



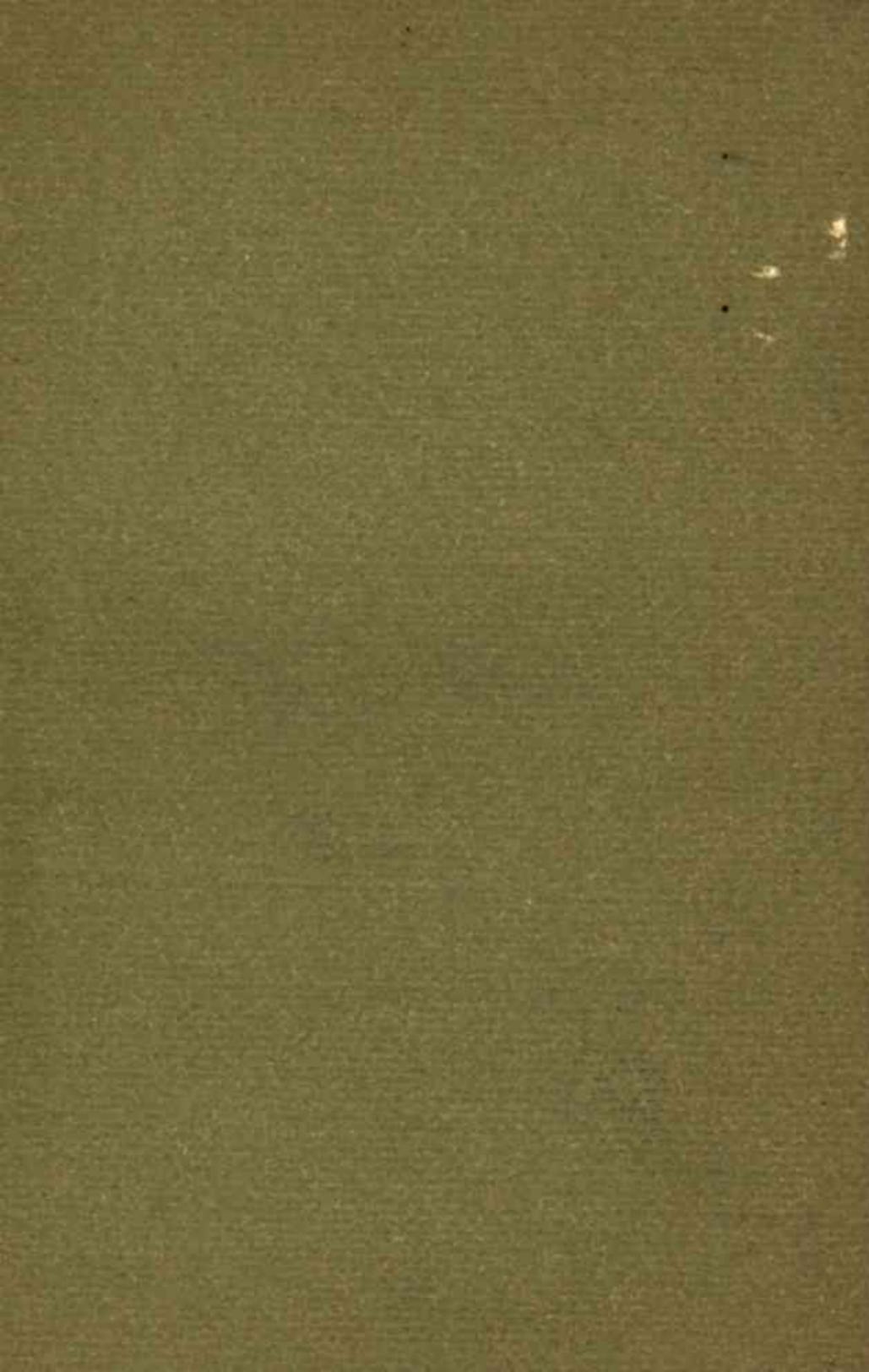
La Mara
Musikalische
Studienköpfe

Band 4

ⓔ

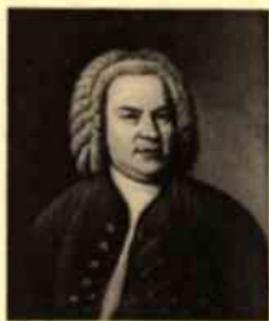
895

-











La Mara,
Musikalische Studienköpfe.
Vierter Band.

PRACOWNIA ZŁOTNICZA
Piotr Zimny
ul. Gdańska
(w budynku kasy dla zwierząt)
48 - 100 GŁĘBCZYCE





Musikalische
Studienköpfe

von
Lu Mara.

Vierter Band:
Classiker.

Vierte neubearbeitete Auflage.

Breitkopf & Härtel,
Leipzig.

K. Barthel Leipzig

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, sind vorbehalten.



Im Anschluß an die drei ersten, im Verlag von Schmidt und Günther erschienenen Bände der „Musikalischen Studienköpfe“ führt der vorliegende vierte Band die Bilder unserer classischen Tonmeister vor. Es war geboten, den früher gegebenen Portraits neuerer und neuester Tonkünstler die jener älteren erlauchtesten Tongrößen anzureihen. Denn wie durch sie das goldene Zeitalter der Musik repräsentirt erscheint, so wäre auch ohne sie die gegenwärtige Musikentwicklung nicht denkbar. Den ganzen unermesslichen Reichtum unseres Tonschatzes fast danken wir mittelbar oder unmittelbar jenen Ewigern, die wir Deutsche mit Stolz unser Eigenthum nennen.

Sie bei all ihrer Erhabenheit unserem Empfinden in menschlich traute Nähe zu rücken, ist die Aufgabe, deren Lösung die nachstehenden Skizzen anstreben. Dieselben erfuhren wiederum eine sorgfältige Überarbeitung, wenn auch nicht so umfangliche Erweiterungen, wie sie die dritte Auflage darbot. Konnten in dieser die Biographien Gluck's und Mozart's durch Ergebnisse eigener archivalischer Forschungen bereichert, sowie ein Verzeichniß von Haydn's Werken erstmalig vorgelegt werden, das einem allgemein empfundenen, bereits 1792 von Gerber betonten künstlerischen Bedürfniß endlich Abhülfe gewährt, so durfte sich die vierte Auflage wesentlich auf Berücksichtigung der einschlägigen neuesten Ausgrabungen und Veröffentlichungen beschränken. Auch die Werkverzeichnisse wurden selbstverständlich zeitgemäß vervollständigt.

Möge der Sache und der Ehre der großen Meister mit dem Gegebenen nach Kräften gedient sein!

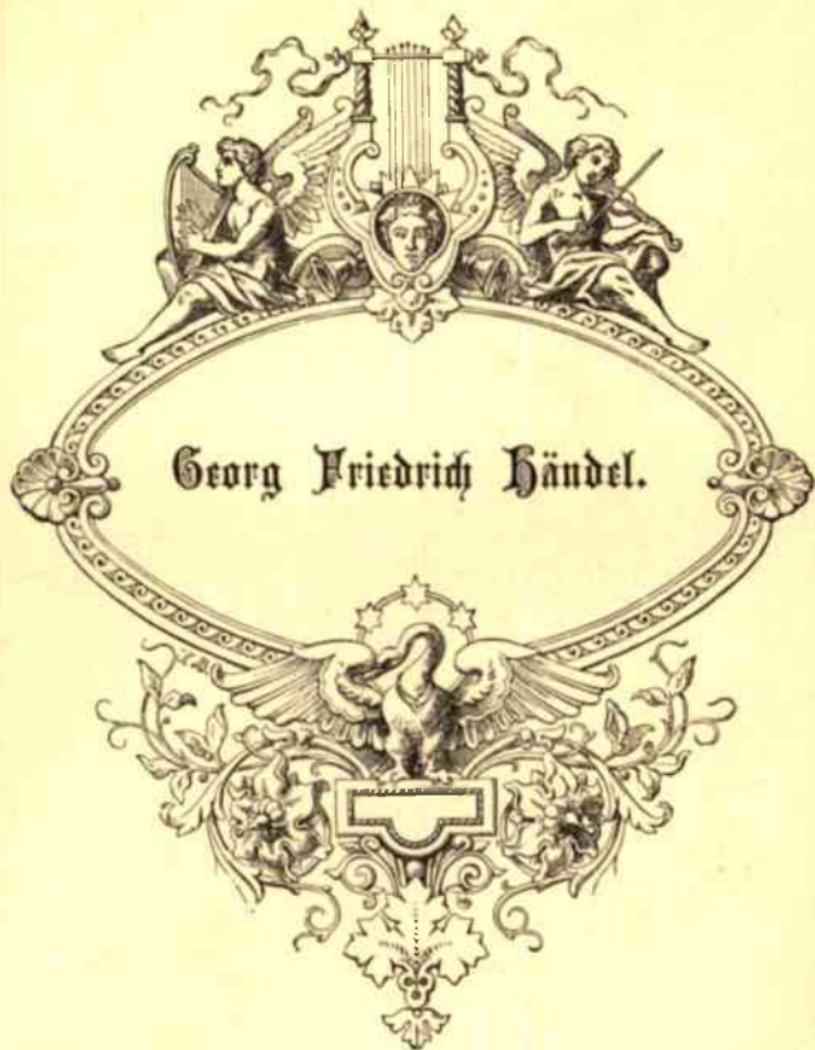
October 1899.

