. In ihm wird dem Schaffenden erst seine Stimmung fest, sein Vorhaben klar. In ihm wird erlangt, was erste und letzte Bedingung jedes Werks ist: Einheit und Fluss des Ganzen; ohne sie bleiben alle möglichen Einzelheiten nichts als Schutt, oder zusammengebackener Staub, — *Pisé* nennt es ein Goethe'scher Denkvers in sehr verfänglicher Weise. Daher soll man den Entwurf zwar, nachdem er vollendet, — nicht eber! — wiederholt und gewissenhaft prüfen, aber nicht ohne dringende Noth,

ohne die klare Erkenntniss von seiner Unhaltbarkeit oder Verbesserungsbedürftigkeit ändern oder gar fallen lassen. Wer darüber hinausgeht, wer ohne Noth — nur etwa um vermeintlich Besseres oder Schöneres zu gewinnen — umherschaut und den ersten Abdruck seiner Stimmung und Anschauung, die niemals unverändert wiederkehren, verlässt: der findet sich selten wieder zur Einheit dessen, was er eigentlich gewollt, — oder überhaupt zu einheitvoller Vollendung zurecht, und gewöhnt sich in jene Zweifelmüthigkeit, vor der oben gewarnt worden. Ein nachdenklich Beispiel im Grossen giebt für den Kenner Beethoven's Umarbeitung seiner Oper Leonore in die jetzige, Fidelio genannte Gestalt derselben. Einmal vom ersten Weg ablenkend hat er es bis zu vier Overtüren gebracht, und man dürfte schwerlich die folgenden (besonders die letzte, jetzt feststehende) der ersten vorziehen, noch weniger das jetzige Duett: „O namenlose Freude“ der ersten Gestalt desselben, und so noch Andres. Dagegen ist nicht zu verkennen, dass in andern Fällen (z. B. bei der Umgestaltung des Scherzo in der *Adur*-Symphonie) wesentliche Aenderungen auf das Glücklichsie vorgenommen worden sind. Hier folgte Beethoven seiner rein künstlerischen Ueberzeugung; dort suchte er der Rücksicht auf Bühnengewohnheit genugsathun, — die allerdings auch ihr Recht hat, aber schon im Entwurf oder vielmehr vor seinem Beginn mit in Rechnung kommen muss.

Einen wunderlichen Rath giebt ein neueres Lehrbuch: Nach Erfindung der Hauptgedanken soll der Schüler den ersten Abschnitt aus seiner Skizze (es ist damit die Aufsammlung der einzelnen Gedanken oder Themate gemeint, — also er soll den ersten Gedanken) zum Thema nehmen und ihn möglichst viele Mal immer anders darzustellen suchen. Es werden 10 Beispiele gegeben und dazu wird (ganz richtig) bemerkt, dass noch hundert und aber hundert neue Gestaltungen daraus zu ziehen wären. So soll der Schüler jeden Abschnitt (Gedanken) für sich so lange, als ihm noch Veränderungen beifallen, umwandeln. Macht er 20 Veränderungen, ist es gut, macht er 40, 50, ist es noch besser. Dann soll er aus diesen mannigfaltigen Skizzen die besten Modelle wählen.

So gründlich und bildend dies Verfahren dem in der Kunst Fremden (eine Bezeichnung, die durchaus nicht etwa auf den dasselbe Vorschlagenden zu beziehen ist) auf den ersten Hinblick erscheinen könnte, so widerkünstlerisch und irreleitend ist es in der That.

Schon die Voraussetzung, dass zuvörderst „die Hauptgedanken“ erfunden werden müssten, ist verfänglich. Es kann sein und ist (wie z. B. Beethoven's Skizzenbücher allerdings zeigen) bisweilen oder öfter geschehn, dass Künstler einzelne (vielleicht alle)

Themate, oder Motive zu denselben, zuvörderst irgendwie notirt haben, bevor sie an den eigentlichen Entwurf gingen; natürlich kann überhaupt der Entwurf nicht begonnen werden, bevor man irgend einen Theil des Inhalts, vor allem den Anfang, gefunden. In diesem Bande selber (S. 329) ist auf den Vortheil hingewiesen worden, den es gewährt, wenn man vor der Ausführung eines Werks die Hauptmomente desselben gefasst hat. Wie viel das aber sei, ob man das Gefundene notirt oder im Gedächtnisse bewahrt, das macht sich bei verschiedenen Künstlern, ja bei demselben Künstler unberechenbar verschieden. Mendelssohn hatte den ersten Theil seiner Overtüre zum Sommernachtstraum vollständig in Partitur gebracht, als er bewogen wurde, Alles mit alleiniger Ausnahme der vier ersten Akkorde und des Elfentanzes schlechthin wegzwerfen und das Ganze so, wie es bekannt geworden, zu gestalten; der Satz (*Hdur*), der auf die Rüpeln und den verwandelten Zettel (*gr̄is-āis*) hindeutet, kam unter dem Schreiben zuletzt zu, und dann erst konnte an den zweiten Theil gedacht werden, während der Schluss (Rückkehr des ersten Satzes) von Haus' aus feststand, aber unnotirt, blos im Sinne behalten. Nach Verwerfung der ersten Partitur war also gar kein Inhalt festgestellt als die Einleitung und der *Emoll*-Satz. —

Nun aber lässt jene Anleitung gerade das, was erste und unerlässliche Bedingung jeder künstlerischen Schöpfung ist, vollständig aus den Augen, oder vielmehr, macht es von Grund aus unmöglich: den Drang und die Lust des Gestaltens, die in ihrer höchsten Potenz Begeisterung (gänzliche Erfülltheit des Geistes von der einen Idee, augenblickliches Aufgehn des ganzen Daseins in diese eine Idee) heisst, — und die nur daher erreichbare Einheit und den Fluss des Werks, das als wirkliches Leben dahinströmt. Wie vorwaltend diese Bedingung vor allen Einzelheiten ist, kann vielleicht an keinem Werke so schlagend gewiesen werden, als an Mozart's Overtüre zu *Così fan tutte*. Man darf jeden einzelnen Satz des Allegro unbedeutend nennen, — und das Ganze strömt im frischesten Lebensergüsse reizend und unwiderstehlich mit fortziehend dahin; so mächtig waltet der unverkümmerte, ganz ungehemmte Gestaltungstrieb.

Wie soll dergleichen möglich werden, wenn man erst an jedem Satze herumprobirt und 20, 40, 50 Gestaltungen aufsucht und niederschreibt, bevor man an den eigentlichen Entwurf geht? Wie soll man da nicht ermüdet, ja angewidert werden von dem ewigen und niemals zu wirklicher Vollständigkeit kommenden Herumprobiren? Das heisst nach dem alten burlesken Worte: „den Enthusiasmus auf Flaschen ziehn“. So entsteht kein Kunstwerk,

sondern schales Machwerk, so wird kein Künstler erzogen, sondern Zweifelmuth und Gleichgültigkeit.

Und ferner: wozu dienen diese Vorversuche, wenn sie nicht alle Gestalten vollständig liefern? kann nicht gerade die 51ste, vor der man stehn geblieben, die rechte sein? oder die 501ste? und wo ist, wenn man auch erschöpfend sein und Jahre für einen einzigen Fall aufwenden wollte, das Ende zu finden? Nirgends; die Gestaltenreihe wächst mit jedem neuen Schritte, statt sich zu erschöpfen, wie dieses Werk überall bewiesen hat.

Und endlich: hier liegen nun 50 oder 500 „mannigfaltige Skizzen“; daraus sollen „die besten Modelle zu wählen“ sein. Das unkünstlerische Wählen (der Künstler wählt gar nicht) mag dahingestellt bleiben; aber nach welchem Bestimmungsgrunde soll man wählen? welches „Modell“ ist das beste? giebt es überhaupt ein schlechthin Bestes? Unmöglich wird man einen andern Bestimmungsgrund auffinden, als die Idee und den Zusammenhang des Ganzen; sonst könnte man willkürlich Sätze (z. B. Seitensätze) des einen Rondo oder Sonatensatzes in ein ander Rondo versetzen. Man versuche das nur, selbst bei demselben Komponisten, aus derselben Periode desselben, bei gleicher Ton- und Taktart!

Niemals hat ein Kunstwerk so entstehn, ein Künstler (ausser bei den Spässen des Potpourri's) so verfahren können. Kein Kunstwerk wird zusammengestüekelt aus dem Schutt von Vorversuchen, es würde, hätte sich auch Leben geregt, an dem erkältenden, bis zum Uebelwerden schalen Herumversuchen vor der Geburt erstickt. Der Künstler, getrieben von seiner Empfindung oder Idee, im frischen Behagen der schöpferischen Kraft überlässt er sich, sobald die Keime, wie die Knospen im Frühjahr zum Herausbrechen schwellend gezeitigt sind, dem Zuge des Ganzen. Nichts darf ihn hier stören und irren, wenn der Lebensstrom nicht verzettelt und getrübt werden soll; die Kräfte dazu muss er zuvor, vor dem Beginn in sich gesammelt und gezeitigt haben.

Hierzu muss der Schüler erzogen werden. Schritt für Schritt muss man ihn von den einfachsten Bildungen zu den grössten und zusammengesetztesten emporleiten, an jeder muss ihm Einsicht, Lust, Bildungskraft, Umblick und Herrschaft über alle Möglichkeiten des Gestaltens wachsen. Dann tritt er zu jeder höhern Aufgabe mit erhöhter und zureichender Kraft und hat nicht nöthig, mitten im Gestalten seiner Schöpfungen sich durch endlose Versuche um Stimmung, Lust und Selbstgewissheit zu bringen.

G.

Zu Dussek's Charakteristik.

Zu Seite 150.

Nicht ohne besondere Absicht haben wir in den Beispielen zu dieser Lehre auf Dussek hingewiesen.

Dussek ist einer von denjenigen Künstlern, die ihre Anlagen höchst achtungswerth, ja einflussreich und bedeutend ausgebildet und geltend gemacht haben, gleichwohl nicht in solcher Vielseitigkeit und Vertiefung in ihre Aufgabe, dass an ihrer Person ein wesentlicher Entwicklungsmoment im Leben der Kunst, eine neue Offenbarung des Kunstgeistes erlebt worden wäre, der ihrer Geltung dann ewige Dauer gegeben hätte. Er ist daher von der geistigen Macht Beethoven's, selbst von nicht höher, sondern minder begabten, uns aber in der Zeit näher gerückten Komponisten in Schatten gestellt, vielen unter uns ganz aus dem Gesichtskreise verdrängt worden. So wenig aus höherm Gesichtspunkte dieses Schicksal ein ungerechtes zu nennen, so gewiss es viele von seinen Nachfolgern noch näher bedroht, zum Theil schon betroffen hat: so guten Grund haben wir doch, den Jüngern der Klavierkomposition ein antheilvolles, aber auch aufrichtiges Studium der wichtigsten Dussek'schen Werke*) anzurathen.

Vorerst giebt sich in diesen Werken, namentlich in den spätern und grössern, eine Innigkeit der Empfindung und ein grosssinniger Ernst der Konzeption zu erkennen, die nicht verfehlen können, uns Antheil, Mitempfindung und Hochachtung abzugewinnen, ja die dem ältern Meister vor vielen neuern entschiednen Vorrang anweisen. Ein gewisses Etwas, das wir weiterhin zu bezeichnen haben, schwächt oder lähmt allerdings den Antheil, den unser Gemüth noch jetzt an jenen Kompositionen nehmen kann, vermag aber keineswegs ihn zu verneinen.

Sodann aber — und das ist für unsern Zweck das Wichtigere — ist Dussek der erste, der mit Entschiedenheit und bedeutendem Erfolg sein Instrument, das Pianoforte studirt und in seinen Kompositionen wohlbedacht hat, ohne gleichwohl in diesem Trachten das Geistigere der Komposition so weit aus dem Sinne zu lassen, wie nach und neben ihm oft geschehn ist. Diese Tendenz ist aber eine höchst wichtige und beachtenswerthe. Wie seicht es auch jedem tiefer in unsre Kunst Eingeweihten erscheinen muss, wenn man ihr etwa nur die Bestimmung,

*) Zunächst und vornehmlich empfehlen wir seine Sonaten *Le retour à Paris*, *L'invocation* und die in *Es*, Op. 44.

das Ohr zu ergötzen*), beimisst: unleugbar ist ihr doch dieser Sinn als Weg zu unsrer Seele angewiesen. Sie bedarf also der Organe, die zu diesem Sinne reden und kann ihren Zweck nur durch deren angemessenen Gebrauch erreichen. Idee des Kunstwerks und Organ verhalten sich (S. 522) wie Geist und Körper; so dass es eine der ersten und entscheidendsten Fragen ist: in welchem Verhältniss beide sich im Kunstwerk offenbaren, ob das Geistige oder Leibliche versäumt, ob Geist oder Material vorherrschend geworden ist. Wir haben (S. 554) nicht unerwähnt lassen dürfen, dass selbst bei einem Mozart, hauptsächlich aus äussern Gründen, die in der Zeit lagen, das Organische bisweilen weniger vollkommen entwickelt ist; an Beispielen, wo das Geistige hinter dem Materialen zurückgesetzt worden, hat es weder in unsrer Zeit noch früher gefehlt; nur in dem Vollender der Pianofortemusik, in Beethoven, finden wir beide Seiten in glücklichster Harmonie. Hiernach ist das grosse Verdienst Dussek's zu ermessen, dessen Wirksamkeit zwischen Mozart und Beethoven fällt, in gleiche Zeit mit Clementi, Cramer, Wölfl, Himmel, dem geistreichen, aber mehr dilettantischen Louis-Ferdinand**) und Andern.

Betrachten wir nun Dussek's Klaviermusik, namentlich die spätern charakteristischen Werke: so finden wir bald heraus, was er vornehmlich dem Instrument abzugewinnen trachtete, dessen Klangarmuth ihm nicht entgehen konnte, obwohl ihm besonders später die klangvollern englischen Flügel zu Gebot standen. Fülle des Klanges dem Instrument im Widerspruch mit seiner ursprünglichen Dürre (im Vergleich zu Streich- und Blasinstrumenten) anzugewinnen, das ward ihm — gleichviel ob klar oder minder klar bewusst — zur Aufgabe; und unstreitig war die Aufgabe eine richtige und verdienstvolle. Breite Akkordlagen, überhaupt Fülle der Harmonie, breitgeführte Gänge, viel harmonische Figuration, häufige Verdopplung, — in Folge dessen breite Ausführung der Sätze, eine weitgehende Modulation, und wiederum zu ihrer Würze vielfache Durchgänge, Durchgangsakkorde, Hülfsstöne, daher wieder ein fast ununterbrochen gebundnes Spiel, — dann wieder zum erfrischenden Gegensatz häufige Naturharmonie***), aber zu saftigerm Klang in Verdopplungen ausgeführt: — das ungefähr sind die Formen, in denen sich der Meister zu offenbaren liebt. Dem allen entsprach die Spiel- und Klangart der englischen Flügel, deren er

*) Vergl. des Verf. Schrift: „Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit“, S. 40, 66 u. a.

**) Auch von ihm seien das Fmoll-Quatuor, das Oktett, Variationen u. A. empfohlen.

***) Th. 1, S. 55.

sich bediente, wie auch umgekehrt die verführerische Saftigkeit dieser Instrumente auf die Geistesrichtung des Komponisten gewiss nicht ohne Rückwirkung geblieben ist*). — Ein edler Sinn, ein weiches und dabei grossartigen Aufschwungs fähiges Gemüth hat hier die ihm zusagende Ausdruckweise gefunden; dies ist es, was wir an Dussek zu lieben und zu studiren haben.

Allein das aufrichtige Studium wird weder durch Verehrung oder gar Autorität, noch durch Liebe oder Vorliebe von dem ernstlichen Dringen auf volle Erkenntniss der Wahrheit zurückgehalten. Und so darf uns denn auch die mangelhafte Seite des trefflichen Tonsetzers nicht verborgen bleiben; wir müssen von ihm aussprechen: die Vertiefung in sein Organ, und zwar jene Weise seiner Verwendung, die wir oben bezeichnet haben, ist ihm so vorherrschend geworden, hat ihn so ganz hingenommen, dass zumal in seinen liebsten und inhaltvollsten Werken gar nicht mehr aus ihr herauszukommen ist, dass in dieser ununterbrochnen Fülle der Harmonien und Gänge das frische Leben untergeht und erstickt, wie einst jener englische Herzog im Malvasierfasse. Gänge und Sätze schwimmen in einander, weil über alle Gränzpunkte hinweg die ewig vollgefüllte Spielweise Alles unter derselben Form und Farbe erscheinen lässt; der Rhythmus verliert seine Federkraft, die stete Folge breit ausgelegter Massen und Sätze verbreitet über das Ganze, während man fast jeden einzelnen Zug als edel und grossartig gelungen lieben und preisen darf, oft ermüdende Langweile.

Aus einem andern Gesichtspunkte (S. 156) könnte man aussprechen: es walte in Dussek durchweg die Tendenz des langsamen Tempo vor. Daher sind seine Adagio's zum grossen Theil ganz vorzüglich ansprechend, seine Allegro's ungeachtet langhin gestreckter Gänge und Sätze durch stete Spielfülle und Ausführlichkeit im Einzelnen zu unbewegsam, um ihre Bestimmung ganz zu erfüllen und den Adagio's zum rechten Gegensatze zu dienen.

Hätte Dussek sich vielfältig in den Formen des Orchester- und Vokalsatzes bewegt und ausgebildet, so würde ihm jene Ein-

*) Derselbe Einfluss des Instruments auf die Weise des Tonsatzes lässt sich, wenn auch mit theilweis abweichenden Resultaten, an Field, an Louis-Ferdinand u. A. im Gegensatze zu den Spielern der Wiener Schule und Instrumentweise, einem Hummel, Moscheles u. A., beobachten. Der gesättigtere, in sich selbst begnügtere Klang der englischen und der nach ihrer Weise gebauten Instrumente, die breitere Tastenlage, der tiefere Fall und schwerere Anschlag der Tasten, der längere und vollere Nachklang müssen auf die Technik, dann auf die Vortrags- und Sinnesweise des Spielers endlich jenen Einfluss üben, den wir an Dussek gewahr zu werden meinen; nur ein sehr entschiedner Künstlerkarakter vermöchte sich ihm zu entziehen.

seitigkeit wohl fern geblieben, oder gewiss ihre Ueberwindung leichter geworden sein*). Und so wird er durch seine Vorzüge wie durch seine Mängel als Gegenstand unsrer Verehrung und Ueberlegung bezeichnet.

III.

Periodenform für den Hauptsatz im langsamen Rondo.

Zu Seite 162.

Es kommt, wie jedermann voraussieht, zu viel auf die Bildung der einzelnen Sätze und auf die Tendenz der einzelnen Kompositionen an, als dass sich hier ein bestimmterer Ausspruch thun liesse. Der abweichenden Fälle giebt es auf beiden Seiten genug; nur wird es dann auch nicht zu schwer sein, die Gründe, die zur Abweichung berechtigten, oder die nachtheilige Wirkung einer unberechtigten Abweichung zu erkennen. Ein Paar Fälle gehen wir hier noch kurz durch.

Beethoven bildet das *Asdur-Adagio* seiner *Sonate pathétique* nach der dritten Rondoform und — sein Hauptsatz ist eine einfache Periode, aus Vorder- und Nachsatz bestehend, ohne Anhang. Zwar hat der Vordersatz statt des Halbschlusses eine förmliche Ausweichung in die Dominante, mithin den Schluss, der eigentlich einem ersten Theil gebührt; allein demungeachtet ist die Form des Vordersatzes so unzweideutig, die Ausweichung so vorübergehend, dass auf jene Andeutung einer Zweitheiligkeit wenig Gewicht gelegt werden kann.

Allein dieser blos periodische Hauptsatz legt sich durch den grandiosen Zug seiner Melodie, durch die Breite und den ununterbrochenen Fluss der Begleitung (a.) —

*) Vergl. Th. II, S. 8.

in solcher Fülle aus, dass schon hiernach eine grössere Ausdehnung zu unsrer Befriedigung nicht nöthig erschien. Nun aber, damit er sich tief einpräge, wird er, und zwar in unabgebrochnem Zusammenhang mit der ersten Aufstellung und in noch breiterer Auslage der Begleitung (*b.*) vollständig wiederholt, so dass nun doch eine Masse von zweimal acht Takten, zwei periodische Ausführungen, wenn auch nicht verschiedenen Inhalts, vor uns stehn.

Hiermit ist denn das Satzelement (S. 156) vornehmlich ausgeprägt und herrscht durch die ganze Komposition. Ohne Zwischengang tritt gleich nach dem Schlusse des Hauptsatzes der erste Seitensatz auf. Er hat blosse Satzform, auch seine Modulation ist keine fest abschliessende; nachdem der Satz in *F*moll aufgetreten und sich da festgesetzt, geht er nach *E*sdur und macht hier seinen vollkommenen Schluss. Nun wird, um diese Tonart als die eigentlich herrschende zu bezeichnen, ein Schlusssatz —



angehängt, aus dessen Wiederholung ein kleiner Gang gebildet und der Hauptsatz kehrt ohne Wiederholung wieder.

In ähnlicher Weise bildet sich der zweite Seitensatz. Sein Vordersatz steht und schliesst in *A*smoll, der Nachsatz wendet sich nach *E*dur; mit Abschnitten aus ihm wird in den Hauptton zurückgegangen, der Hauptsatz mit Wiederholung wiedergebracht und mit einem Anhang, gesangvoll und ruhig wie das Ganze, geschlossen.

Aehnliche Bewandniss hat es mit dem Adagio aus Mozart's grosser *C*moll-Sonate*). Vor der nähern Untersuchung ist jedoch einer Eigenthümlichkeit zu gedenken, die sich in vielen, besonders Klavierkompositionen des Meisters erkennen lässt.

Mozart war so reich musikalisch-begabt, so gleichsam untergetaucht im Musikelemente, dass jeder Augenblick seines Lebens sich fast unbewusst zu einem musikalischen Ausdruck gestaltete. Dieser Reichthum musikalischer Erzeugung ist längst allgemein bewundert worden und kann nur dann ganz geschätzt werden, wenn man die Mozart'schen Kompositionen mit denen der nächsten Vorgänger und Zeitgenossen vergleicht**); denn Vieles ist uns

*) Fantasie und Sonate aus *C*moll, Heft 6 der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe (No. 17 der Einzelausgabe).

***) Auch Haydn (und sogar dem schwächern Pleyel) war eine solche Fülle der Tonerfindung beschieden; doch hielt bei jenem das humoristische Spiel, das er oft bis zum Neckischen und Eigensinnigen trieb, den Erguss zusammen.

durch ihn und seine Nachfolger so geläufig worden, dass wir vergessen, es ihm als Erfindung anzurechnen.

Mit diesem unerschöpflichen rein-musikalischen Bildungstrieb geht aber durch einen Theil seiner Kompositionen, besonders derer für das Klavier, ein zweiter Charakterzug, ein vorwärts treibendes Verlangen, gleichsam das Gefühl von der Eile des Lebens, das ihm oft nicht Ruhe gönnt, sich in einen bestimmten Satz zu versenken, bei ihm ausschliesslich zu weilen und ihm damit jene Tiefe und abgeschlossene Einheit zu verleihen, die uns an den Sätzen eines Beethoven und Bach fesselt und unwiderstehlich in die Stimmung und Vorstellung des Tondichters hineinzieht. Mozart selbst klagt, dass ihm die Hast seines Lebens nicht vergönne, mit der Musse und vollkommenen Hingebung zu arbeiten, die allein ihn zufriedenstellen könnte; allein es war wohl nicht allein die äusserlich unbegünstigte Lage, die ihn fortzog und trieb, sondern die Eigenthümlichkeit seines Naturells und die ihm gewordne Aufgabe in der Entwicklung der Kunst, wie an einem andern Orte näher zu erörtern sein wird.

Eine Aeusserung dieser zweiseitigen Eigenthümlichkeit ist nun die: dass Mozart sich gar häufig in kleinen Sätzchen weiter bewegt, ohne festern Zusammenhang, als den aus der allgemeinen Stimmung hervorgehenden. Dies giebt seinen Kompositionen jenen Reiz des ewig Wechselnden, Neuen, beweglich weiter Verlangenden, — zum Ersatz für das tiefer Eindringende, bestimmter in unser Gemüth Greifende, das den Instrumentalkompositionen Beethoven's eigen ist. Dass aber dieser häufigere Wechsel nicht zur Zerstreung und Störung der Einheit gereiche, dafür sorgt nächst der Stimmung, die sich in jeder Arbeit aus Einem Guss sicherer erhält, die feste Form und Anordnung der grössern Partien. Von alle dem wird bei spätern Formen noch manches Beispiel mitzutheilen sein.

Jenes Adagio nun beginnt mit einem aus zwei Abschnitten gebildeten Satze, —

3
159

sotto voce forte

der durch einen andern, ganz abweichend gebildeten (nur dass er sich auch in Sechszehnteln bewegt) in der Weise eines Vorderatzes geschlossen wird. Dann kehrt der Kernsatz No. $\frac{3}{159}$ wie-

der und es erfolgt, mit ganz neuen Motiven, ein Zusatz, der das Ganze vollkommen im Hauptton abschliesst. Unmittelbar danach tritt der erste Seitensatz ein.

Hier besteht also der Hauptsatz aus einer einzigen periodenartigen Bildung und wird nicht einmal, wie der oben angeführte Beethoven'sche, wiederholt. Demungeachtet kann er genügen, weil erstens der Kern sich vollständig wiederholt und zweitens der Inhalt durch die beiden schliessenden Abschnitte ein in der That satzreicher geworden ist; wir haben, No. $\frac{3}{159}$ für Eins gerechnet, drei — und mit der Wiederholung des Kerns vier Sätze. In ähnlicher Weise gestalten sich die Seitensätze und aller sonstige Inhalt.

Andre Abweichungen werden wir bei den spätern Rondoformen noch finden.

I.

Eine ältere Sonatenform.

Zu Seite 251.

Keine Kunstform giebt ein so anschauliches Bild von dem Fortbestehn der Grundgesetze bei freier Entwicklung der einzelnen Gestalten, als die beweglichste und mannigfachste aller Formen, die Sonatenform. Die vierte und fünfte Abtheilung und mancher spätere Abschnitt der Lehre bieten hierzu, wenn auch nicht vollständige, doch genugsame Beläge; reichere würde die Darlegung der geschichtlichen Entwicklung dieser Form liefern, die jedoch ausser dem Kreise der Kompositionslehre liegt. Nur eine einzige Wendung heben wir aus der Fülle von Gestaltungen heraus, die früher beliebt, ja fast nothwendig erschienen, jetzt gar nicht oder nur als seltene Ausnahme anzutreffen sind. Hier könnte man nun auf das alte Vorurtheil zurückkommen, dass die Kunstformen auf Herkommen (Th. II, S. 7) beruhten und deshalb, — hier theilen sich die Ansichten, — unverbrüchlich festzuhalten, oder geradehin nicht zu beachten seien. Aber eben hier wird eine tiefer dringende Anschauung uns überzeugen, dass nie und nirgend todtes Herkommen, sondern stets nur die Vernunft der Sache Bestimmungsgrund für die Form hat sein können und dass diese sich nur mit den zu verschiedenen Zeiten waltenden Vernunftgründen hat ändern oder weiter ausbilden können.