La Mara.

Inhalt.

	Seite
Georg Friedrich Händel	1
Johann Sebastian Bach	75
Christoph Willibald Gluck	161
Josef Haydn	229
Wolfgang Amade Mozart	323
Ludwig van Beethoven	391





Georg Friedrich Händel.



an hat von jeher viel darüber gestritten, wer der Größere sei von jenen beiden Großen, an deren Namen sich die erste hohe Blütezeit unserer vaterländischen Tonkunst knüpft. Wechselnd hat man bald Bach, bald Händel die Palme gereicht und dem Auserwählten unbedenklich das höhere oder auch höchste Maß musikalischen Könnens zugesprochen. Dabei übersah man gern, daß, um den rechten Maßstab für die Größe des Einen zu finden, man der des Anderen nichts zu nehmen braucht. Repräsentirt doch jeder von ihnen in seiner Art ein Höchstes. Verschieden geartet wie die menschliche und künstlerische Persönlichkeit, der Lebens- und Bildungsgang Beider, war auch das Schaffensgebiet, auf dem sie ihr Bestes und Unvergänglichstes leisteten. Der fromme, ganz nach innen gewandte, von der Gottesidee erfüllte und getragene Bach, der seine Kunst völlig in den Dienst der Kirche stellte, legte in deren Cultusformen: in Cantaten und Motetten, Messen, Passionen und Orgelcompositionen das eigenste Theil seines Wesens nieder. Händel dagegen, der, mehr nach außen gekehrt, von früh an das Weltleben kannte und liebte, der sich in Italien dem heiteren Cultus des Schönen ergab und von der das Leben widerspiegelnden dramatischen Kunst aus die letzte Staffel seiner Meisterschaft erstieg, ging zwar keineswegs einzig im Weltleben auf, er vergaß

über dem Irdischen nicht das Ewige — aber er gewann nicht wie Bach als Kirchen- sondern als Dactoriencomponist seine unsterbliche Bedeutung. Nicht wie dem schlichten Thomascantor, der das Tiefste, was in ihm war, gern der Orgel anvertraute, genügte ihm vielfältig die reine Instrumentalsprache zur Kundgebung seines Innenlebens; den ganzen Reichthum seines Denkens und Empfindens, seiner gestaltenden Phantasie legt Händel in das gesungene Wort. Nicht wie Bach, der das Instrumental- wie das Vocalreich gleicherweise beherrschte, ward er als absoluter Musiker geboren. Nur wo sich das Wort dem Ton gefellt, wo Poesie und Musik ihren Bund feiern, kommt mit seiner ganzen Formenmeisterschaft auch die siegreiche Macht und Gewalt, die unwiderstehliche Kraft und Wahrheit, der erhabene Glanz seines tonlichen Ausdruckes zur rechten Geltung. Wer Händel in seiner vollen Größe und Hoheit bewundern will, muß ihn als Vocalcomponisten betrachten.

So wirkten sie Beide, Einer das Gebiet des Andersn zeitweilig streifend, als Herrscher verschiedener Reiche, ein Jeder in dem seinen unerreicht und unübertroffen, gleichberechtigt nebeneinander. Die Güter dieses Lebens waren ihnen verschieden zugetheilt. In Schlichtheit und Stille, nur der Stimme seines Gottes und seines Genius lauschend, in der Tiefe seines Wesens Wenigen nur verständlich, ging der Eine dahin. Der Andere lebte in Glanz und Ehren, der Liebling der Vornehmen und Mächtigen, wie der großen Volksmenge, mit Massen für Massen im edelsten Sinne wirkend und Allen eine vernehmliche Sprache redend. Beide aber waren sie der Stolz und Ruhm ihrer Zeit und Nation. Persönlich berührt haben sie, die in einsamer Größe weit über ihre Zeitgenossen hinausragten

und Deutschlands Herrschaft unter den musikalischen Culturvölkern begründeten, einander nie. Sie, die bei aller Verschiedenheit doch verwandten religiös-künstlerischen Idealen nachlebten und durch ihre gemeinsamen Thaten einer ganzen Epoche ihr eigenartiges Gepräge aufdrückten, schauten sich niemals von Angesicht zu Angesicht. Und doch lagen die Stätten ihrer Geburt und Kindheit einander keineswegs fern, und ein und dasselbe Jahr gab ihnen Beiden das Leben.

Nur wenige Wochen vor Sebastian Bach, am 23. Februar 1685 ward Georg Friedrich Händel geboren. Er entsproßte nicht wie sein großer Kunstgenosse einem alten Künstlergeschlecht, dessen Traditionen ihn von Kindheit auf in seine natürlichen Bahnen wiesen. Seine aus Schlesien und Böhmen in Niedersachsen eingewanderten Vorfahren pflegten bis auf seinen Großvater und des Vaters Bruder herab als ehrsame Kupferschmiede des Handwerks goldenen Boden. Nur sein strebsamer Vater, Georg Händel, lenkte in eine andere Berufsthätigkeit ein. Nachdem er sich durch Verheirathung mit einer um zehn Jahre älteren wohlhabenden Barbierswittwe als Barbier und Wundarzt seine erste bürgerliche Stellung begründet, schwang er sich in seiner Vaterstadt Halle an der Saale, woselbst der sächsische Prinz Augustus als Administrator des in brandenburgischen Besitz übergegangenen Bisthums Magdeburg zu jener Zeit Hof hielt, allmählig zum fürstlich sächsischen und später kurfürstlich brandenburgischen geheimen Kammerdiener und Leibchirurgen auf. Eine zweite Ehe, die der schon 62 jährige nach dem Tod seiner ersten Gattin mit Dorothea Taust, der Pfarrerstochter von Siebichenstein, schloß, schenkte ihm zu seinen sechs Kindern aus erster Ehe noch vier hinzu,

als zweitgeborenes den musikhbegabten Georg Friedrich. In ihm, ihrem Liebling, fanden sich beide Eltern wieder. Den hellen Geist, die Frömmigkeit, den sittlichen Ernst empfing er von der Mutter, vom Vater den unabhängigen, aufwärts strebenden Sinn und unbeugsamen Willen zum Erbe; von Beiden vereint die körperliche Tüchtigkeit seiner urgesunden, herkulisch angelegten Natur. Den Genius freilich hatten sie ihm nicht vererben können, ihm fügte die gütige Natur zu den überkommenen Gaben als freies Weihgeschenk hinzu.

In aller Frühe schon offenbarte sich der ihm eingegeborene wunderbare Tonsinn. Er lebte und webte nur in den Tönen. Aus musikalischen Kinderspielzeugen, Trompeten, Geigen, Flöten und Trommeln, die ihm der Christbaum brachte, gestaltete er sich sein Orchester. Allmählig indeß begann die anfangs bewunderte, alles Andere in den Hintergrund drängende Musikliebe den Vater zu beunruhigen. Sein Wunsch ging dahin, aus dem klugen, lernbegierigen Knaben einen Rechtsgelehrten zu machen, dem der inzwischen erlangte Wohlstand des Hauses zu Statten kommen sollte. Doch was fruchtete es, daß er ihm allen Ernstes die Beschäftigung mit seiner Lieblingskunst untersagte? Der von Allen gern gesehene kleine Georg Friedrich fand Helfer in der Noth. Dank ihrem Beistand stahl sich ein kleines zarttöniges Clavichord in das Haus, das unter dem Dache seinen versteckten Platz fand. Dahinauf flüchtete der musikeifrige Knabe unter dem Schutze der Nacht und überließ sich seinen heimlichen Übungen, bis der Vater, eines Besseren belehrt, ihm endlich den offenen Betrieb derselben gestattete.