In unsrer Sonatenform weisen sich im ersten Theile zwei scharf von einander geschiedne Partien, die des Haupt- und des Seiten-

satzes. Wie mannigfaltig jede derselben komponirt sein mag, so trennen sie sich doch mit Hülfe der Modulation und des Inhalts ganz unzweideutig. Was im Haupttone steht und von diesem ausgeht, gleichviel ob es ein Satz ist oder mehrere, mit einem oder mehr Gängen, das bildet die Hauptpartie. Mit der Tonart der Dominante oder Parallele (oder auch einer statt ihrer gewählten fremden) tritt die Partie des Seitensatzes ein, die schon durch den Abschluss der Hauptpartie in der Sonatine (S. 205), oder durch die entscheidende Modulation in der Sonatenform (S. 223), noch mehr aber durch ihren ganz neuen Inhalt von dem Vorangehenden durchaus geschieden ist.

Anders finden wir es oft in ältern Sonaten, namentlich noch bei Haydn, der nach C. P. E. Bach so viel für die Fortbildung der Sonatenform gethan hat.

Hier wird nämlich die Partie des Hauptsatzes fest abgeschlossen und dann — in der Tonart des Seitensatzes nochmals an den Hauptsatz erinnert, ehe der Seitensatz eintritt.

Als erstes Beispiel diene die geistreiche, in übermüthiger Laune aufsprühende Sonate aus *Es*, die erste im ersten Hefte der gesammelten Werke*). Der Kern des Hauptsatzes —



wird mit neuen, mehr gangartig benutzten Motiven bis zur Einleitung eines Ganzschlusses fortgeführt, worauf er im folgenden (neunten) Takte wiederkehrt —



mit einer neuen Fortführung, die uns, ganz im Einklang mit unserm Modulationsgesetz über die Dominante der Dominante (*F*dur, — im dreizehnten Takte) nach der letztern bringt. Allein hier (in *B*dur, im siebzehnten Takte) kehrt der Kern des Hauptsatzes wieder und wird in abermals neuer Weise (obwohl der vorherigen ähnlich anknüpfend) fortgeführt, —

*) In der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe (No. 1 der Einzelausgabe).



bis nach einem vollkommen, selbst durch die vorangeschickte Unterdominante (*Es*dur, der Hauptton, jetzt zu dem herrschenden *B*dur Unterdominante) bestärkten Schluss in *B*dur in derselben Tonart, im siebenundzwanzigsten Takte, der wirkliche Seitensatz folgt. Dieser ist vom Hauptsatze seinem gesammten Inhalte nach durchaus geschieden, führt aber dennoch, schon nach sechs Takten, wieder auf denselben zurück, —



dann erst wird zum Schlusssatz und Ende des ersten Theils gegangen.

Vom zweiten Theil ist nur so viel hier zu bemerken, dass der Seitensatz, den wir im ersten Theil gewissermassen gegen den Hauptsatz zurückgesetzt sehen mussten, hier zweimal, und das zweite Mal überaus geistvoll eingeführt wird, während der Kern des Hauptsatzes keine Stelle findet und erst mit dem dritten Theil wiederkehrt, hier aber sich eben so geltend macht, wie im ersten.

Was spricht sich nun in dieser besondern Gestaltung, im Vergleich zu der neuern Sonatenform aus?

Ein vorzugsweises Festhalten am Hauptsatz als demjenigen Gedanken, der, wie Anfang und Ursprung, so auch Halt- und Mittelpunkt der ganzen Komposition sein sollte. Dieses Gewicht ist ihm nicht um seinetwillen beigelegt worden; denn er ist nicht besonders wichtig, auch nicht schwieriger zu fassen (eher das Gegentheil) als der Seitensatz. Er ist auch nicht dem Komponisten vorzugsweis vor den andern Sätzen lieb; denn er wird nach kurzem Abbruch jedesmal in andrer und sehr loser Weise zu Ende geführt, während der Seitensatz im zweiten Theile mit Gewicht und consequenter Fortführung wieder erscheint. Nur um der festern Einheit und Haltung des Ganzen willen ist dieses Zurückgehn auf den Hauptsatz in dem dem Seitensatz gehörigen Umkreise geschehn. Haydn, der der Periode des vorherrschenden Fugensatzes um ein halbes Jahrhundert näher stand und der — was vielleicht, wenn auch unbewusst, doch noch entscheidender mitwirkte — in seiner Zeit noch lange nicht jene Geläufigkeit und Vertrautheit der Musiksprache vorfand, die erst durch ihn und Mozart und die andern Zeitgenossen und Nachfolgenden bis auf uns sich

jetzt allenthalben fühlbar macht: Haydn musste sich zu einer Fürsorge für die Haltung und Fassbarkeit seiner Kompositionen bewegen finden, die unsrer Zeit in gleichem Grade keineswegs nothwendig, die jetzt überflüssig, lästig, hemmend erscheinen müsste.

Erheben wir uns über die kleinen Unterschiede der Personen und Jahrzehnte, betrachten wir die Kunst als ein einiges, in Allen fortlebendes Ganze, so dürfen wir sagen: die Musik ist zu festerm Bewusstsein ihres Inhalts, zu grösserer Sicherheit und Gewissheit ihres Gestaltens gelangt und hat damit das Recht und die Pflicht eines entschiednern ungehemmtern Einhergangs erworben. Sie bildet in einem Beethoven den Hauptsatz der Sonate mit voller Entschiedenheit und zu hoher Befriedigung aus, um dann mit gleicher Entschiedenheit ihn ganz verlassen und zum Seitensatz übergehn zu können, der nun erst Freiheit gewonnen hat, sich ebenfalls in aller Fülle und Ungestörtheit zu entfalten; dies konnte und durfte geschehn, nachdem die sorglichere Zusammenfassung um einen einigen Kernsatz herum in Haydn erst die schnellere und sicherere Verständniss im Schaffenden und Empfangenden erzogen hatte.

Von diesem Gesichtspunkt aus, der bei verschiedenen Zeitabschnitten, z. B. dem von Haydn und dem von Beethoven vertretenen, die Einheit der Grundform und die Berechtigung der Abweichungen oder Fortbildungen in Einem Blicke zusammenfassen lässt: kann auch der Missverstand beurtheilt und überwunden werden, den die nicht fortschreitenden Anhänger einer frühern Periode gegen den fortschreitenden Künstler erheben, als sei derselbe der Form untreu, formlos, exzentrisch, phantastisch u. s. w. geworden; Vorwürfe, die so oft, und noch in neuester Zeit gegen Beethoven gehört worden sind. Vielmehr ist auch auf den Künstler, in dem sich ein Fortschritt der Kunst verwirklicht, jenes ewige Wort des wahren Fortschritts anzuwenden: „Ich bin nicht gekommen, das Gesetz aufzuheben, sondern zu erfüllen“.

In der richtigen Erkenntniss dieses Wortes ist die wahre Freiheit, die gleichmässige Sicherung gegen Erstarrung und Haltungslosigkeit, zu gewinnen. Schon die frühern Abschnitte unsrer Lehre haben auf dieses Grundthema jeder wahren Kunstlehre, auf diese Freiheit, die nichts Andres ist, als das Wirken in der Vernunft der Sache, die Lebensbedingung für den Künstler, stets hingewiesen. —

Der obige Fall ist insofern eins der entschiedensten Beispiele für die ältere Form und ihre Vernünftigkeit, weil der Beschluss, die Partie des Seitensatzes mit dem Kern des Hauptsatzes einzuleiten, auf die ganze fernere Entwicklung fortgewirkt hat. Es erscheint nun, wie gesagt, jener Kern nochmals als Schluss des

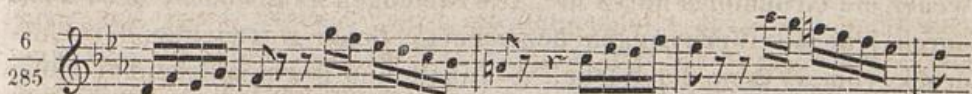
Seitensatzes und dieser erholt sich von seiner Beeinträchtigung (Th. II, S. 103) im zweiten Theil, wo er allein und bedeutend zur Wirksamkeit kommt.

Ein zweiter Fall zeigt in der Hauptsache dasselbe und dennoch andre Verhältnisse; wir heben ihn aus der andern Sonate in *Es*, der dritten in jenem Haydn'schen Hefte (No. 3 der Einzelausgabe), heraus.

Hier wird der Hauptsatz —



weit einheitvoller zu einer Periode mit Anhang (den wir hier weglassen) ausgebildet. Nach vollkommenem Abschlusse wird aus einem neuen Motiv ein Gang gebildet, der ganz normal über *F*dur nach *B*dur führt. Hier, im Gebiete des Seitensatzes, wird nun wieder mit dem Hauptsatz angeknüpft, —



und dann erst folgt der Seitensatz (zwei verschiedene Themate enthaltend) mit Gang und Schlusssatz, ohne weitere Erinnerung an den Hauptsatz. Da dieser schon in der ersten Aufstellung befriedigend ausgebildet war, bedurfte es keiner nochmaligen Anführung. Dafür konnte er nun nebst dem Seitensatze (beiden Thematen desselben) im zweiten Theile geltend gemacht werden. Dies geschieht zu Anfang desselben (nach einem freien Einleitungssatz) und über dem Orgelpunkte; so dass auch hier der Hauptsatz überall als Anhalt der Komposition hervortritt.

Auf eine vollständigere geschichtliche Entwicklung muss, wie gesagt, hier verzichtet werden. Doch wird die Betrachtung dieser einen Erscheinung dem nachdenkenden Jünger hoffentlich über die Bedeutung ähnlicher Licht geben.

K.

Noch einmal Grundform und Abweichung.

Zu Seite 285.

Wir können diesen anziehenden Fall nicht verlassen, ohne auf einige Betrachtungen zurückzukommen, die uns zwar nicht neu sind, bei jeder Rückkehr aber an Wichtigkeit gewinnen.

1.

Wir haben in der Reihe der bisher und weiterhin betrachteten Fälle, — ebenso wie früher bei der Fuge, Th. II, S. 386, — neben einer Alles durchdringenden und zusammenfassenden Grundform eine fast eben so grosse Reihe von Abweichungen, in denen sich ein Werk von dem andern unterscheidet, zu beobachten gehabt. Hier wie in jener merkwürdigen Form (beide sind Gipfel eines ganzen Formgebiets, die Fuge von den Figural- und kanonischen Formen, — die Sonate von den Lied- und Rondoformen) wurde weder die Grundform durch die Abweichungen aufgehoben, noch diese durch jene als Verirrungen bezeichnet; beide waren nur der Ausdruck vom Wesen der Sache, — Inhalt und Form untrennbar Eins, — beide ruhten auf der künstlerisch-schaffenden Vernunft, die in der Grundform das Allgemein-Wahre über die ganze Reihe hierher gehöriger Bildungen, in der Abweichung das konkrete Wahre von diesem einen besondern Fall aussprach.

Wir wollen stets eingedenk sein, dass erst in solcher Weise der Begriff der Form in seiner Wahrheit erfasst wird. Die Form ist für den wahren Künstler nicht eine hergebrachte, grundlose und darum beengende und alle Eigenthümlichkeit in ein ödes Einerlei zwängende Schranke; wo sie in solchem Sinn ertragen wird, stirbt unter ihrem Joch Kunstwerk und Künstler, wie an Tausenden von Beispielen nachgewiesen werden könnte. Auf der andern Seite ist die Abweichung von ihr nur in den besondern Verhältnissen des einzelnen Kunstwerkes begründet, oder — sie ist Verirrung.

Je eigenthümlicher nun eine solche Abweichung, die man irgendwo vorgefunden oder willkürlich ersonnen: desto irrthümlicher und störender ist ihre Nachahmung, ihre Zulassung da, wo die sie begründenden Verhältnisse nicht statthaben. Wenn Beethoven in seiner *G*-Sonate den Seitensatz in *H*dur, in seiner *B*-Sonate (S. 288) denselben in *G*dur aufstellt und was dergleichen mehr: so haben wir die vernünftigen Gründe dafür in dem eigenthümlichen

Wesen dieser besondern Werke zu erkennen gehabt. Wenn wir aber diesen Abweichungen auch anderswo ohne die rechtfertigenden Gründe Zulass geben wollten, — etwa um originell oder neu zu erscheinen, — so würden wir so gewiss von der Wahrheit, vom Rechten und allein Wirksamen abweichen, als Beethoven abgewichen wäre, hätte er an der allgemeinen, hier aber nicht mehr zu rechtfertigenden Form haften wollen. Beide Verirrungen sind nur derselbe Fehler: Mangel an innerlicher Wahrhaftigkeit und Treue.

2.

Dass nun der Künstler auch bei solchen Abweichungen nicht unständig und bewusst-ausrechnend zu Werke geht, wie wir für das Studium ihm nachrechnend gefolgt sind, dass er das Rechte vielmehr durch augenblickliche Anschauung im Segen schöpferischer Stunden ergreift: ist gewiss. Allein diese Anschauung, diese Begeisterung ist nichtsdestoweniger nur eine Aeusserungsweise der künstlerisch ausgebildeten Vernunft. Die Arbeit des Denkens ist bildend vorausgegangen und jede scheinbar aus unmittelbarer Eingebung hervorspringende Schöpfung ist nur ihre Blüte, bei der gar leicht die Arbeit und der Zusammenhang beider vergessen wird. Daher kann es oft der Fall sein, dass der schaffende Künstler sich selber der Gründe und Wege, die ihn zum Resultat geführt haben, nicht bewusst ist, oder erst später bewusst wird; demungeachtet sind jene vorhanden gewesen, und dieselbe Gedankenreihe, in der wir sein Werk begreifen, muss — vorausgesetzt, dass wir es wahrhaft begriffen — sein Geist irgendwann und irgendwie durchlaufen haben.

Hierzu finden sich in der That in den Ueberschriften, Bezeichnungen, Vorreden, mündlichen und brieflichen Aeusserungen der grössten Künstler so viel Beläge, dass man kein Recht hat, die Gedankenarbeit im Künstler zu bezweifeln, oder das Streben, ihn gedankemässig zu begreifen, als ein dem Wesen der Kunst fremdes und feindliches zu scheuen oder nichtig zu meinen. Es ist vielmehr der einzige Weg, sich am Kunstwerke zu bilden. — Statt vieler Beläge stehe hier ein einziger kleiner aus einem Briefe Mozart's vom 26. September 1781, in dem er seinem Vater die Beweggründe mittheilt, die ihn da und dort bei der Komposition von Belmonte und Konstanze geleitet haben. Bisweilen sind diese Gründe zufällig und äusserlich eingreifende, wenn auch keineswegs unkünstlerische; z. B. wenn er bei der Osmin-Arie an den Sänger (Fischer) denkt und dessen „schöne tiefe Töne schimmern lassen“ will. Oft treffen sie aber unmittelbar das Wesen der Sache, mag auch der formell-logisch nicht sehr geübte Tondichter sich weniger schulgerecht aussprechen. So heisst es von derselben Arie zuletzt: „Das: drum beim Barte des Propheten — ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten,

und da sein Zorn immer wächst, so muss, da man glaubt, die Aria sei schon zu Ende, das *Allegro assai* ganz in einem andern Zeitmaass und andern Ton eben den besten Effekt machen; denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorne befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maass und Ziel, er kennt sich nicht, — und so muss sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muss: so habe ich keinen fremden Ton zum *F*, sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten (*D minore*), sondern den weitern (*A minore*) dazu gewählt.“

Da die Arie in *F*dur steht, so war der nächste Ton *C*dur; dieser war aber zu befreundet und als *D*ur zu heiter; folglich ging Mozart, ähnlich wie wir oben bei Beethoven gefunden, in die Mollparallele des Tons, der sich ihm als nächstverwandter zuerst darbot. Oder hat er (wie es scheint) zuerst die Nothwendigkeit des Moll gefühlt, so kam er nach seiner Beschreibung zu demselben Resultat.

Nachdenken, Durchdenken fremder Werke (nachdem wir sie durchgeföhlt) wird stets das unentbehrliche und unersetzliche Mittel bleiben, unserm Geist für die schöpferische Stunde den rechten Weg zu öffnen, unserm Karakter die Sicherheit — und das Recht freier Wahl und Bewegung zu erwerben.

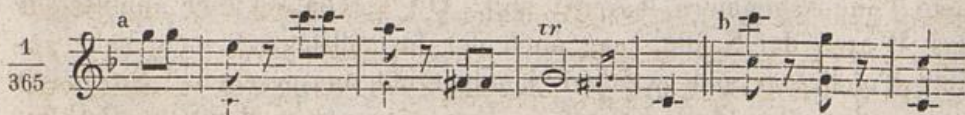
L.

Zwischengestalt zwischen fünfter Rondo- und Sonatenform.

Zu Seite 297.

Wir haben schon zu Anfang (S. 202) die nahe Verwandtschaft der fünften Rondo- und der Sonatenform in das Auge gefasst. Es kann nicht befremden, wenn auch hier, wie auf andern Gränzpunkten, bisweilen zweifelhafte Gestalten hervortreten.

Als eine solche zeigt sich Beethoven's *F*dur-Sonate No. 302. Der erste Theil hat nach einem wiederholten Schlusssatz *a*. —



noch mit der Schlussformel *b*. — einer ganz allgemeinen, ohne alle

besondere Bedeutung oder Beziehung auf das Vorausgegangne, — beendet. Diesen ganz beiläufigen Moment fasst Beethoven auf und versieht ihn vor allen Dingen mit einem im Vorausgegangnen durchaus nicht angeregten Gegensatz. —



So wird er auf *A*, dann mit Umkehrung der Stimmen nochmals auf *D* und *A* wiederholt, und führt zu einem abermals ganz neuen Satz in *D* moll, —



der in *G* moll schliesst, da wiederholt und in *C* moll schliesst, weiter nach *B* dur geht, hier wiederholt und auf dem Schlusston (auf dem vierten Takt in No. $\frac{3}{365}$) zu dem vorherigen Satze (No. $\frac{2}{365}$) führt, der — wie früher auf *D* und *A* — auf *B* und *F* und mit Umkehrung der Stimmen abermals auf *B* und *F* ausgeführt und dann gangartig auf die Dominante von *D* leitet. Nun erst erscheint in *D* dur der Hauptsatz vollständig, wendet sich dann mit seinen ersten Motiven nach *G* moll und auf die Dominante von *F* dur und zieht den dritten Theil nach sich.

Bis auf diese Anführung des Hauptsatzes, — der hier in der That nur zur Ueberleitung, gleichsam zum Aufsuchen des rechten Tons für den Wiederanfang oder dritten Theil dient, — enthält also der zweite Theil eine dem ersten ganz fremde Ausführung; denn jenes aus ihm entlehnte Motiv (*b.* in No. $\frac{1}{365}$) ist in der That eine zu lose Anknüpfung, als dass wir sie uns anrechnen lassen könnten. Liegt nun hier die fünfte Rondo- oder die Sonatenform vor?

Doch wohl die letzte. Wie spät auch der Hauptsatz erscheine und wie er sich auch eher dem folgenden dritten als dem zweiten Theil anzuschliessen suche: doch ist er vorhanden, und zwar in einer dem dritten Theile fremden Tonart. Und dann hat der sonstige Inhalt des zweiten Theils entschieden den Charakter eines Gangs oder einer Satzketten, nichts weniger als die Liedfestigkeit eines zweiten Seitensatzes in der fünften Rondoform. Gleichwohl ist die Sonatenform nicht so fest ausgeprägt, wie gewöhnlich.

Wie ist Beethoven, der sonst so energisch festhält und durchführt, hier zu dem Entgegengesetzten bewogen worden? — Sein Hauptsatz und der erste Satz der Seitenpartie bedurften bei ihrer

innern Verwandtschaft nicht nur keiner weitem Ausführung, sondern hätten sie gar nicht zugelassen, wenn man nicht in abmattende Wiederholung oder fremdartige Wendungen, in Steigerungen und Aufreizungen über den sanften, stillen Sinn des Ganzen hinaus sich verirren wollte; der zweite Gedanke der Seitenpartie und der Schlusssatz aber, so vollkommen sie ihrer Bestimmung im Zusammenhange des Ganzen entsprechen, sind für sich zu wenig bedeutend und ergiebig, als dass sie höhere Befriedigung geboten hätten, als jenes neue Gewebe, das vor ihnen den Reiz der Neuheit und Frische voraus hat.

Oder sollte der mittlere Theil ausfallen und die Sonatinenform erstehn? — Dazu war der Inhalt uns zu innig an's Herz gelegt; sollte nach dem Schluss des ersten Theils sogleich wieder der Hauptsatz im Hauptton u. s. w. folgen, so würde diese Hast unser Gefühl, die Sinnigkeit des Ganzen gestört haben.

Oder sollte endlich eine fünfte Rondoform geschaffen werden? — Die hätte wieder einen fest- und vollausgeführten zweiten Seitensatz gefodert, im Widerspruch und zur Beeinträchtigung der so leichten und wechsellvollen zarten Sätze, aus denen der erste Theil gewoben ist.

Aehnliche Bewandniss hat es mit Mozart's *F*dur-Sonate, die wir bei No. 310 kennen gelernt. Der zweite Theil hebt in *C*dur mit einem neuen Satz an, der wiederholt wird und mit all' den vorausgegangnen Sätzen nur durch die Stimmung des Ganzen zusammenhängt. Nach ihm wird weder aus der Haupt- noch aus der Seitenpartie ein Satz, sondern aus letzterer das Gangmotiv ergriffen und hiermit auf die Dominante von *D*moll und dann kurzweg zum dritten Theil gegangen. Jener erste neue Satz ist zu unbedeutend, als dass man ihn für den zweiten Seitensatz fünfter Rondoform ansehen könnte; die ganze Ausführung ist (wie in den meisten Sonaten von Mozart) leicht und kurz gefasst, doch aber bedeutend genug, um den Gedanken an die Sonatinenform auszuschliessen. Wir müssen also auch hier die Sonatenform, wengleich in nicht reicher Entwicklung, anerkennen.

Die Rechtfertigung dieses Verfahrens liegt aber in der leichten Weise des ganzen Werks und in dem Grundcharakter Mozart'scher Klavierkomposition, über den wir uns, namentlich im Gegensatze zu Beethoven, schon S. 592 ausgesprochen haben.

M.

Form und Formlehre.

Zu Seite 319.

Am Schlusse der Formenlehre (nach ihrem wesentlichen Inhalte) ziemt sich wohl eine letzte Prüfung des Wesens von

Form und Formlehre,

wie beide dem Beobachter unsrer Kunst erscheinen und dieses Werk sie darzulegen trachtet. Mag auch Vieles von dem hier Auszusprechenden im Werke schon hin und wieder angeregt sein, Anderes ist es nicht, — und neuere Abirrungen von Seiten sonst gewiss achtungswürdiger Kunst- und Lehrgenossen erinnern daran, dass man nicht müde werden darf im Dienste der Wahrheit, da Missverstand und Fahrlässigkeit auch nicht müde werden, stets wiederzukehren.

Diese Betrachtungen sind noch aus einem besondern Grund' an der Zeit. Der Musik ist Form und Formlehre wichtiger als jeder andern Kunst, weil sie sich nicht so schnell und bestimmt aussprechen kann, wie die andern; man zerrütte ihr die Formen, und sie wird unverständlich; man entzieh' ihr den Reichthum der Formentwicklung, und sie versumpft. Daher hat sich der Fortschritt stets durch vernunftgemässe Fortentwicklung der Formen bezeichnet, die Beschränktheit stets durch Einsperren in wenig Formen, der Mangel an Durchbildung stets durch Unbeachtelassen der tiefen Vernunftgesetze, die der Form zum Grunde liegen. Wenn Künstler fehlgreifen, so mag das im Rausche der schöpferischen Stunde, selbst (wie bei unsern Zukunftsgiganten von pariser Faktur) in dem allerdings künstlerischen Drange, Neues zu schaffen, Erklärung finden. Womit aber wollen sich Lehrer rechtfertigen, die die Besonnenheit im Gesamtleben der Kunst, das klar Alles überblickende Bewusstsein vertreten, und durch nichts, was sie nicht meiden könnten, darin gestört sind? Dem Künstler im Schaffensdrange ziemt jener Zug zum Ursprünglichen und Ureignen, — *vers l'inconnu!* nennt es abentheuernd der Franzos. In jenen Momenten kann er nicht zurückblicken auf den Zusammenhang der Kunstentwicklung und auf das ihm Vorangegangne; da ist er nur er selber, ganz und einzig seinem Werke dahingegeben. Was ihm zu betrachten, zu lernen, zu üben nöthig, muss zuvor abgethan sein, — und dazu allein kann und muss Lehrer und Vorbild verhelfen. Dem Lehrer dagegen ist jener Zusammenhang, die stetige Vernunftentwicklung,

Grundlage seines Wirkens und Stütze bei jedem Schritte, selbst da, wo er dem Jünger das schöne Recht freier, scheinbar willkürlicher Selbstbestimmung einräumt, — scheinbar willkürlicher, weil die vernünftige Nothwendigkeit nicht Zug um Zug blosgelegt ist.

Form ist vernunftgemässe — der Vernunft der Sache gemässe Gestaltung. Es giebt nur ein Gesetz für alle Form: die Vernunft der Sache. In seiner Anwendung auf den unermessbar reichen Inhalt der Kunst ruft dieses eine Gesetz die unermessbar zahlreichen Kunstformen und Einzelgestalten aller Kunstwerke hervor. Man gewinnt erst einen Begriff vom Reichthum und der Tiefe der Kunst, wenn man dieses Heer von Gestaltungen in Einem Ueberblicke zusammenfasst, in dem die schöpferische Vernunft alle Möglichkeiten ihrer Welt zu durchbilden trachtet, wie die Natur im Heer ihrer Gestalten alle Möglichkeiten des Daseins. Beginne man, wo man wolle: thatgewordnes Denken lässt aus dem einfachsten Motiv den unbestimmbar verlaufenden Gang entstehn, beschliesst den Gang zum Satze, vereint Satz und Gegensatz zur Periode, eröffnet die Periode zum zwei-, zum dreitheiligen Liede. Stelle man die Grundzüge der Rondo- und Sonatenformen —

<p>HS G</p> <p>HS SS g</p> <p>HS SS1 g</p> <p>HS SS1 g</p> <p>HS SS1 g Sz</p> <p>HS SS g Sz</p> <hr style="width: 100%;"/> <p style="text-align: center;">Erster Theil.</p> <p>HS SS g Sz</p> <hr style="width: 100%;"/> <p style="text-align: center;">Erster,</p>	<p>HS</p> <p>HS</p> <p>HS SS2 g</p> <p>HS SS2 g</p> <p> SS2 g</p> <hr style="width: 100%;"/> <p style="text-align: center;">zweiter,</p>	<p>HS</p> <p>HS SS1</p> <p>HS SS1 g Sz</p> <p>HS SS g Sz</p> <hr style="width: 100%;"/> <p style="text-align: center;">Letzter Theil.</p> <p>HS SS g Sz</p> <hr style="width: 100%;"/> <p style="text-align: center;">dritter Theil.</p>
--	---	---

zusammen, deren letzte und entwickeltste zurückweist auf die höchste Entwicklung der einfachsten Gestalt (dreitheilige Liedform) und den Urgegensatz aller Musik, —

<p>Ruhe,</p> <p>Tonika,</p> <p>ton. △,</p>	<p>Bewegung,</p> <p>Tonleiter,</p> <p>Dominantakkord,</p>	<p>Ruhe,</p> <p>Tonika,</p> <p>ton. △:</p>
--	---	--

überall waltet stetiges Vernunftgesetz. Schalte man jenen und den hier übergangnen Formen alle Zwischen- und Mischgestalten ein, die sich in gleich stetiger Vernünftigkeit der Reihe der Grundgestalten ein- und zufügen: da hat man die Werkstätte unsrer Kunst und des in ihr waltenden Geistes vor Augen. Nicht der Witz oder Tiefsinn eines Einzelnen hat das geschaffen; es ist das gemeinsame Werk der Jahrhunderte und aller Künstler, die zum selben berufen gewesen und noch ferner berufen werden. Nachdem einmal diese

Gestaltenfülle in ihrer Einheit und Tiefsinnigkeit aufgewiesen, ist nicht mehr erlaubt, das zu verhehlen oder zu verkürzen. Man verleugnet damit den Geist der Kunst selber und seinen Künstler- oder Lehrerberuf.