Am Kinde schon zeigte sich die bis zum Eigensinn beharrende Kraft, die Selbständigkeit im Wollen und Handeln, die den späteren Mann charakterisirte. Als

der Vater ihn einst bei einer Reise nach Weiffenfels, seiner Bitten ungeachtet, daheim zurücklassen wollte, folgte er dem Wagen so lange zu Fuße, bis er ihn schließlich einholte und dem scheltenden Vater die sehnlich begehrte Erlaubniß zur Begleitung abrang. Und eben diese Reise ward folgenreich für ihn. Hatte man doch in Weiffenfels, wo ein kunstsinziger Fürst die Musik an seinem Hofe eifrig hegte und pflegte, wo überdies ein Heinrich Schütz geboren und groß gezogen war, etwas aufgeklärtere Begriffe von der Würde der Tonkunst als in Halle. Zufällig wohnte der Fürst selber dem Debüt Georg Friedrich's auf der Orgelbank bei, und er versäumte nicht, sein Machtwort zu Gunsten der Musik bei dem Vater in die Waagschale zu werfen und es diesem zur Pflicht zu machen, daß er der natürlichen Neigung seines Sohnes bei der Wahl seines Berufs nicht hemmend in den Weg trete. Dem Letzteren selbst füllte er die Taschen mit klingendem Lohne, ihm bei fortgesetztem Fleiß weitere Aufmunterung verheißend. Besiegt war damit der geringschätzig-widerwillen Georg Händel's gegen die Musik als Profession allerdings nicht. Wie viele Andere seiner Zeit huldigte auch er der Ansicht, sie, die allein der Lust und Ergözllichkeit diene, sei nur für Solche gut, die zu nichts Besserem und Ernsterem taugten. Aber er beschloß wenigstens, die bisher mißachtete Kunst fortan bei seinem Liebling zu dulden und der Natur, ob auch ungern genug, ferner ihren Lauf zu lassen.

Unter ungestörtem Fortgang seiner übrigen Studien ward der Knabe, der mittlerweile auch die lateinische Schule bezog, nun dem tüchtigsten Musiklehrer, der sich in seiner Vaterstadt vorfand, dem Organisten Zachau in die Lehre gegeben. Dieser war kein Tondichter, sondern ein Musikus in einseitiger Beziehung, der sich

mit Vorliebe der anti-contrapunktischen, theatralisch melodiösen Musik zuneigte.“ So charakterisirt ihn, im Gegensatz zu der übertriebenen Schätzung Anderer, Händel's Biograph Chrysanter, dessen leider noch immer nicht in abgeschlossener Gestalt vorliegende Forschungen dem Vorstehenden hauptsächlich als Grundlage dienen. *) Grundverschieden standen sich die Naturen von Meister und Schüler gegenüber. Doch war der Erstere jedenfalls ein besserer Lehrer als Componist, und Händel selber äußerte sich — was freilich wol mehr auf Rechnung seines dankbaren Gemüthes kommt — nie anders als lobend über Zachau's Führung, wie er später noch seine Wittwe freigebig unterstützte. Sein bester Lehrmeister war immer sein eigener Genius. Aus eigenem freien Antriebe erlernte er Vieles, was ihm kein Lehrer zu lehren vermochte. Seinen Geschmack frühzeitig an guten Mustern zu bilden aber ließ es Zachau vor Allem nicht fehlen. Er zeigte ihm, wie sein Zeitgenosse Mattheson als älteste deutsche Quelle über Händel **) berichtet, „die mannigfaltigen Schreibarten verschiedener Völker nebst eines jeden besonderen Verfassers Vorzügen und Mängeln. Und damit er auch eben sowol in der Ausübung als in der Beschaulichkeit zunehmen möchte, schrieb er ihm öfters gewisse Aufgaben vor, solche auszuarbeiten; ließ ihn oft rare Sachen abschreiben, damit er ihres Gleichen nicht nur spielen,

*) G. F. Händel. 3 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1858 — 1867. Auch Krejschmar: „G. F. Händel. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1883“ wurde mannigfach benutzt.

**) G. F. Händel's Lebensbeschreibung. Hamburg, 1761. In England gingen Mainwaring's »Memoirs of the life of the late G. F. Händel« (London, 1760) Mattheson's Schrift voran, der bald Burney's „Nachricht von Händel's Lebensumständen“, in deutscher Uebersetzung von Eschenburg (Berlin und Stettin, Nicolai, 1785), später Schölkner u. A. folgten.

sondern auch sehen lernet. Solchemnach fand unjer Lehrling mehr Arbeit und größere Erfahrung, als sonst gemeiniglich ein Anderer bei seiner Jugend zu haben pflegt." Auf Orgel und Clavier war er bald völlig heimisch, auch mit den gebräuchlichen Orchesterinstrumenten machte er sich vertraut. Bei all seinem Thun gab sich eine merkwürdige Sicherheit und Reife kund. Woche um Woche lieferte der Neunjährige ein neues Orgelstück, eine neue Kirchencantate dem Lehrer als Pensum. Im elften Jahre schrieb er unter Anderem sechs Sonaten für zwei Oboen und Baß. „Ich componirte damals wie der Teufel; hauptsächlich für die Oboe, die mein Lieblingsinstrument war“, äußerte der spätere Meister lachend, als sie ihm wieder einmal zu Gesicht kamen. Von der Händelgesellschaft (Band 27) herausgegeben, zeigen sie eine erstaunliche Reife und Formvollendung und in ihren ausgeprägten Melodien schon viel von der Eigenthümlichkeit des späteren Meisters.

Georg Friedrich hatte sein zwölftes Jahr noch nicht vollendet, als ihn eine erste Kunstreise nach Berlin an den brandenburgischen Hof führte. Die philosophische und musikkundige Kurfürstin, die nachmalige preussische Königin Sophie Charlotte, Leibniz' Freundin, die in eigener Person vom Clavier aus Opern und Concerte dirigirte, während Prinzen und Prinzessinnen dabei mit sangen, spielten und tanzten, hatte die Tonkunst daselbst zu hohen Ehren gebracht. Das Orchester war mit Capell- und Concertmeistern aus aller Herren Ländern besetzt und zwar standen die Italiener Giovanni Bononcini und Attilio Ariosti, dieser als Clavierspieler, jener als Componist, unter den Musikern in vorderster Reihe. Virtuosen und Tonsetzer waren, woher sie immer kamen, allzeit willkommene Gäste. Wie durfte nicht also auch der Wunderknabe Händel

hier auf die ihm gebührende Anerkennung rechnen? So geringschätzig auch zuvörderst der hochfahrende Bononcini, ein Schüler Scarlatti's, auf den zwölfjährigen Kunstjünger herabbligte: nachdem dieser in überraschendster Weise eine ihm vorgelegte schwierige Probe bestanden und eine mit einem Grundbaß für das Clavier gesezte chromatische Cantate, deren Ausführung einen gewiegten Meister forderte, frisch weg vom Blatt begleitet hatte, konnte er ihm seine ungeru genug gezollte Bewunderung doch nicht versagen — wengleich diese ihre erste Begegnung den Grund zu ihrer späteren, in London fortgesetzten Feindschaft legte. Um so herzlicheres Wohlgefallen bezeugte sein Kunstgefährte Pater Attilio an dem genialen, allgemein bewunderten Kinde. Stundenlang erfreute er sich daran, seinem Spiele zu lauschen und ihm von der eigenen Kunst Manches zu Gute kommen zu lassen.

Am Ende erbot sich der Kurfürst (der spätere König Friedrich I.), durch die auffallende Begabung des Kleinen aufmerksam gemacht, ihn auf seine Kosten zur weiteren Ausbildung nach Italien zu schicken und sodann in seine Dienste zu nehmen. Mit einer zu jener Zeit seltenen Unabhängigkeit der Gesinnung jedoch lehnte der Vater den Antrag ab. Der Doctor der Rechte war und blieb das Ziel, dem er für seinen Sohn beharrlich zusteuerte. Auch als der alte Georg Händel kurz nach der Rückkehr aus Berlin im Februar 1697 starb, setzte der Sohn, in pietätvoller Berücksichtigung seiner Wünsche, seine wissenschaftlichen Studien fort; wie denn Mattheson ihm späterhin bezeugte, er habe „nebst seiner ungemeyn musikalischen Wissenschaft gar seine andre Studia“ gemacht. Noch nicht siebzehn Jahre alt, hatte er die lateinische Schule absolvirt. Zu Anfang des Jahres 1702 bezog er die 1694 in seiner Vaterstadt gegründete

Universität. Es blieb für's Erste bei der Jurisprudenz. Der angeborene künstlerische Beruf machte sich indeß daneben fort und fort geltend. Bezeichnete doch der bei seinen Zeitgenossen als Musiker hoch angesehene Telemann den sechzehnjährigen Jüngling bereits als eine für Stadt und Land wichtige Autorität. Genug, sein Ruf war ein so wohlbegründeter, daß, als im Januar 1702 der Organist der Halle'schen Schloß- und Domkirche, Leporin, in Folge seines allgemeine Argerniß gebenden Lebenswandels seines Amtes verlustig ging, er, „der Studiosus Georg Friedrich Händel“, mit seiner Stelle und einem Einkommen von 66 Thalern betraut ward. Reichliche Veranlassung zum Componiren und Phantasiren war ihm schon dadurch geboten, daß unter seinem sorglosen Vorgänger alle vorhandenen Notenbücher abhanden gekommen, mithin durch Neues zu ersetzen waren. Was er schuf — Chrysander spricht von mehreren hundert, leider spurlos verschwundenen Kirchen-cantaten — brachte er unmittelbar darauf zur Aufführung. Auch unter der studirenden Jugend erweckte er ein frisches Vorwärtzstreben. Ganz natürlich fügte es sich solchergestalt, daß er das musikalische Regiment in seiner Vaterstadt in seine Hand bekam. Doch nicht lange fand er bei demselben Genüge. Zur Erweiterung seiner künstlerischen Anschauungen und Kenntnisse drängte es ihn hinaus in die Welt. Von der Juristerei war nun nicht mehr die Rede. Der Achtzehnjährige fühlte sich reif genug, um jetzt mit vollem Bewußtsein und in endlicher Übereinstimmung mit den Seinen über die einzuschlagende Bahn zu entscheiden. Ganz und ausschließlich fühlte er sich Musiker. Als der Frühling 1703 in das Land kam, sagte er seiner Vaterstadt frischen Muthes Lebewohl, neuen Zielen zustrebend.