Die Bildung für Kunst beruht wesentlich und zum grossen Theil auf Einführung und Feststellung in den Formen und ihrem Geist; ohne Formerkenntniss bleibt jedes Werk und jeder Satz ein unbestimmtes Etwas, wie die Natur uns ein Chaos bleibt, wenn wir nicht ihre verschiedenen Reiche, Gattungen, Arten sondern gelernt. Formverständnis giebt dem Zuhörer gesicherte Sachverständnis, dem Vortragenden klare Auffassung. Für den Komponisten ist sie schlechthin Bedingung seiner Aufgabe, ohne deren Erfüllung diese gar nicht gelöst werden kann; der roheste Naturalist, der Wildling, der jede Form als Fessel flieht, weil er nicht in ihr heimisch ist: sie bilden sich nothgedrungen, aus kläglich lückenhafter Erinnerung, so gut es gehn will, ihre Form, — und sind ihr, sie wissen nicht wie, verfallen, können nicht von ihr los. Denn allerdings ist jede einzelne Form eine Fessel für alle Gedanken und Vorwürfe, denen sie nicht von innen heraus eignet; erst der Besitz aller Formen, — dies Werk hat S. 336 und sonst schon oft darauf hingewiesen, — macht frei.

Hier zeigt sich neben der bewundernswürdigen Herrlichkeit der Formentwicklung der erste Grund, sie vollständig zu geben; unvollständige Formentwicklung verkümmert nicht blos den Begriff der Kunst, sie macht auch unfrei, indem sie in eine oder wenig Formen einsperrt, die zum Gefängniss werden für alle anderswohin strebende Gedanken. Man denke sich (wie neuerdings versucht worden) die Rondoformen auf eine einzige zusammengeworfen, die Sonatenform an einem einzigen Schema oder Beispiel gewiesen: wie eng wird die weite Welt! wie eintönig beschränkt oder verhehlt und veruntreut der heitre Reichthum ihrer Gestalten! wie werden die nach allen Seiten Luft und Wachsthum nach ihrer Weise begehrenden Gedanken des Schülers gedrückt und gestossen und im Prokrustesbett räuberischer Gewaltigkeit bald ausgerenkt, bald verschnitten! Zwar kann keine Lehre, — dazu mangelt Zeit und Nothwendigkeit, und jeder Tag bringt Zuwachs, — alle möglichen Gestalten aufweisen und durcharbeiten; aber eine gewissenhafte Lehre muss freigebig, ja reichlich mittheilen, muss vor allem die wesentlichen Gattungen und Arten vollständig darstellen und dem Jünger alle Wege zu weiterm Fortschreiten öffnen und weisen, wenn sie ihn nicht umdüstern und verkümmern, oder irgendwo beliebig im Stiche lassen will. Geizt sie um einige Wochen oder Bogen, wird sie aus Besorgniss, zu ausführlich und zu breit zu werden (was allerdings auch nicht rathsam ist), allzuknapp und

schlägt die Hälfte des ihr Anvertrauten unter: so betrügt sie — der wahre „Geizhals, der sich selbst bestiehlt“ — sich selber und den Schüler um ebensoviel des ihm gebührenden Reichthums, und dazu um Einsicht und Freiheit; sie sperrt ihn ein in ihre Enge, mag er sehn, wie er loskommt.

Ein zweiter Grund, die Formen nicht spärlich, sondern in Fülle aufzuweisen und durcharbeiten zu lassen, liegt in dem unverleugbaren Bedürfniss ausgedehnter Uebung. Niemand wird an ein Paar Versuchen Komponist, an ein Paar Fugen oder Sonatensätzen der Fugen- oder Sonatenform mächtig; Meisterschaft fodert und verdient umfassende durchdringende Bildung. Was soll also geschehn? will man den Schüler an einer oder wenig Formen festhalten und mit deren wiederholter Durcharbeitung ohne Wechsel und Fortschritt ermüden? oder will man die Zahl der unerlässlichen Uebungen auf die verschiednen Formen vertheilen und dem Schüler die nur bei stetem Fortschritt mögliche Frische bewahren? — Die Wahl kann, selbst abgesehn vom reichern Gewinn und Ueberblick, nicht zweifelhaft sein.

Ein dritter Grund endlich für reiche Gliederung und Durcharbeitung der Formen liegt in dem Bedürfnisse, den Schüler zum Selbstanschaun, Selbstdenken — und damit zu Freiheit und Selbständigkeit zu bringen. Vorerst nimmt ihm jede Aufgabe seine Freiheit; warum soll er gerade Dies arbeiten und nichts Anderes, das ihm vielleicht näher liegt? warum soll er es so und nicht anders machen? gleichwohl ist keine Lehre und Bildung ohne bestimmte Aufgaben — gleichviel, welche und in welcher Folge — denkbar. Wie soll man nun den Schüler aus dieser augenblicklichen Unterjochung zur Freiheit führen? Indem man ihn selber die Einseitigkeit jeder Aufgabe und die Unanwendbarkeit jeder Form auf andre Verhältnisse durch anders geartete Aufgaben klar erkennen lässt und ihn damit auf eine neue Wendung — das heisst: Form — nach der andern hinleitet. So lernt er viele Formen kennen, jede bestimmtem Zweck und Inhalt gemäss, bis er dahin gelangt, dass jeder Inhalt seine gemässe Form findet oder sich neu bildet. Beispiele für dieses Verfahren finden sich überall in diesem Werke, unter andern in der Fugenlehre und ihrer Methodik, Th. II, S. 528 und 566. Hier knüpft sich der Fortschritt an den Uebergang zum zweiten Theile. Was ist da zu thun? — Zunächst scheint nur zweierlei möglich; es kann

- 1) sogleich wieder das Thema, oder zuvor
- 2) ein neuer Zwischensatz

eintreten. Das Erste wird als Nächstliegendes zuerst ausgeführt, und zwar gern an einer Mollfuge, wo der Uebertritt in die Parallele dem sofortigen Wiedererscheinen des Thema's in der frischen

Tonart günstig ist; die Rätlichkeit des Zweiten wird gern an einer Durfuge nach übervollständiger erster Durchführung anschaulich gemacht. Allein das Thema könnte für jetzt schon genügend benutzt und ein weiterer Zwischensatz ebenfalls unrathsam sein; da wird

3) die Form der Engführung

(energischere Bethätigung der Stimmen am Thema, Anschluss an 1) als Auskunft gefunden. Wie aber, wenn die Engführung unanwendbar, oder schon im ersten Theile verwandt, oder nach steter Ruhe und Stille der Führung frischere Belebung Bedürfniss ist? Das wird an einer vierten Fuge gewiesen, die mit belebtem neuen Zwischensatze (Anschluss an 2)

4) die Form der Verkleinerung

(Belebung des Thema's), und im Gegensatze zu ihr

5) die Form der Vergrößerung

(Gewichtung des Thema's) hervorruft. Mit gleichmässig aufgewiesener Nothwendigkeit oder Vernünftigkeit treten

6) die Form der Verkehrung,

7) die erste Form der Doppelfuge

(Themawechsel) und die andern Gestalten der Fuge hervor; jeder Blick und Schritt öffnet der Uebersicht, der Einsicht, der freien Entschliessung und bildenden Kraft neue Wege. Gleiches Verfahren ist am Rondo- und Sonatensatz u. s. w. zu beobachten. —

Ist nun wohl (wir kommen auf die Frage S. 606 zurück) die Kunst der einfachen und Doppelfuge mit acht oder neun und der Rondoform mit fünf Arbeiten (mehr sind zur Feststellung nicht nothwendig, wengleich oft rätlich) zu theuer erkauft? — oder will man lieber neun und fünf Arbeiten fortschrittlos nach einem einzigen zufälligen Muster oder nach einer einzigen unbestimmten und darum unbestimmt lassenden Vorschrift auferlegen und damit die Vernünftigkeit, den Reichthum der Kunst verhehlen, die Einsicht und Selbstbestimmung des Schülers unterschlagen? — Diese Frage bezeichnet nicht den Streit zweier Methoden, sie ist nicht eine Schulfrage, sondern stellt die Wahl zwischen Erkenntniss, Freiheit und Fortschritt einerseits, Fesselung des Geistes und Rückschritt andererseits.

Diesem Verfahren, das man das rationelle nennen darf, steht scheinbar das empirische der alten Lehre gegenüber. Aber nur scheinbar.

Die alte Lehre giebt irgend eine Summe von Kenntnissen, führt durch irgend eine Reihe von Uebungen, und verweist dann ohne Weiteres — oder nach Ertheilung einiger äusserst allgemeiner Formvorschriften und Abrisse auf „Muster“ und Vorbilder. Noch in den letzten Jahren hat ein Schriftsteller dies „die natürlichste, angenehmste, sicherste und schnellförderndste Methode“ ge-

nannt, „nach der sich alle Meister ohne Ausnahme gebildet. Alle haben (setzt er zu) die Werke guter Meister studirt, die Bildungsmaximen derselben sich abstrahirt, und danach unablässig eigne Gestaltungen versucht.“ Wunderlich nimmt sich dabei die Schaar von Hunderten ein-, zwei- und viertaktiger Fragmente aus, die dem „Studium der Meister“ zum Grunde gelegt werden, indem sie zu „Modellen“ für die Motive des Schülers und seine „thematischen Versuche“ dienen sollen. So haben die Meister keineswegs studirt.

Der Gegensatz, wiederholen wir, des empirischen und unsers Verfahrens ist nur ein scheinbarer. Am allerwenigsten wird, wer auch nur einen flüchtigen Blick in diese Bände gethan, ihn dahin aussprechen: das eine Verfahren lege die Meister dem Studium zum Grunde, das andre nicht.

Von Zweien kann nämlich auf dem Wege der alten Lehre nur Eins geschehn.

Entweder beschränkt man sich auf ein einziges Muster, — nehmen wir an, in den Fugen von Bach, in der Sonatenform von Beethoven. Aber nicht zwei Fugen, nicht zwei Sonaten sind gleichgebildet, bei jeder folgt die Gestaltung dem besondern Inhalt und Antriebe. Die fremde Form nun in rücksichtsloser Anwendung auf jeden beliebigen Vorwurf schablonenartig wiederholen, tödtet die Denkkraft, lähmt die Phantasie, bildet nicht Künstler, sondern knechtische Nachahmer. Vergebens hat E. T. A. Hoffmann einst das ganze Mozart'sche Requiem Zug um Zug nachgebildet; es blieb todes Machwerk und er ein Dilettant.

Oder man bleibt nicht bei einem einzigen Muster stehn, man sammelt deren mehrere, viele, — vergleicht, beurtheilt sie, bildet sich so ein allgemeines Urtheil von der Sache, wonach man selber verfahren will. Aber das ist ja das rationelle Verfahren! Nur dass die alte Lehre und ihre neuen Wiederholer sehr bald zurücktreten und die Arbeit dem Schüler überlassen, — wenigstens nach ihren Schriften zu urtheilen. Dabei ist besonders Eins bedenklich, ja unerträglich; das nämlich: dass Jeder die Arbeit für sich von Neuem beginnt, die irgend wie weit schon von Andern gethan ist. So kann kein rüstiger Fortschritt statthaben, so stockt der Fluss des Lebens und verzettelt der Einzelne seine Jahre. Und dazu wird auf den Vorgang der Meister verwiesen! Natürlich haben unsre Vorgänger nicht Bildungswege gehn können, die sich erst nach ihrer Zeit erschlossen. Wenn Einige von ihnen gleichwohl zu meisterlicher Vollendung gelangt sind, so ist das begreiflicher Weise nicht dem Mangel allgemein zugänglicher Bildungsmittel zuzuschreiben, sondern der Kraft in ihnen, jenen Mangel zu ersetzen. Und wenn die neue Lehrweise (wie schon vor

einem Jahrzehnt ein heisser Anhänger ersehnte) noch keine Bach und Beethoven „hervorgebracht“: so hat das vielleicht darin seinen Grund, dass überhaupt keine Lehre in der Welt für sich vermag, wozu Naturell, Zeit und die Konstellation günstiger Verhältnisse mit ihr den Bund schliessen müssen. Keine Lehre, kein Lehrer kann die Schüler schaffen; man kann sie nur nehmen, wie sie sich darbieten, muss sie aber dann so gut und vollständig, als Vorarbeiten und eignes Vermögen gewähren, unterrichten und bilden.

Was nun die Formlehre betrifft, so kann ihr nur dreierlei obliegen; nichts davon darf versäumt werden, wenn Erkenntniss, Thatkraft und Selbständigkeit gedeihen sollen.

Das Erste ist, dass jede Gestaltung, zu der man tritt, aus dem Vorhergehenden entwickelt und im blossen Grundrisse (theoretisch) gezeichnet werde. Hiermit weiss der Schüler, was geschehn soll.

Das Zweite ist, dass der Schüler zum eignen Bilden geführt werde. Dazu arbeitet der Lehrer die jedesmalige Aufgabe dem Schüler auf der Stelle und aus dem Stegreif, unter steter Berathung mit demselben, im Entwurf oder in voller Ausführung, nach Umständen auch nur theilweise, vor. Hier sieht der Schüler das Werk vor sich entstehn, erhält von allen Erfodernissen und Wegen praktisch die Anschauung, muss sich auf alle zur Sache gehörigen Erwägungen einlassen. So aufgeklärt und angereizt tritt er nun zum eignen Bilden. Die Vorarbeit ist ihm nicht Muster, sondern Hülfsmittel zur eignen Einsicht und Erkenntniss; sie kann ihn daher nicht fesseln oder zur Nachahmerei verleiten, sondern nur aufklären und leiten. Muster — wenn man deren haben wollte — kann die Vorarbeit nicht sein, denn sie ist nicht Kunstwerk, nicht aus künstlerischem Antrieb und in künstlerischer Vertiefung hervorgegangen. Das kann auch nicht gelehrt und verliehen werden, wohl aber jene Werktüchtigkeit, die Goethe (S. 582) im Sinne hat und ohne die es keinen Künstler giebt; zu der kann und muss angeleitet und gefördert werden.

Jetzt weiss der Schüler nicht blos, worauf es ankommt, er hat sich schon mit eigener Kraft und That in die Form, die ihm eigen werden soll, hineingefunden. Nun erst ist das Dritte an der Zeit; nun erst wird der Schüler in die Meisterwerke eingeführt, ihre Form wird ihm aus ihrem Inhalt erläutert, die Abweichungen vom gegebenen Grundriss und der Vorarbeit werden gewiesen und erklärt, das Mangelhafte oder Verfehlte der eignen Arbeit wird gegenüber den Meisterwerken begreiflich. Das fodert Vertiefung, also Weilen; die Meisterwerke nehmen uns ein und hin, ihre Ueberlegenheit mag einen Augenblick betroffen machen, — und nur der

empfindet sie ganz und tief, der sich schon selbst versucht hat. Aber eben daran ist der junge Künstler auch seiner Bildenskraft froh bewusst; die Hoheit des Meisters kann ihn nicht niederdrücken, denn auch er hat irgend ein Maass jener Kraft in sich empfunden und thatsächlich bewährt. Von „Mustern“, denen man nacharbeiten soll, um daran Freiheit und Eigenthümlichkeit einzubüssen, kann hier nicht mehr die Rede sein.

Voraussetzlich hat jeder Jünger schon vor der Lehrzeit die Kunst geliebt und in naiver Hingebung in irgend einer Reihe ihrer Werke kennen gelernt. Die vollendete Lehre muss ihn geläutert, gekräftigt und erleuchtet dem naiven — das heisst naturwüchsigen Leben in der Kunst zurückgeben. Naturwüchsig aber ist nicht blos der Ungebildete, sondern auch, der in der Bildung Freiheit und Eigenthümlichkeit sich bewahrt hat.

N.

Vierhändiger Satz.

Zu Seite 340.

Es bliebe nach dem S. 18 über die Behandlung des Klaviers und im ganzen sechsten Buch über die Klavierkomposition Vorgelegten noch ein Gegenstand für die Besprechung übrig:

die vierhändige Behandlung des Instruments.

So wenig wir uns aber erlauben konnten, ihn unerwähnt zu lassen, so wenig bedarf er einer Unterweisung.

Die Vierhändigkeit hat, wie sich von selbst versteht, das voraus, dass durch sie Vieles leichter ausführbar — oder gar erst möglich wird, was die Zweihändigkeit sich versagen muss. Diese vollen Akkorde, diese in Oktaven rollenden Bässe, diese klar und leicht darstellbare und im Vortrag sicher zu unterscheidende Polyphonie, — welcher Spieler hätte sich nicht schon an ihr erfreut? Gar manche treffliche Komposition von Mozart und Dussek, viele Uebertragungen von Orchesterwerken auf Klavier wären anders als vierhändig nicht auszuführen gewesen, gar nicht unternommen worden.

Auf der andern Seite wird aber dem Klavierspiel in der Vierhändigkeit eine seiner vorzüglichsten Seiten gelähmt oder doch entkräftet: das ist die vollkommene Freiheit der Darstellung durch den einzigen, ganz ungehemmt sich selbst überlassenen Spieler, unter dessen alleinigem Walten wirklich und wahrhaft, nicht gleichsam und beinah, Alles aus Einem Geist und Herzen hervortritt. Selbst die technischen Mittel reichen bei der heutigen Ausbildung des Spiels

zu Aufgaben, die man früher in solcher Weise für unlösbar hätte halten müssen*), und die vier Hände verdoppeln nicht etwa das Vermögen, sondern rauben auch äusserlich jedem der an einander gedrängten Spieler einen erheblichen Theil seiner Wirksamkeit.

Unter diesen Umständen ist es natürlich, wird auch sein Bewenden dabei behalten, dass Originalkompositionen nur selten vierhändig abgefasst, dass aber Uebertragungen vollstimmiger Orchesterwerke gern und öfters der Vierhändigkeit anvertraut werden.

Allein der Unterweisung bedarf es dabei nicht. Wer die Technik des Instruments kennt, wird bei einigem Nachdenken leicht finden, was er mit vier Händen auszurichten und wie er seinen Stoff unter die beiden Spieler und die vier Hände zu vertheilen hat. Musterhaft sind in dieser Hinsicht die grossen vierhändigen Sonaten von Dussek, Mozart's vierhändige Kompositionen (nur dass er, um es den zu seiner Zeit wenig geübten Spielern stets bequem und dabei jedem stets anziehend zu machen, die Melodie öfters in zu tiefen Lagen vorbringt, wenn er einen Satz wiederholen und dabei den zweiten Spieler bedenken will), Friedrich Schneider's vierhändiges Arrangement von Beethoven's *Sinfonia eroïca*, und manches andre Arrangement von Hummel, Czerny und Andern, die wir nicht alle hier zu nennen im Stande sind. Czerny hat in seinen Bearbeitungen Beethoven'scher Orchesterwerke den Satz für vierhändiges Spiel bedeutend und mit eben so viel Ingeniosität als Sorgfalt bereichert. Nur das können wir nicht gut heissen, dass er, um freien Spielraum für Figuren und Stimmfülle zu gewinnen oder auch der Spielseligkeit des Piano zum Ersatz der unersetzlichen Orchestereffekte Zutritt zu öffnen, zu Zeiten die Stimm-lagen ändert, oft in die höchsten Oktaven sich verliert und damit die Orchesterartigkeit des Originals und überhaupt die Treue gegen letzteres aufopfert bis zur Erregung falscher Vorstellungen vom Originalwerk.

*) Mit grosser Achtung ist hier Liszt's zweihändige Darstellung von Beethoven's *C moll-Symphonie* zu nennen. Die *Pastoralsymphonie* verliert auf dem Klavier bei jeder Art der Darstellung gar zu viel.

I.

Das Rezitativ und seine Handhabung.

Zu Seite 399.

Ein schwerer Uebelstand für das Studium wie für die Wirkung des Rezitativs ist es, dass so wenige selbst unsrer ausgezeichneten Sänger und Sängerinnen es vollkommen sinngemäss vorzutragen wissen, der jüngere Komponist daher so selten ein vollgenügendes Vorbild für sein Schaffen im Leben findet. Es muss dieser Punkt bei der Kompositionslehre zur Sprache kommen, damit dem Einfluss irreleitender Vorbilder möglichst gewehrt werde.

Den ersten Anstoss zur Vernachlässigung des Rezitativs haben allerdings die Komponisten gegeben. Die Weise der ältern italienischen Oper (die noch auf die Opern Mozart's und seiner Schule, so wie auf die verwandte Gattung des Oratoriums nicht ohne Nachwirkung geblieben ist) war die: nicht das Ganze als ein solches, als einen einheitvoll in allen Gliedern ausgebildeten, in allen Einzelheiten in einander greifenden und geschlossnen, durchaus aus einer Idee geschaffnen und darum durchaus kunstvernünftigen Organismus aufzufassen; sondern vielmehr in ihm nur eine mehr oder weniger anziehende, geschickt geordnete Verknüpfung von Einzelheiten zu sehn, die das eigentlich Wesentliche sein sollten und unter denen dann wieder die Arien der ersten Sängerinnen und Sänger als Glanzpunkte hervortraten. Da die Handlung, der Zusammenhang des Ganzen hiermit zur Nebensache wurde, so konnten auch die Rezitative, die blos zur äusserlichen Verknüpfung dienten, keine sonderliche Bedeutung und Beachtung finden, so dass man sie in Deutschland und Frankreich zuletzt lieber durch natürliche Rede ersetzte. Unter den Mozart'schen Opern ist *Idomeneus* noch ganz ein Werk älterer italischer Weise, obwohl allerdings in mehreren Arien, im Terzett, Quartett und mehreren Chören sich die Uebermacht des Mozart'schen Genius glänzend offenbart, — bisweilen in einer dramatischen Tiefe und Wahrhaftigkeit, die selbst in den spätern Meisterwerken nur selten wieder erstrebt worden ist.

Unter solchen Umständen haben denn die Komponisten das Rezitativ leichter behandelt. Einzelne Partien desselben wurden anziehend befunden und trugen dann das Siegel der schöpferischen Macht an der Stirn; das Uebrige wurde leicht, bisweilen gar sehr leicht hingeworfen, ja nicht selten Schülern, — sogar erfahrenen Theaterkopisten zur Ausfüllung und der Einsicht und Laune der Sänger zu beliebiger Ausführung überlassen, die aber in der Regel eben so

wenig Anlass finden konnten, dem Rezitativ tiefere Gerechtigkeit und Weihe, als es unter solchen Umständen zu fodern hatte, zu ertheilen. Wer die in Deutschland gewöhnlich und wohl mit Recht ausbleibenden Rezitative*) zum Don Juan unbefangen prüft, erkennt gewiss die leichtere Behandlung der überwiegenden Masse in Vergleich zu jenen glücklicheren Momenten, die Mozart's tiefere Theilnahme foderten und zuliessen. War einmal die Anlage des Ganzen und der Text des Rezitativs von solcher Beschaffenheit, so würde der Komponist zweckwidrig und unwahr geschrieben haben, hätte er mehr gegeben.

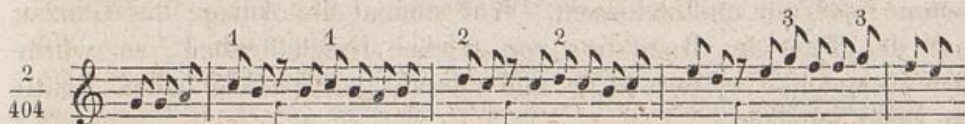
Diese abfertigende Weise ist nun seit länger als einem halben Jahrhundert unter den Sängern (und noch mehr unter den Sängern) eingewurzelt. Entweder wird das Rezitativ eintönig und schnellabfertigend hingeplaudert — um nicht zu sagen, hingeplappert (wie man an unsern italischen und französischen Zeitgenossen beobachten kann), oder man trägt eine dunkle Vorstellung von der tiefen Bedeutsamkeit der Musik und das schulmässige Bestreben, ja jeden Ton recht scalagerecht auszumünzen, hinein und verfällt in eine eben so eintönige als schwerfällige, unbewegsam psalmodirende Singweise. Diese letztere ist mehr in Deutschland verbreitet und macht sich besonders bei dem Vortrag in Oratorien und Kirchenmusiken fühlbar, also gerade da, wo das Rezitativ im bedeutendern Text und der Freiheit von scenischen Rücksichten zu tiefen Aeusserungen geeignet ist. Dass eine freie, lebendige und stets wahre, nach dem Sinn des Textes und der Situation bald weilende oder nachdrückliche, bald beflügelte Sprache die Grundlage, das eigentliche Wesen des Rezitativs ist, wird auf beiden Abwegen vergessen.

Hierzu gesellt sich ein Drittes. Die Kantilene des Rezitativs kann als reiner Ausdruck des Worts nicht die Reize einer reinmusikalisch ausgestalteten Melodie haben; sie hat dafür ihre eignen in der Wahrhaftigkeit des Redeausdrucks beruhenden. Wird das nun vergessen, ist es vielleicht schon vom Komponisten ausser Acht gelassen worden: so wird der Sänger im Rezitativ durch manche Einförmigkeit oder Schroffheit der Tonfolge gereizt, dieser abzuheffen. So sind jene allverbreiteten und überall sich eindringenden sogenannten Hülfsnoten entstanden, Hülfsstöne von oben, durch die das Rezitativ abgeschliffner und tonbeweglicher werden soll, die aber bei ihrer überhäufigen Anwendung nur eine neue und weiche Eintönigkeit über das Ganze verbreiten und gar oft bedeutsame Züge verwischen. Man nehme an, ein Rezitativ hätte diesen Gang: —

*) Sie finden sich in der Breitkopf-Härtel'schen Partiturausgabe.



und man wollte die Schlüsse seiner Glieder tonbeweglicher machen, —



so würden durch die Hülfsstöne bei 1, 2, 3 die unter gleicher Ziffer nachfolgenden Töne schon nach allgemein-melodischen Grundsätzen entkräftet. Die Fälle, in denen der Ausdruck des besondern, vielleicht Strenge, Herbigkeit, Härte, Ueberraschung, Stutzen, Schreck u. s. w. aussprechenden Wortes verweicht und ganz verloren wird, sind zu häufig, als dass man sich auf erläuternde Fälle einlassen dürfte.