Sein erstes Ziel war Hamburg, das seit einem

halben Jahrhundert große Anziehungskraft auf die Musiker übte. Selbst der ehrwürdige Heinrich Schütz hatte eine so hohe Meinung von der „fürnehmen Reichs- und Hansa-Stadt“, daß er sie zu seiner „letzten Herberge auff dieser Welt“ zu erwählen gedachte. Insbesondere war es die Pflege der nationalen deutschen Oper, die Hamburgs musikalischen Ruhm begründete. Nur an den Höfen, als gefällige Dienerin bei ihren Festlichkeiten, hatte die um 1600 in Italien entstandene und von Frankreich bald begierig aufgegriffene Oper seit Mitte des siebzehnten Jahrhunderts lebhaftere Aufnahme gefunden — denn das erste deutsche Singspiel von Heinrich Schütz, „Daphne“ (1627), blieb zunächst eine vereinzelte Erscheinung. So war es in der That ein denkwürdiges Unternehmen, als, im Gegensatz zu den nur die italienische Oper pflegenden Hofbühnen, im Jahre 1678 einige Privatpersonen in Hamburg ein stehendes öffentliches Theater für deutsche Opernspiele errichteten. Was bisher nur ein beneideter Luxus der Höfe gewesen, ward nun einem zahlenden Publikum zugänglich — kein Wunder, wenn die neue Kunstanstalt, deren volksthümlichen Charakter schon die Anwendung deutschen Textes, wie die ausschließliche Mitwirkung deutscher Sänger sicherte, lebhaftem Anklang begegnete. Von der anfänglichen Verwendung biblischer Stoffe, die einen neuen Kunstzweig: ein geistliches Musikdrama, als spezifisch deutsches Geistesproduct herauszubilden versprach, kam man bald zurück. In Nachahmung der italienischen und der französischen Oper, wenn gleich der einen gesanglich, der anderen dramatisch nachstehend, behauptete das deutsche Singspiel nur mehr den ursprünglichen weltlichen Charakter. Auch den streng nationalen Standpunkt gab man bald auf. Ihre goldensten Tage sah die Hamburger Bühne

während der leitenden und schöpferischen Wirksamkeit Reinhard Keiser's — ein Naturgenie von außerordentlicher Fruchtbarkeit, wenn auch ohne höhere Kunstziele, das durch seine in verschwenderischer Fülle ausgestreuten Opern (er schrieb gegen 120, die sich über die angesehensten Theater Nord- und Mitteldeutschlands verbreiteten) sich und der von ihm beherrschten Bühne zu vielem Ruhm und Ansehen verhalf, ohne doch seiner Begabung entsprechend auf die Kunst selber irgend welchen tiefgreifenden Einfluß zu üben.

Als Händel im Sommer 1703 nach Hamburg kam, war dessen eigentliche operistische Blütezeit zwar bereits vorüber. Nichtsdestoweniger fand er eine Reihe schöner Geister dort versammelt; unter ihnen den erwähnten Mattheson, der als erster Tenorist am Theater und zugleich als gesuchter Claviermeister, dabei auch Kritiker und Componist, thätig war. Durch ihn ward, seinen eigenen Mittheilungen zufolge, der Neuankommende „in den dortigen Orgeln und Chören, in Opern und Concerten“ u. s. w. eingeführt. Händel spielte anfangs die zweite Violine im Opern-Orchester und „war auf solchem Instrument nicht stärker als ein Ripienist*“), wogegen er sich als Clavierspieler „als ein Mann bewies“. „Er setzte zu der Zeit“ — so hören wir Mattheson weiter berichten — „sehr lange, lange Arien und schier unendliche Cantaten, die doch nicht das rechte Geschick oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten, wurde aber bald durch die hohe Schule der Oper ganz anders zugestuzet. Er war stark auf der Orgel; stärker als

*) Im Gegensatz hierzu sagt ein anderer Zeitgenosse Händel's, Hawkins (A general history of musc. V. London, 1776), vielmehr, daß sich die besten Meister seine Art zum Muster nehmen konnten.

Ruhnau, in Fugen und Contrapunten, absonderlich ex tempore; aber er wußte sehr wenig von der Melodie, ehe er in die hamburgische Opern kam. Es wurde im vorigen Seculo fast von keinem Menschen an die Melodie gedacht; sondern alles zielte auf die bloße Harmonie“. Ziemlich selbstgefällig hebt der seine eigene Person gern in den Vordergrund stellende Mattheson hervor, daß er ihm „alle nur ersinnliche Wohlthaten, so wohl was den Tisch und Unterhalt, als auch was die Anpreisung seiner Person betraff“, erwiesen und ihm „im dramatischen Styl keine geringen Dienste“ geleistet habe. Daß er dem jüngeren Kunstgenossen von dem eigenen Überfluß einige Lectionen zuwandte und überhaupt eine gewisse Vormundschaft über ihn ausübte, schlug er sich, so scheint es, zum nicht geringen Verdienste an. Gleichwol reichte Händel's Ruf als Orgelspieler schon damals so weit, daß er im August 1703 als Bewerber um die Nachfolge Buxtehude's, des berühmten Lübecker Organisten, der auf Bach's Kunst bedeutsamen Einfluß gewann, auftreten konnte. Nur an seiner Abgeneigtheit, auf die an Annahme der Stelle geknüpfte Bedingung einzugehen und die sehr unjugendliche Tochter des alten Meisters als Frau heimzuführen, scheiterte seine Bestallung.

Nachmals erlitt übrigens das gute Einvernehmen zwischen Händel und Mattheson durch eine heftige Scene, die sich im December 1704 öffentlich abspielte und leicht eine tragische Wendung genommen hätte, eine dauernde Störung. Ein Streit um den Dirigentenplatz am Flügel, bei dem Mattheson mit Fug und Recht den Kürzeren zog, gab die Veranlassung, daß die Beiden, aufs Äußerste erbittert, nach Ausgang der Oper mit den Degen, die sie nach damaliger Sitte an der Seite trugen, auf einander losgingen.

Ein breiter Metallknopf an Händel's Rocke nur rettete diesem durch eine glückliche Fügung das Leben, indem Mattheson's Klinge daran in Stücke brach. So ging die Sache ohne schlimmere Folgen vorüber, und es kam wenigstens eine äußerliche Ausöhnung zwischen den beiden Duellanten zu Stande.

Eine andere Bekanntschaft, die Händel in Hamburg machte, gab die Anregung zu seiner ersten größeren Composition. Postel, ein als Bundesgenosse Keiser's beliebter Singspieldichter, brachte für ihn eine Passion nach dem 19. Capitel des Evangeliums Johannis in Reime. Zu eben dieser Zeit (1704) hatten die Hamburger durch Hunold und Keiser eine neue Art Passionsoratorium erstehen sehen, bei welcher der musikalischen Composition eine dem Vorbild der italienischen Oper folgende freie Dichtung zu Grunde gelegt und weder die Gemeinde mit dem Kirchenliede, noch der Evangelist mit dem Bibelworte theilhaftig war. Von dieser lezten, von der Kanzel herab viel geschmäheten Neuerung hielten sich Händel und sein Dichter fern. Der Choral nur wurde ausgelassen, der biblische Text im Munde des Evangelisten blieb beibehalten. Sehr widersprechend ist diese Arbeit Händel's beurtheilt worden. Mattheson erblickt in ihr, laut seiner »*Critica musica*« (Hamburg, 1725), ein Beispiel, wie man die Passion nicht componiren dürfe, wogegen Winterfeld*) in den Chören „den gereisteren Meister“ erkennt und Chrysander**) den musikalischen Gehalt als bedeutend und von eigenthümlich Händel'schem Gepräge bezeichnet. Als das Werk eines neunzehnjährigen Jünglings enthält die Passion Unfertiges neben Werthvollem.

*) Evangelischer Kirchengesang. III.