Bei den bessern Sängern beschränkt sich unter diesen Umständen der antheilvollere und wirkungskräftigere Vortrag auf einzelne Momente, die von des Komponisten oder ihrer eignen Vorliebe als Hauptpunkte hervorgezogen wurden. In solchen einzelnen Schlagmomenten ist öfters, z. B. von der Milder in Gluck'schen Opern, Ausserordentliches geleistet worden; aber dies musste dazu beitragen, das Wesen des Rezitativs zu verschleiern, die Einheit und Wahrheit der ganzen Rede aus den Augen zu rücken bei dem auf Einzelheiten einseitig stark geworfnen Lichte. Es würde nicht schwer sein, die Rückwirkung selbst auf bedeutende Komponisten unsrer Zeit nachzuweisen.

Unter solchen Umständen darf nun allerdings der Jünger sich selbst dem Vorbild bedeutender Sänger nicht mit unbedingtem Vertrauen hingeben; er muss, hier mehr noch wie in andern Fällen, die Idee rein und stark in sich aufnehmen und sich aus ihr unter dem unbefangnen, andachtvollen Studium der Meister seine eigne Welt erschaffen. Nirgends könnte ihm das Ansehn berühmter Namen und die Nachahmung bedeutender Vorgänger so gefährlich werden, wie hier.

P.

Noch einmal das Rezitativ.

Zu Seite 419.

Am Schluss der Lehre vom Rezitativ könnte wohl die Frage entstehen, ob nicht der Hauptsatz derselben: man habe die Sprache in ihren Accenten der Schwere und Leichte, Länge und Kürze, und besonders in ihrem Tonfall zu beobachten, — noch einer Nachhülfe von bestimmten Vorschriften, wie man sich in dem oder jenem besondern Redefall zu benehmen habe, fähig und bedürftig sei? In der That sind dergleichen Vorschriften für besondere Fälle, — z. B. wie man eine Frage, oder eine Ausrufung musikalisch ausdrücken könne? — von ältern Lehrern gegeben worden; in Beethoven's Studien (von Seyfried bei Haslinger, in neuer Auflage bei Schuberth und Comp. in Hamburg herausgegeben) finden sich zu dergleichen Aufgaben förmliche Rezepte von Seiten seines fleissigen Lehrers Albrechtsberger.

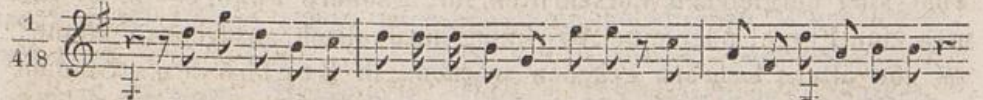
Uns muss schon der Versuch solcher Lehrweise oder Hilfsleistung als Fehlgriff erscheinen. Je weiter er geführt wird, das heisst: je mehr Redefälle unter Vorschrift und Formel gebracht werden, desto mehr Boden wird der schöpferischen Thätigkeit des Komponisten entzogen; so weit die Formeln reichen, so weit komponirt er gar nicht, sondern trägt fremde Ausdrücke zusammen, etwa wie Jemand, der sich in einer fremden Sprache ausdrücken soll, aus Lexikon und Grammatik Redensarten zusammensucht, die nicht seine eigne, nicht die Sprache seines Geistes sind. Nun aber ist es obenein ganz unausführbar, für alle möglichen Fälle die treffenden Ausdrücke vor auszusehn; wie viel kann z. B. gefragt werden? und wie vielfach verschieden nach Sinn und Stimmung kann dieselbe Frage auszusprechen, zu betonen sein? Trotz aller Formeln wird da der Komponist doch aus eigner Gefühl und nach eigener Auffassung reden müssen. Und endlich, wenn er wirklich einige treffende Redensarten aufgelesen, wer hilft ihm im Uebrigen?

Von diesem wohl ohne Weiteres zuzugebenden Satze von der Unmöglichkeit, der Rede durch Formeln künstlerische Belebung zu verleihn, wenden wir uns an ein Werk und eine Rolle darin, die in überraschender Weise den reichsten Belag dazu geben. Es ist die Matthäi'sche Passion von Seb. Bach*) und in derselben die Rolle des Evangelisten. Bach nimmt bekanntlich in seinem Werke die Leidensgeschichte, das 26. und 27. Kapitel, aus dem

*) In Partitur und Klavierauszug bei Schlesinger in Berlin, jetzt auch in der Gesamtausgabe Bach'scher Werke, bei Breitkopf und Härtel herausgegeben, ein unentbehrliches Werk für jeden Tieferstrebenden.

Matthäus wörtlich und vollständig auf. Der Evangelist erzählt den Hergang und führt die übrigen dramatisch selbstredenden Personen, Christus, die Apostel u. s. w., mit „Er sprach — er hat gesagt“ und ähnlichen gleichbedeutenden Ausdrücken ein. Durchgängig (mit einer einzigen Ausnahme) ist der Erzähler (hoher Tenor) dabei auf das einfache Rezitativ beschränkt. Und doch, welche Mannigfaltigkeit der Redeweise zu denselben geringen Worten! und wie getreu jedesmal der Stimmung, die der Augenblick im Redenden hervorrief!

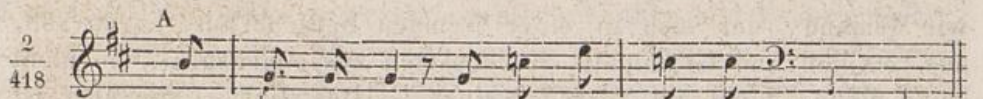
Zu Anfang, nach dem erhabnen Klagechor in *E* moll, tritt der Erzähler kindlich hell und klar und einfach auf, wie der Sinn des Evangeliums. —



Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern:

Wie im Anfang „Jesus“, so wird zuletzt das „er“ und „seinen“ gelind hervorgehoben; die Einführungsformel ist ruhig, schon gefangen durch die im Bass beginnende Begleitung (S. 412) zu den kommenden Worten Jesu.

In gespannter Haltung, aber noch ruhig, wird im nächsten Rezitativ (Anfang in *D* dur) von der Berathung der Hohenpriester, Jesus zu fangen und zu tödten, zu ihrer Rede (Doppelchor) übergeführt, — *A.*, —



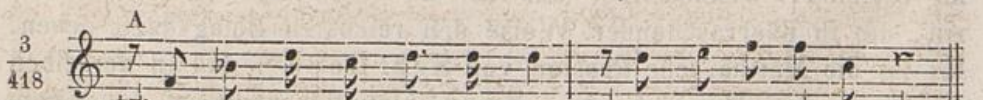
.... und töd - te - ten. Sie spra - chen a - her:



.... wur - den sie un - wil - lig und spra - chen:

während im folgenden Rezitativ die unbedachten Worte der Jünger mit einem fast fragweisen Ausdrucke (*B.*) des „und sprachen“ eingeführt werden.

Beruhigend und mild und still überlegen wird Jesus ihnen antworten. Dies führt der Evangelist so (*A.*) —



Da das Je - sus mer - ke - te, sprach er zu ih - nen:



zu den Ho - hen - priestern und sprach:

ein, während gleich im folgenden Rezitativ, wenn Judas sich zum Verrath anbietet, das „und sprach“ wie ein schmerzlicher Ausruf scharf emporfährt, — und in dem bald folgenden Moment, wo das Wort Christi in das böse Gewissen des Judas schlägt, —

(Judas)

418 

Da antwor-te Judas, der ihn verrieth, und sprach: Bin ich's,



Rab - bi? Er sprach zu ihm:

die Rede hin- und hergerissen wird, ohne Halt.

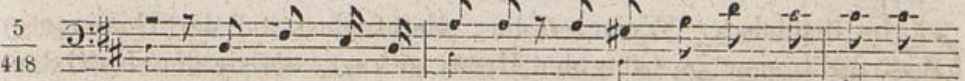
Es ist also mit aller Formelkunst nichts gethan und keine andre Hülfe, als tiefes Studium der Sprache, des jedesmaligen Textes und Verhältnisses, und der Meister in diesem Felde, — dann im Augenblicke der Komposition tiefstes, innigstes, von keiner nachlässigen oder feigen Rücksicht auf Herkommen und Alltagsgewohnheit gehemmes Versenken in die Aufgabe.

Von diesem Gesichtspunkt aus erscheinen uns Gluck und Seb. Bach, wie schon aus Früherm erhellen muss, als die höchsten Muster. Und unter ihnen ist es wieder der letztere, der — namentlich in seiner Matthä'schen Passion — die reichste und glücklichste Aufgabe für das Rezitativ gefunden und mit heldenmüthiger Treue und genialer Vielgestaltigkeit gelöst hat. Es wird schwerlich gelingen, ohne Kenntniss jenes Werks die Form des Rezitativs in ihrem Umfang und ihrer Tiefe zugleich zu fassen.

Vom kurzen Anführungswort „Er sprach“ bis zu der ausführlichen Erzählung von den Zeichen bei Jesu Tode, vom einfachen Rezitativ bis zu dem fast in Lied- oder Arienform übergehenden Arioso finden sich alle Formen beisammen. Eines dieser Arioso's (No. 25, „O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz!“) umschliesst sogar einen vom Chor gesungenen Choral, — eine eigenthümliche Anwendung der Chorallfiguration.

Die verschiedensten Charaktere werden in diesen Rezitativen oft mit wenigen flüchtigen Zügen sprechend gezeichnet. Wir heben nur Einen zum Belag hervor, den Judas.

Er bietet, nachdem die Erzählung sich von *A-* nach *D* dur gewendet, seinen Verrath den Hohenpriestern so an. —

5
418 

Was wollt ihr mir ge-bea? Ich will ihn euch ver-ra-then.

Ganz muthig tritt er in seinem *D*dur hin und fragt recht bestimmt nach dem Lohne; nur das „ich will ihn euch verrathen“ kommt im kümmerlichen verminderten Dreiklang zu Tag' und schliesst ganz haltungslos und verirrt. Wie auf Jesu Weissagung das „Bin ich's, Rabbi?“ herausgestossen wird in athemlos feigem Trotz, ist oben (No. $\frac{1}{418}$) zu sehen gewesen. — Hiernach erscheint er nur noch zweimal. Zuerst bei dem verrätherischen Gruss, —



schreierisch hoch, mit viel unnötigem Aufwand und Dreistigkeit zur Decke für innere Hohlheit und Schwäche. Zuletzt, wenn ihm bangt bei den Folgen des Verraths, und er zu den Hohenpriestern spricht: —



und das „Uebelgethan“ ihm durch das innerste Mark dringt, nun der Schrei um das unschuldige Blut und die erbleichende Scham über den Verrath heillos zu spät kommen. — Uebrigens ist das Charakterbild des Judas nicht etwa als ein besonders gelungenes, sondern als eines der gedrängtesten hier vorgezogen worden.

Der Gipfel des Ganzen und das Höchste, was im Rezitativ je einem Künstler gegeben worden, ist aber Jesus, dessen Reden natürlich keine andre Form als die des Rezitativs finden konnten, aber durch die Tiefe des Gefühls häufig und in wunderwürdiger, ganz unerhörter Weise sich zum Arioso erheben. Unerhört sind überhaupt diese Reden; es konnte solche Weise nur von solcher Persönlichkeit und unter diesen Umständen vernehmbar werden, daher hier mehr als irgendwo (S. 408) gar nicht daran zu denken ist, die Redeweise des Alltags als Prüfstein der Komposition anzuwenden, sondern man die tiefere Redeweise der tiefen Natur und der ausserordentlichsten Verhältnisse und Stimmungen erst in sich erschaffen und begreifen lernen muss. Nur zwei Momente seien hier noch, als Andeutungen zu durchdringendem Studium, hervorgehoben.

In lieblichster Weise (*G*dur, Halbschluss auf der Dominante) haben die Jünger im Chor den Herrn gefragt, wo sie ihm das Osterlamm bereiten sollen. —

(Evangelist)

Er sprach:

(Jesus)

Gehet hin in die Stadt zu ei-nem und sprecht zu

ihm: Der Meister lässt dir sagen: Meine Zeit ist hin, ich will bei dir dieOstern

hal-ten mit mei-nen Jün-gern.

In eben so lieblich holder Weise entgegnet er ihnen. Aber hier bot der Text eine eigne Schwierigkeit, die in der Einschachtelung der selbstredend eingeführten Personen. Nach der Einführung durch den Evangelisten spricht 1) Jesus zu den Jüngern und gebietet, es sollten 2) sie reden, was 3) er ihnen gesagt; er führt sie redend ein und sie sollen ihn redend einführen. Die Form des Textes aber war dem Komponisten nicht bloß als Schriftstelle unveränderlich, sie ist auch in der That kindlicher und dem kindlichen Sinn der Jünger gemässer, sie ist wärmer und persönlicher. Die Worte des Evangelisten nun scheiden sich durch die besondre Stimme, der sie anvertraut sind, leicht von dem Uebrigen; in diesem aber soll die dreifache Scheidung von ein und derselben Stimme hervorgehoben werden.