**) Band IX der Händelgesellschaft, Vorwort.

Bedeutsamer war des Künstlers erster dramatischer Versuch: die dreiaetige Oper „*Almira*“, die am 8. Januar 1705 auf der Hamburger Bühne zum ersten Male in Scene ging und als sein „*Hamburgisches Meisterstück*“ bezeichnet werden durfte. Verfasser des nach einem italienischen Originale bearbeiteten Textbuches war ein Theolog Namens Feustking, ein ungehobelter, gemeiner Gesell, dessen persönliche Mißliebigkeit sein Libretto hüßen mußte. Es gab das Signal zu einem Federstreit, der Hunderten von Flugschriften das Leben gab, deren roher, gehässiger Ton die unerquicklichste Lectüre gewährt und Händel's erste Dichter und Kritiker in einem traurigen Lichte zeigt. Das Interesse für das neue Werk war indessen hierdurch, wie durch den vielbesprochenen Zweikampf zwischen dem Componisten und dem ersten Tenoristen, schon im Voraus derart rege geworden, daß, bevor noch ein Ton desselben öffentlich erklang, das Textbuch bereits in drei Auflagen verkauft worden war. Mit einem Schlag ward Händel eine bekannte Persönlichkeit. Und seine „*kunstreiche Musik*“ erlangte, wie es heißt, „*honéter Gemüther approbation*“; ja, sie ergriff so lange ausschließlich von der Hamburger Bühne Besitz, bis eine neue Oper desselben Meisters sie ablöste. In der bunten Nebeneinanderstellung deutscher und italienischer Arien dem Geschmack der damaligen Hamburger Opernrichtung und Keiser's Vorbild folgend, trägt „*Almira*“ doch schon gewisse Eigenthümlichkeiten von Händel's späterem Stile an sich. Die kühne, glanzvolle Weise des gereisteren Künstlers prägt sich bereits in der Ouverture aus, wie er überhaupt gegenüber den Instrumenten eine frühere Herrschaft als den Gesangsformen gegenüber an den Tag legt. So gewahren wir in einem Orchesterstück (der

Sarabande des ersten Actes) den Keim zu dem herrlichen Gesang »Lascia ch'io pianga«, den wir aus der 1711 geschriebenen Oper „Rinaldo“ kennen und lieben. Nahezu die Hälfte der Tonsätze der „Almira“ fand, wie dies bei Händel häufig vorkommt, späterhin in mehr oder minder verwandelter Gestalt in anderen seiner Werke eine Stelle. So diente die Ouverture mit einem neu hinzugefügten Tanzgebilde später der Oper „Rodrigo“ zur Eröffnung und ging in dieser Form wiederum (1732) in Jonson's „Alchymisten“ über. Was ihm in seinen früheren Werken lebensfähig schien, erfuhr später eine Umbildung, oder wurde in größere Werke verarbeitet. Er ließ nichts verloren gehen, und so kann man, wie Chrysander bemerkt, bei ihm auch nur in antiquarischer Hinsicht von verschollenen Jugendwerken sprechen. Geistig verstanden ist Alles erhalten. Eine Eigenthümlichkeit Händel's auch war es, öfters fremde Gedanken, die ihm zusagten und ihm in ihrer Originalgestalt nicht voll entwickelt dünkten, zu benutzen und mit der gleichen Sorgfalt auszugestalten, mit der er seine eigenen, so lange sie noch mangelhaft waren, immer wieder von Neuem umbildete.

Die „Almira“ feierte übrigens in unseren Tagen und zwar bei der 200 jährigen Jubelfeier der Hamburger Bühne und später in Leipzig, in neuer Einrichtung von Fuchs*), eine erfolgreiche, wenn auch kurze Auferstehung.

Kürzester Frist nur hatte bei der außerordentlichen Fruchtbarkeit seines Schaffens Händel zur Vollendung dieser seiner ersten Oper bedurft. Nicht minder schnell ging ihm auch die Förderung der zweiten von der Hand. Wenige Wochen nach Erscheinen der „Almira“,

*) Partitur und Clavierauszug Leipzig, Kistner.

während diese noch ununterbrochen die Theilnahme der Hörer lebendig erhielt, machte er den Hamburgern seinen „Nero, oder die durch Blut und Mord erlangte Liebe“ zum Geschenk. Die Partitur des am 25. Februar 1705 zum ersten Male vorgeführten Werkes ist verschollen. Das Textbuch hatte, als ein Product Feustking's, wiederum eine ganze Literatur im Gefolge. Sein Hauptgegner Feind machte sich anheischig, aus demselben „allein über 1000 Fehler vorzubringen“, und Chrysanther bestätigt, daß ihm unter den ihm bekannt gewordenen Operntexten jener Zeit nur wenige vorgekommen seien, in denen sich „sittlicher Stumpf-sinn in einem noch höheren Grade ausgebildet“ finde. Der Componist selber aber that in Bezug auf dies dichterische Machwerk die bezeichnende Äußerung: „Wie soll ein Musikus was Schönes machen, wenn er keine schönen Worte hat? Darum hat man bei Componirung der Opera Nero nicht unbillig geklagt: Es sey kein Geist in der Poësie und man habe einen Verdruß, solche in Music zu setzen.“ Nichtsdestoweniger war der Erfolg des „Nero“, gleich dem der vorausgegangenen „Amira“, ein so großer, daß die Eifersucht Keiser's darob rege ward. Den Beifall, mit dem man den jungen Tonsetzer begrüßte, empfand der durch zehnjährige Günst Verwöhnung umsomehr als Zurücksetzung, als Stimmen laut wurden, welche behaupteten, er habe sich mit seinem „zärtlichen Singsang“ ausgeschrieben und werde nun frischeren Kräften weichen müssen. Auch sein und seiner Genossen allgemein bekannter und verabscheuter anstößiger Lebenswandel ward ihm neben Händel's fester, schlichter Sittlichkeit jetzt zum Vorwurf gemacht. In jeder Beziehung sah er sich von jenem in Schatten gestellt. Am empfindlichsten war es Keiser, daß er selber ursprünglich die

Composition der „*Almira*“ beabsichtigt und sie unbedachter Weise dem ihm erstehenden jungen Rivalen überlassen hatte. Das Gerathenste, um diesen schleunigst unschädlich zu machen, schien ihm, die von ihm componirten Singspiele sofort selbst noch einmal zu componiren. Mit dem „*Nero*“ wurde der Anfang gemacht. Als „*Octavia*“ umgetauft, war er die erste Oper, die nach Ablauf der Fastenzeit dem Concurrerzwerk folgte. Ihren Zweck aber erreichten diese und zwei weitere Keiser'sche Arbeiten, trotz aller zu Hülfe genommenen Reclame, eben so wenig wie die neue „*Almira*“. Als sie 1706 den vernichtenden Schlag gegen Händel führen sollte, statt dessen aber, gleich den vorangegangenen Singspielen, völliger Gleichgültigkeit des Publikums begegnete, war Keiser selber nicht mehr Zeuge seiner Niederlage. Er hatte, als der Held eines unsaubereren Romans, der sich zu eben der Zeit abspielte, für besser befunden, dem Schauplatz desselben zu entfliehen und das Weite zu suchen.

Vorgänge so widerwärtiger Art verleideten Händel begreiflicherweise den Aufenthalt in Hamburg; doch ergriff er nirgend Partei, er verschmähte es, der Herold seines eigenen Ruhmes zu sein. Ruhig ließ er die Dinge ihren Gang gehen. Mit dem Theater stand er nach Aufführung seiner ersten Opern in keinem Zusammenhang mehr. Nur mit Stundengeben verdiente er sich sein Brod. Einfach in seinen Gewohnheiten, sein ganzes Streben nur nach einem Ziele richtend, verstand er mit Wenigem auszukommen und, während seine Genossen um ihn her praxten, zu sparen. Tapfer hatte er seit dem Abschied aus der Heimat sich auf die eigenen Füße gestellt. Der Mutter war er nie mehr beschwerlich gefallen; ja einen Wechsel, den sie ihm in der ersten Zeit nachsandte, konnte er, sogar

durch ein eigenes kleines Geschenk vermehrt, ihr zurückgeben. Er gab gern, und Dankbarkeit war seinem Herzen tief eingeboren; nicht minder aber auch das Bestreben, sich selbständig durch die Welt zu helfen. Von seinen bescheidenen Einkünften legte er sich in den Jahren 1704—6 zweihundert Ducaten als Sparpfennig zu einer italienischen Reise zurück. Denn nach Italien drängte es ihn mit Allgewalt. Was Hamburg als Mittelpunkt der norddeutschen oder vielmehr der wesentlich deutschen Musik, der es in jenen Jahren war, ihm zu geben hatte, das hatte es ihm gegeben. Jetzt stieg die Kunst dort von ihrer Höhe herab. Eine allgemeine, von der Geistlichkeit genährte Mißstimmung erhob sich gegen das Ärgerniß erregende Leben der Operisten; städtische Wirren kamen hinzu — das Interesse an der Bühne schwand. Die Leitung derselben gerieth nach Keiser's Fortgang (er kam später nach Hamburg zurück und wirkte daselbst noch 25 Jahre lang mit gewohnter Fruchtbarkeit) in die Hände eines Speculanten Saurbrey, für den Handel während der letzten Monate des Jahres 1706 noch die beiden verloren gegangenen Singspiele „Florindo“ und „Daphne“ schrieb, die ursprünglich ein Werk bildeten. Als sie im Januar und Februar 1708 ihre erste Darstellung erlebten, weilte ihr Autor aber schon seit Jahresfrist in Italien. Der innere Drang nach reifer Künstlerschaft, sowie die nachdrückliche Aufforderung des Prinzen Gaston von Medici, Bruders des Großherzogs von Toscana, mit dem er in Hamburg bekannt geworden war, riefen ihn dahin. So trat er denn aus dem engeren Verbande deutscher Musik heraus, um durch Berührung mit dem entwickelteren Kunstleben eines fremden Volkes seinen Genius zu befruchten und ihm zur Entfaltung seiner Größe und Universalität zu verhelfen.

Mehr als gegenwärtig war Italien zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts das Wallfahrtsziel der deutschen Musiker. Seit länger als hundert Jahren waren die Letzteren gewöhnt, nach Welschland als auf den Sitz der musikalischen Meisterschule zu blicken, und Heinrich Schütz, einer der Ersten, die unsere nationale Tonkunst selbständige Bahnen leiteten, äußerte noch 1648 in seinen »Musicalia ad Chorum sacrum«, daß man die rechte musikalische hohe Schule in Italien suchen müsse. Uneingedenk der eigenen meisterlichen Leistungen, weist er Jedermann „an die von allen vornehmsten Componisten gleichsam Canonisirte Itali- enische Classicos Autores, deren fürtreffliche und unvergleichliche Opera denenjenigen, die solche absetzen und mit Fleiß sich darinnen umbsehen, in einem und dem andern Stylo als ein helles Licht fürleuchten werden.“ Seit die Niederländer Herrschaft und Weiterbildung der Tonkunst in die Hände der Italiener niedergelegt, hatten diese die Mission übernommen, sie durch Schöpfung vieler neuer Grundformen mit den wesentlichsten Verbesserungen zu bereichern und zur Selbständigkeit einer schönen Kunst zu erheben. Hatte sich die Musik unter niederländischer Pflege mehr nach einer künstlichen harmonisch=contrapunktischen Richtung hin entwickelt, so entsprach es der Natur des mit dem feinsten Formen- und Schönheitsgefühl ausgestattet, durch eine lange Cultur erzogenen italienischen Volkes, derselben vielmehr den Lebensgeist der Schönheit und durchsichtigen Klarheit einzubilden. Die Italiener und nur sie, die natürlichen Erben der antiken Kunst, allein, waren zu solcher Neu- und Weiterbildung künstlerischer Formen, wie in allen Künsten so auch in der Musik, berufen. Und anderthalb Jahrhundert arbeiteten sie, dieser Bestimmung getreu, an

deren Vervollkommnung. Dann, als das musikalische Formenwesen hinlänglich entwickelt und geschmeidigt erschien, um zur Aufnahme des tiefsten und erhabensten Empfindungs- und Gedankengehaltes befähigt zu sein, blieb es dem Genius einer anderen Nation vorbehalten, ihm diesen zu verleihen und die Tonkunst höchsten Höhen und Zielen zuzuführen. In der kirchlichen Kunst, in der sie unter Palestrina, ihrem Größten, auch ihr Größtes geleistet hatten, traten die Italiener zuerst das Regiment an die Deutschen ab, an deren Spitze Bach und Händel einherschritten. In der Oper behaupteten sie dasselbe noch, trotz Gluck's Reformen, bis Mozart sie „mit ihren eigenen Waffen faßte.“ Bach, der eminent nationale urdeutsche Meister, konnte der italienischen Schule entrathen. In der deutschen Vocalmusik und dem protestantischen Kirchenlied vor allem wurzelnd, fand er — ob er bei umfassendstem Kunststudium auch vielfältig fremdländischen Einflüssen Zugang verstattete — in ihnen den Hauptquell und lebendigen Mittelpunkt seines Schaffens. Einem anderen Ideale folgte der universalere Händel. Während Bach die Musik an das Gotteshaus bannt, führt er sie vielmehr aus dem Tempel hinaus in die große Welt und schafft dabei die Töne der Andacht zu einer allen Völkern verständlichen Sprache des geistigen Lebens um. Sein Künstlerthum mußte, um zum Weltkünstlerthum zu werden und die geistigen Errungenschaften anderer Völker in sich aufzunehmen, sich in Italien Reise und die letzte technische Ausrüstung gewinnen.

Vornehmlich um die dortigen, allüberall in voller Blüte stehenden Operntheater kennen zu lernen, begab sich Händel dahin auf die Reise. Jede italienische Stadt hatte damals ihre öffentlichen Singbühnen, jeder

Hof, jeder Reiche seine Capellen und besonderen Opern. An trefflichen Componisten, Dichtern und Sängern mangelte es ebensowenig als an einem verständnißvollen dankbaren Publikum, das die Künstler ehrte und lohnte und durch seine Gunstbezeugungen zum Wett-eifer anspornte. Standen doch Kunst und Volksleben von jeher in Italien wie nirgend sonst in enger Fühlung mit einander. Nach Florenz, der Geburtsstätte der dramatischen Tonkunst, zog es den deutschen Meister zunächst. Wir wissen, daß er die ersten Monate 1707 daselbst verbrachte. Nicht als Dramatiker jedoch stellte er sich zuvörderst vor. Wie gemeinhin diente der Virtuoso dem Componisten zur Einführung. Clavier-, Violin- und Orgelstücke mögen hier wie in Hamburg entstanden sein. Auch etwa ein Duzend weltlicher Solo-Cantaten setzt Chrysanther in diese Periode. Unter ihnen gewann »La Lucrezia«, ihres feurigen Charakters wegen, die weiteste Verbreitung. Während seines italienischen Aufenthaltes soll Händel gegen 150 dergleichen Cantaten geschrieben haben — eine Art von Opernscenen, für die häusliche Musikpflege bestimmt, für welche Carissimi und Scarlatti vorbildlich waren.

Erst nachdem Händel sich während eines längeren römischen Aufenthaltes mit Composition dreier lateinischer Psalmen (109, 126 und 112) wiederum auf dem Gebiet der Kirchenmusik versucht hatte, debütierte er im Herbst 1707 auf der Florentiner Bühne mit einer mit allgemeiner Spannung erwarteten italienischen Oper: »Rodrigo«. Ihr wurde eine äußerst beifällige Aufnahme zu Theil. Sie trug ihm außer goldenem Lohn sogar die Liebe seiner Primadonna, Vittoria Tesi, ein, die in jener Zeit der höchsten Blüte der Gesangskunst als eine der größten Sängerinnen und Darstellerinnen ihres Jahrhunderts gefeiert wurde. Für sie ist die

Titelrolle der Oper »Agrippina« geschrieben, die Händel 1708 für das Teatro San Crisostomo in Venedig schuf. Eigens kam sie nach Venedig, um sie zu singen. Doch wird uns nichts davon erzählt, daß die Erfolge, die die Künstlerin ihm ersingen half, sie seinem Herzen näher brachten. Ihm, der die Empfindungen des menschlichen Gemüths so feurig in Tönen schilderte, blieben, so scheint es, Frauengunst und -Neigung allzeit geringen Preises werth. Dauernde Fesseln wenigstens nahm er nie auf sich, und seiner Unabhängigkeitsliebe opferte er die Freuden des häuslichen Herdes und der Familie. Zweimal zwar soll er später in England bereit gewesen sein, Damen der Aristokratie, die er unterrichtete und deren Herz er gewann, seine Hand zu bieten; als man aber das Verlangen an ihn stellte, seinem „Fiedlerthum“ zu entsagen, trat er stolz zurück. Er starb unvermählt.