Die Weise, in der dies geschehn ist und allein geschehn konnte, führt auf den S. 354 ausgesprochenen Grundsatz von der charakteristischen Scheidung der Stimmen. Die ersten Worte Jesu —

Gehet hin in die Stadt zu einem und sprecht zu ihm:

haben die Lage eines höhern Basses; ihr Mittelpunkt ist *g*; die Worte, die die Jünger als die ihrigen sprechen sollen, —

Der Meister lässt dir sagen:

sind in der tiefern Basslage; ihr Mittelpunkt ist das tiefere *d*; die letzten Worte, die sie als Rede des Meisters zu bestellen, für ihn,

aus seinem Munde anzuführen haben, treten wieder in die erste Stimmlage. Dabei geschieht die Einführung jeder Lage so ungewungen und wohlverschmolzen mit der vorhergehenden, dass man ohne den erläuternden Text nur eine einheitsvoll, wengleich reich entfaltete Stimme vernehmen würde. Diese inhaltreiche, schön geschwungne Stimme geziemt aber dem glücklich reichen Organismus, den wir für die Person Jesu voraussetzen haben, — und ferner entspricht die höhere Lage der ersten und letzten Worte dem hellen Sinn und der Bewegtheit des innern Lebens, so wie der tiefere Mittelsatz der Demuth und Ernsthaftigkeit der Jünger.

Die zweite Stelle, die wir noch hervorheben, ist die Bescheidung, die Jesus den Jüngern ertheilt, da diese mit Unmuth und vielem Aufheben sich nicht zufrieden geben können über das Weib, das Jesum kostbar gesalbt, statt den Erlös für das Salböl den Armen gegeben zu haben. Dies hat sich in einem Chore (*A*moll, Schluss in *D*moll) ausgesprochen und der Evangelist Jesum redend eingeführt, wie in No. $\frac{3}{418}$ *A.* gezeigt worden. Nun die Rede Jesu, — oder vielmehr nur ihr Anfang. —

$\frac{9}{418}$

Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein gut Werk an mir ge-

than. Ihr ha - bet al - le - zeit Ar - me bei euch, mich

a - ber habt ihr nicht al - le - zeit.

Der weitere Fortgang, der in Prophetenglut aufleuchtet, bleibe dem eignen Forschen überlassen.

Von dem lieblichmilden *F*dur, in dem Jesus (No. $\frac{3}{418}$) eingeführt war, wendet sich die Rede sogleich ernster gegen die Unterdominante, setzt sich aber nicht in ihr, sondern in wehmüthigem

Mitgefühl mit dem gescholtnen Weib und der Blindheit der Jünger im weichen *G* moll, mit Berührung der Unterdominante, — des trübkalten *C* moll, — fest.

Jene Wendung nach *B* dur und gleich weiter auf die Dominante von *G* giebt nun sogleich der Frage —

Was bekümmert ihr das Weib?

nicht bloß den allgemeinen rhetorischen oder deklamatorischen Frageaccent, sondern den vollen Ausdruck für die allgemeine Stimmung des Fragenden und für die Bedeutung jedes Worts. Die Frage spricht sich schon in der Emporhebung des „Was“ und des Schlusstones aus, da die steigende Tonfolge (Th. I, S. 22) nicht beruhigt, sondern anregt, wie die Frage zur Antwort. Verstärkt ist dieser Ausdruck durch das Schwankende, das der die Frage schliessenden Umkehrung und dem Trugschluss eigen ist. Der Stimmung im Allgemeinen entspricht die Modulation und die Senkung der Stimme, wo die Frage sie nicht emporzieht. So tritt nun vor allem das „Was“ (aus welchem Grunde? mit welchem Recht? zu welchem Nutzen?) in sein volles Gewicht, um sogleich den vorangegangnen, ungestüm aufgeregten Chor zu stillen. Und doch, wie mild! der hohe Ton ist noch kein heftiger in der Bassstimme; er ist im Akkorde die unbestimmte Quinte, nicht so positiv wie der Grundton, nicht so scharfbestimmend wie die Terz; von ihm sinkt die Stimme in einer sanften Sexte hinab in die Septime des hiermit zu einem Dominantakkord erweiterten Dreiklangs, wodurch zugleich das „bekümmert“ seinen rechten Ausdruck findet. Der Schluss der Frage ist durch den bedeutenden Emporschnitt bezeichnet zur Genüge, aber wiederum mild und schonend; jener Schritt ist eine Sexte, der neue Ton wieder die Quinte des neuen Akkords und dieser öffnet eine neue Region, wir fühlen aus dem Zusammenhange das *G* moll voraus.

Anders treten die folgenden Worte —

Sie hat ein gut Werk an mir gethan

hervor. Hier tritt sogleich Grundton und Oktave des Akkords in die Singstimme auf „sie“ und noch bezeichnender auf „gut“; im letztern Moment nimmt auch die Harmonie den Grundakkord statt der Umkehrung. Wiederum erweitert sich der Dreiklang zum Dominantakkorde; die Septime bezeichnet mit jenem wehmüthigen Vorgefühl das „mir“, der Schluss fällt, mit einer Antizipation, auf die Terz.

Es bedarf keiner weitern Zergliederung, weder für das Folgende (wo wir nur auf den dreimaligen auseinandersetzenen Nachdruck im letzten Abschnitt aufmerksam machen), noch für diejenigen der vorangehenden Fälle, bei denen wir nur einige Resultate ohne nähern

Nachweis gegeben haben. Was bei einem der beleuchteten Fälle erkannt ist, wird den andern zu Statten kommen. Die letzte Beweisführung ist doch nicht hier, sondern in der Musikwissenschaft zu geben; für die künstlerische Anschauung genügt aber hoffentlich das hier Angedeutete.



Die Liedform in freier Anwendung auf Gesang.

Zu Seite 439.

Im Lehrgang ist nur vom eigentlichen Liede zu reden gewesen, das in der Regel Gedichte von mehrern Versen zur Aufgabe hat. Nicht selten wird aber die Liedform auch auf Gedichte angewendet, die nicht in mehrere Verse zerfallen, oder deren Verse zu einer einzigen unzertheilten Masse zusammengezogen werden. Dann fällt die Schwierigkeit — oder streng genommen Unmöglichkeit — hinweg, einem durch verschiedene Verse fortschreitenden Gedicht, einer von Vers zu Vers sich mehr oder weniger verwandelnden Stimmung durch eine einzige enggeschlossene Komposition zu genügen. Dann wird es erreichbarer, neben der allgemeinen Stimmung auch dem Einzelnen genügenden Ausdruck zu verleihen; wir sagen: erreichbarer, — denn zum vollen Genügen wird es meist umfassenderer Formen bedürfen, von denen erst im zehnten Buche die Rede sein kann.

Niemand ist in dieser Hinsicht Tieferes und Merkwürdigeres gegönnt worden, als Glück, der besonders in der aulidischen Iphigenie schon um des raschen, dramatischen Fortschritts willen mehrern Arien Liedform gegeben hat. In solcher Form spricht sich jener flüchtige Augenblick des Glücks und der Milde (S. 401) aus, den Klytemnästra vor uns erlebt; in ihr werden Nebenmomente der Handlung, z. B. die Preisgesänge auf Achill, *l'indomptable lion* und *son front est couronné*, — ohne den dramatischen Einerschritt irgend zu beschweren — zu schnelltreffender Macht erhoben, dass mit einem einzigen Zug ein ganzer Charakter, ein volllebendiger Zustand des Menschen vor unser erstauntes Auge springt. Es war das einzige Mittel, in dem nicht durchaus günstig angelegten Drama die Heldengröße Achills und seine Bedeutung für Volk und Heer der Hellenen — ohne die das Ganze entscheidunglos fiel — scharf und rasch genug in das Licht zu stellen.

In der Beilage II geben wir ein solches Lied: den ersten Abschied Iphigeniens von Achill. Iphigenie hat sich nicht blos in kind-

licher Demuth dem Gebot der Götter und des Vaters zum Opfer ergeben; sie vollbringt auch das Opfer, von dem Anhauch des Liebens und Geliebtseins durchwärmt, erhoben in dem Bemühen, den Schmerz der Mutter und des Geliebten zu beschwichtigen, sie mit dem Vater zu versöhnen, übergossen mit jener Anmuth, die noch dem Leid, dem nahenden Tode Reize zu leihen weiss. Dies ist der Zustand, in den der Gesang, den wir mittheilen, tritt.

Nun spiele man ihn vorerst bloß am Klavier, oder singe ihn mit Hinweglassung und ohne Berücksichtigung des Textes: so wird man der Sanftmuth, der stillen Versenkung zum Schluss des ersten, der erhöhten Bewegung zu Anfang des zweiten Theils inne werden, wird den Grundton des Ganzen, sanftbewegte Anmuth, vernehmen. Dann aber gehe man in das Einzelne, — und man wird es mitempfunden, wie bei dem *jusqu'au tombeau* dem innern Auge Iphigeniens die Schauer der zu früh geöffneten Gruft nicht verborgen blieben, wie sie nicht etwa in erkünsteltem Pathos oder Heroismus das menschliche Gefühl erdrückt oder verhehlt, doch aber in ihrer Pietät es zu überwinden vermag. Und wie anmuthig und voll Adel beugt sie sich bei dem *Oui, sous le fer de Calchas* im Geiste schon unter das Opferrmesser des Priesters! wie weilt sie in den letzten Augenblicken bei dem Geständniß ihrer Liebe, dem letzten Liebespfand für den bald Verlassnen, wie jungfräulich scheu eilt sie leicht und flüchtig über das *et mon dernier soupir* weg, dass nun, nach solchen Regungen, das *que pour vous* anspruchlos, ohne Bedürfniss und Kraft zu besonderm Nachdruck hingegeben wird! Es liesse sich die tiefe Wahrheit der Konzeption in jeder Note nachweisen. Und doch ist die volle Bedeutung dieses Gesangs nicht ohne durchdringende Betrachtung des ganzen Charakters und der ganzen Oper zu fassen.

Beilage I.

Rezitativ (No. 9) aus der Matthäi'schen Passion von Seb. Bach.

Andante.

Alt.

Du lie - her Heiland, du, wenn dei-ne

(Flöten.)

(Bässe pizz.)

Jünger thöricht streiten, dass die-ses fromme Weib mit

Salben dei-nen Leib zum Gra-be will be-rei-ten: so

lasse mir inzwischen zu, von meiner Augen Thränenflüssen ein Wasser

auf dein Haupt zu giessen.

Beilage II.

Arie aus Gluck's Iphigenia in Aulis.

Lento (Andante).

Il faut de mon de - stin sub - ir la loi su - prè - me;

jusqu'au tom - beau je bra - ve - rai ses coups. Oui, sous le

fer de Cal - chas mè - me je vous di - rai, que je vous

Lento a tempo.

ai - me, que je vous ai - me; et mon der-nier sou-

pir ne se - ra que pour vous.

Beilage III.

Aus Seb. Bach's Matthäi'scher Passion.

(Zwei Chöre zu 4 Stimmen)

Herr, wir ha - ben gedacht, dass die - ser Ver-füh- rer sprach,

Herr, wir ha - ben gedacht, dass die-ser Ver-füh - rer

Herr, wir ha - ben gedacht, dass die-ser Ver-füh - rer

Herr, wir ha - ben gedacht, dass die-ser Ver-füh - rer

(beide Chöre vereint)

da er noch le - be - te:

sprach, da er noch le - be - te:

sprach, da er noch le - be - te: ich will nach

sprach, da er noch le - be - te: ich will nach dreien Ta - gen

ich will nach drei - en Ta - -

ich will nach dreien Ta - gen wieder auf - er - ste - - hen,

drei - en Ta - gen wieder auf - er - ste - hen, nach drei - en Ta -

wieder auf - er - ste - - - - hen, ich will nach dreien

- gen wieder auf - er - ste - hen. Da - rum be - fahl, dass

wie - der auf - er - ste - hen. Da - rum be - fahl,

- gen wie - der auf - er - ste - hen. Da - rum be -

Ta - gen wie - der auf - er - ste - hen. Da -

man das Grab ver - wah - re bis
 - dass man das Grab ver - wah - re bis an den
 fiehl, dass man das Grab ver - wah - re bis an den
 rum be - fiehl, dass man das Grab ver - wah - re bis an den

an den dritten Tag; auf dass nicht sei - ne
 drit - ten Tag; auf dass nicht sei - ne Jün - ger
 drit - ten Tag; auf dass nicht sei - ne Jün - ger kom -
 drit - ten Tag; auf dass nicht sei - ne Jün - ger kom - men und

Jün - ger kom - men und stehlen ihn, und steh - len, und
 kom - men und steh - len ihn, und steh -
 - men und stehlen ihn, und steh - len ihn, und
 stehlen ihn, auf dass nicht sei - ne Jün - ger kom - men und

steh - len ihn, und sa - gen zu dem Volk: er ist
 - len ihn, und sa - gen zu dem Volk:
 steh - len ihn, und sa - gen zu dem Volk:
 steh - len ihn, und sa - gen zu dem Volk:

auf-er-standen von den Tod - - - - - ten, und
 er ist auf-er - standen von den Tod-ten, und
 er ist auf-er-stan-den von den Todten, auf-er - standen, und
 er ist auf-er - standen von den Tod-ten, und

wer-de der letz-te Be-trug - - - - - är - - - - -
 wer-de der letz - - - - - te Be-trug är - - - - -
 wer-de der letz - - - - - te Be - trug är - ger, är -
 wer-de der letz - - - - - te Be - trug är - - - - -

- ger denn der er - ste, är - ger denn der er - ste.
 - ger, är - - - - - ger denn der er - ste.
 - - - - - ger denn der er - ste.
 - - - - - ger denn der er - ste.