„Entweder ist das Händel oder der Teufel“, soll Scarlatti, als sich der deutsche Meister bei einer Maskerade verhüllten Angesichtes auf dem Flügel hören ließ, ausgerufen haben. „Geheimen Teufelskünsten“ schrieben ja die abergläubischen Italiener seine Meisterschaft vielfach zu. Auch durfte der Sieg des jungen deutschen Künstlers über die berühmtesten der lebenden Componisten, die auf der genannten venetianischen Bühne seine unmittelbaren Vorgänger waren, in der That Wunder nehmen. Antonio Votti, Alessandro Scarlatti, die gefeierten Häupter der venetianischen und neapolitanischen Tonschule, Caldara u. A. hatten für dieselbe geschaffen, und keinen Geringeren als ihnen that Händel es in dem das ganze Land durchtönenden Erfolg seiner »Agrippina« nun zuvor. Neu war schon die schwungvolle Weise der Ouverture, der gesteigerte Vollklang, das sich schon hier bemerkbar machende Bestreben, den Blas-

instrumenten auf der italienischen Bühne vermehrte Geltung zu verschaffen. Ebenso überraschend als gewinnend aber wirkte neben der melodischen Kraft die charakteristische Wahrheit feines Ausdruckes, wie sie vorzugsweise in den gegensätzlich gezeichneten beiden weiblichen Hauptpartien (Agrippina und Poppea) hervortritt. Noch zeigt das Ganze als Gesamttwerk nicht jene Reife der Durchbildung, jenes Ebenmaß in allen Theilen, das wir an den Schöpfungen des vollendeten Meisters bewundern; aber der darin niedergelegte melodische Reichthum war groß genug, um nicht nur beim ersten Erklingen schon den „auschweifendsten Beifall“ hervorzurufen, sondern um auch dem Tonsetzer selber als erziehbige Fundgrube noch weiterhin zu verwerthender und auszubildender Tongedanken zu dienen. Wiederholt (zuletzt noch im „Jofua“) machte er z. B. von der berühmten gewordenen Arie »L'alma mia« Gebrauch. Desgleichen von einer zweiten Arie der Agrippina: »Ho un non so che«, die in London der Oper „Pyrrhus“ von A. Scarlatti eingeschoben wurde und lange Zeit als Composition des Letzteren galt. Beide Arien empfangen auch in dem Oratorium »La resurrezione« einen Platz, das Händel im April 1708 für das Ostersfest in Rom schrieb. Denn an letzteren Ort wandte sich der wanderlustige Künstler jetzt abermals. An der Lockung, nach Hannover und London zu kommen, die seitens der Umgebung des Prinzen Ernst August von Hannover laut ward, nachdem derselbe dem sensationellen Erfolg der »Agrippina« beigewohnt hatte, ging er für jetzt vorüber, sie für später im Auge behaltend. Gegenwärtig lag ihm mehr als alles Andere die Verfolgung seiner Zwecke in Italien am Herzen.

Wohin er hier kam, sah er sich als Großer von Großen willkommen geheißten, der Mächtigsten begehrter

Gast. An den meisten Orten, so wird uns berichtet, hatte er einen Palast zu seiner Verfügung und war mit Tafel, Kutsche und allen sonstigen Bequemlichkeiten wohl versorgt. Verehrt, umhuldigt, von einem jetzt kaum mehr geahnten geselligen Glanze umgeben, finden wir Händel in Rom. Er genießt hier die Gastfreundschaft des Marchese Ruspoli, eines der ersten der römischen Granden und emsigen Beschützers der schönen Künste, welcher um eben diese Zeit in gastfreier Weise seinen schönen Garten am Monte Esquilino jener Academia Arcadia als Versammlungsort geöffnet hatte, die von Dichtern, Gelehrten und Geistlichen zur Pflege der Volkspoesie und Beredtsamkeit 1690 gestiftet worden war. Über ganz Italien verbreitet, zählte der die phantastisch tändelnde Empfindsamkeit dieser Gesellschaft und Epoche widerspiegelnde Schäferorden Päpste, Cardinäle, Königinnen, Fürsten und Edle mit ihren Frauen, hohe Geistliche, Gelehrte und Künstler zu seinen Mitgliedern. Die Musik war durch die angesehensten einheimischen Namen: Corelli, Alessandro Scarlatti, Benedetto Marcello u. A., vertreten. Der officiellen Aufnahme Händel's stand nur seine Jugend im Wege; er hatte das vorschristsmäßige Alter von 24 Jahren noch nicht erreicht. Doch trat er in nahe Beziehung zu den Arcadiern und wußte sich ihnen mannigfach nützlich zu machen, sie auch auf seine Weise (z. B. in der Cantate *Olinto pastore*, *Tebro fumo*, *Gloria*) zu feiern.

Wichtiger für ihn noch war die mit dem Schäferbund zwar nicht zusammenhängende, aber ihm doch nahe stehende Academie, die in der Person des Cardinals Ottoboni ihren Mittel- und Vereinigungspunkt hatte. Bei den wöchentlichen Zusammenkünften in seinem Palaste, unter der Aegide dieses fürstlichen Protector's

aller Musiker und Oberaufsehers der päpstlichen Capelle, war die Musik Hauptgegenstand der Unterhaltung. War doch ohnehin, wie zwei Jahrhunderte früher unter Leo X. der Malerei, so jetzt der Tonkunst die allgemeine Gunst und Pflege zugewandt. Der Leitung Corelli's, des berühmten Componisten und Vaters aller späteren Geigenpieler, unterstellt, wirkten die ersten Künstler der Welt hierbei mit; jeder neuen Größe trachtete man sich zu versichern. Auch was der »Signor Sassone« — so nannte man Händel in Italien — von bedeutenderen Tondichtungen in Rom vollendete, wurde in Ottoboni's Academie zur Aufführung gebracht. Es umfaßt — da in Ermangelung eines Operntheaters alles Dramatische ausgeschlossen bleiben mußte — als Wesentlichstes die oratorischen Werke »La resurrezione« und »Il trionfo del tempo«, sowie eine Reihe weltlicher Cantaten, die eigens für die Ottoboni'sche Capelle geschrieben wurden. Wie sehr der Verkehr mit ihr dem jungen Künstler namentlich bei Behandlung der Instrumente zum Vortheil gereichte, das wird hier ersichtlich. Für Virtuosen ist Alles in der Ausführung berechnet, dabei aber frisch und glänzend, voll Sang und Klang. Über die Schwierigkeit seiner Musik und namentlich seiner im französischen Stil angelegten Ouverturen verlautete gleichwol seitens der Ausführenden manche Klage. An die gefällige Anmuth ihrer heimischen Weise gewöhnt, vermochten sie für die sprühende Kraft der Händel'schen Tonsprache so schwer den rechten Ausdruck zu finden, daß im Verdruß darüber »il caro Sassone« dem dirigirenden Corelli gar einmal die Geige aus der Hand riß, um ihn durch einige energische Bogenstriche über die richtige Auffassung einer feurigen Phrase zu belehren. Ja, die Ouverture zu »Il trionfo del tempo«, deren Wieder-

gabe auf allzu große Schwierigkeiten stieß, mußte er auf Corelli's Wunsch durch eine mehr im italienischen Geschmack gehaltene Symphonie ersetzen.

Alessandro Scarlatti und Votti, den beiden ruhmgekröntesten zeitgenössischen Componisten der Italiener, war Händel schon früher persönlich nahe getreten, wie er ihnen, und zumal dem Ersteren als Opernmeister, auch künstlerisch Manches verdankte. Nun lernte er in Scarlatti's Sohn Domenico auch den größten damaligen Clavierspieler des Landes kennen. Auf Ottoboni's Anregung gewährten sie Beide einem Tribunal von Kunstverständigen das interessante Schauspiel eines Wettkampfes. Am Clavier zwar kam es, da Jeder in seiner Art Vollendetes leistete, zu keiner Entscheidung. Als der Wettstreit jedoch auf der Orgel fortgesetzt wurde, war Domenico Scarlatti der Erste, welcher seinem Rivalen den Preis zuerkannte. Von einem solchen Spiel, so meinte er, habe er bisher keine Vorstellung gehabt. Neidlos schloß er sich fernerhin an ihn an; ja, noch in seinem Alter soll er, so oft man sein Orgelspiel rühmte, immer nur Händel's Namen genannt und dabei ein Kreuz geschlagen haben. Wir wissen, daß auch Händel diese Achtung und Sympathie bis in seine spätesten Tage theilte.

Außere Unruhen, wie sie ausbrechende Feindseligkeiten zwischen Papst und Kaiser mit sich führten, vertrieben den Meister im Juni 1708 aus der ewigen Stadt, der man ihn gern noch mit anderen Banden als denen der Kunst verknüpft hätte. Die Versuche, ihn der katholischen Kirche zu gewinnen, scheiterten indeß an seiner bestimmten Erklärung, er sei nicht geschult genug, um über die größere Berechtigung dieses oder jenes Dogmas zu streiten, aber entschlossen, in dem Glauben, in dem er geboren und erzogen worden, zu leben und zu sterben.

Von den beiden Scarlatti, wie es heißt, begleitet, ging Händel nach Neapel. Als Ergebnis seines mehr als einjährigen Aufenthaltes daselbst ist uns außer sieben französischen Chansons das Schäferspiel »Aci, Galatea e Polifemo« verblieben, das als die musikalische Blüte des arcadischen Geistes, wie Guarini's »Pastore fido« als die poetische, gelten kann. Die französischen Lieder schrieb er, als gerade die Streitfrage über die Vorzüge der italienischen und der französischen Musik vielfältig und heftig erörtert ward, zu Studienzwecken. Er ließ die Musik der verschiedenen Nationen auf sich wirken; begierig lauschte er auch den schlichten Klängen des Volksgesanges, um mit ihnen sein künstlerisches Vermögen zu bereichern und seinem Schaffen jenes populäre Element einzubilden, das dasselbe kennzeichnet. Dabei begnügte er sich aber nicht mit bloßen Fachstudien. Das ganze volle Leben ließ er auf sich wirken. Auch für bildende Kunst schärft sich sein Blick. Ein leidenschaftliches Interesse namentlich für Malerei trägt er zugleich mit seinem allgemeinen inneren Wachstum aus Italien mit davon. Eins nur ließ er beim Abschied dort zurück: den sorglosen Frühling seines Lebens.

Auf England war sein Augenmerk gerichtet, als er der bella Italia zu Beginn des Jahres 1710 in Venedig Lebewohl sagte. Da jedoch die ihm an letzterem Ort begegnenden Hannoveraner Baron Kielmannsegge und Capellmeister Steffani ihm begreiflich machten, daß bei der bevorstehenden Erhebung des Kurfürsten von Hannover auf den englischen Thron der Weg nach London über Hannover führe, begab er sich in ihrem Geleit vorerst nach Deutschland. Er wurde alsbald zum hannöverschen Hofcapellmeister ernannt. In seine Hände legte Abbate Steffani, einer

der feinsinnigsten derzeitigen Componisten, der namentlich im Vocalduett *Bollendetes* leistete und Händel, dessen eigenem Ausspruch zufolge, künstlerisch und persönlich mehr als ein Anderer beeinflusste, den Dirigentenstab nieder. Den Plan, nach England zu gehen, verwirklichte Händel aber noch im selben Herbst, nachdem er daheim in Halle gar Manches verändert gefunden. Die eine seiner Schwestern war gestorben, die andere verheiratet; einsam fand er die alte Mutter wieder. Über Düsseldorf, die Residenz des ihm von Italien her bekannten Kurfürsten von der Pfalz, und Holland ging die Reise dann geradewegs nach London.

Nicht umsonst hatte man ihn bereits in Venedig dahin, als an den geeigneten Boden für seine Kunst, gewiesen. Die Musikpflege lag in England im Argen. Während der Geist der Nation auf anderen Gebieten, wie Poesie, Philosophie, Staatswissenschaft, reichste Blüten getrieben und dem Lande zu äußerer und innerer Machtstellung verholfen hatte, schien ihm im Bereich der Tonkunst jedes hervorragende schöpferische Vermögen versagt. Nicht wie Frankreich und Deutschland zeigte sich England befähigt, die von dem musk-reichen Italien empfangenen Vorbilder und Formen, dem eigenen nationalen Wesen entsprechend, selbständig aus- und umzubilden. Ein Einziger nur, der begabte Dramatiker und größte Componist Englands, Purcell (1658—95), machte einen ernsthaften und von Erfolg begleiteten Versuch; aber er starb, noch bevor er denselben über einen verheißungsvollen Anfang hinaus geführt. Was Andere — wie der unfähige Clayton, als Bundesgenosse des gefeierten Addison — nach ihm zu Staude brachten, blieben verunglückte Experimente. Am Ende nährte man sich wiederum von den Brotsamen, die von des Reichens Tische fielen; man borgte

von dem Überfluß des musikgesegneten Südens das, was unter dem unfruchtbareren nordischen Himmel nicht gedeihen wollte: Säger und Singenswerthes. Das Verlangen nach einem eigenen Musikbesiß war in- zwischen, zugleich mit einer lebhaften musikalischen Empfänglichkeit, in dem englischen Volke mächtig geblieben, und eben das mußte dem Manne frommen, der nun als universaler Tongenius in seine Mitte trat, um ihm die ersehnte Gabe zu reichen und ihm auch auf dem Felde der Musik unsterblichen Ruhm zu gewinnen, so wie er selber sich dort zum Gipfel seiner Meisterschaft emporschwang.

Unter besonders günstigen Umständen traf Händel in dem Lande ein, dem er fortan fast ausschließlich seine Thätigkeit weihen sollte und dessen großartiges, freies Leben ihn bald sympathisch berührte. Der germanische Geist hatte mit Überweisung der Thronfolge an ein deutsch-protestantisches Fürstenhaus dort Triumphe gefeiert. Der Aufregung des Krieges waren Friedenshoffnungen gefolgt, der Sinn für die Künste des Friedens ward wieder rege. Kein Componist oder Virtuos von irgend welchem Belang machte dem Ankommenden den Rang streitig; wogegen eine neu ergänzte vorzügliche italienische Sängergesellschaft ihm die Gewähr zur besten Verwirklichung seiner musikalisch-dramatischen Intentionen bot. Und er, der allseitig mit Spannung Erwartete, von Königin und Adel freudig Begrüßte, säumte nicht, ihr seine Aufgaben zu stellen. Binnen vierzehn Tagen schrieb er die Partitur seiner Oper „Rinaldo“ — sein erstes Originalwerk für die italienisch-englische Bühne und zugleich die bedeutendste seiner bisherigen Leistungen. Über die „Agrippina“ und Früheres zeigt er sich darin nicht nur nach der musikalischen, sondern auch nach der dramatischen und

charakteristischen Seite um Vieles fortgeschritten, und auch unter den Werken der zeitgenössischen Dramatiker dürfte sich nichts finden, das sich mit dem Gesange »Cara sposa« — den Händel selber noch späterhin für einen seiner besten erklärte — oder »Lascia ch'io pianga« an Werth messen könnte.

Bei ihrer ersten Aufführung auf dem Haymarket-Theater am 24. Februar 1711 machte die Oper denn auch einen außerordentlichen Eindruck. Als Gradmesser des öffentlichen Beifalls ist es bezeichnend, daß der Londoner Musikalienverleger Walsh, der Händel für jede seiner Opern nur ein Pfund zahlte, an den Arien aus »Rinaldo« — es sind ihrer allerdings gegen dreißig — fünfzehnhundert Pfund Sterling, also über dreißigtausend Mark, verdient haben soll. »Mein lieber Walsh,« sagte ihm anläßlich dessen Händel in seiner trocknen humoristischen Weise, »damit Alles zwischen uns gleich sei, componiren Sie die nächste Oper und ich verkaufe sie.« Seine Töne drangen eben in die Masse, sie klangen Allen, Hoch und Niedrig, Gebildeten und Ungebildeten in's Herz hinein. Hatte man bisher, den Singspielen Scarlatti's und Bononcini's zum Troß, noch immer dem alten Nationalliebbling Purcell angehangen, so verdrängte der ihm geistesverwandte Händel, der das dem englischen Volkscharakter eigene kraftvoll Tüchtige, das gemessen Würdevolle zum Ausdruck brachte, diesen allmählig aus den Herzen seines Volkes. Daß er hier sein rechtes Publikum gefunden habe, darüber ließ ihn die Aufnahme des »Rinaldo« nicht in Zweifel. Mochten die Engländer immerhin das verfeinerte Musikgefühl vermissen lassen, das ihn an den Italienern angeheimelt hatte: ihrem eigentlichen Kerne nach sah er seine Leistungen doch besser von jenen Ersten als von irgend einer andern Nation

geschätzt. War er dagegen als Gast Italiens unangefochten, allerwärts nur verehrt und bewundert seine Bahnen gezogen, so umstand ihn hier alsbald ein Schwarm von Neidern und Feinden, dem er, ungeachtet der Überzahl seiner Freunde, das Terrain erst Schritt für Schritt abgewinnen mußte. In vorderster Reihe unter seinen Gegnern kämpfte der berühmte Satyriker Addison, der, um Händel, „den neuen Orpheus“, damit zu treffen, in seinem vielgelesenen »Spectator« die Schwächen der englischen italienischen Oper mit unwiderstehlichem Humor geißelte. Händel selber diente der geistreiche Spott wie allen Anderen zur Kurzweil. So wenig wie ehemals in Hamburg gelegentlich der „Almira“, kam es ihm gegenwärtig bei, sich persönlich in den Kampf zu mischen. Die mannigfachen Irrthümer aus seiner Höhe herab wol übersehend, ließ er seine Kunst für sich reden, und sie sprach beredt genug. „Ein Deutscher und ein Genie? Den muß ich sehen!“ hatte Pope skeptisch ausgerufen, als man ihm das „deutsche Genie“ Händel's angekündigt hatte. Bald jedoch verstummten Zweifel und Widerspruch.

Nach Ende der Londoner Saison, im Sommer 1711, trat Händel seine Capellmeisterthätigkeit in Hannover an. Sie beschränkte sich auf Kammermusik. Auch hier, wo sich wie anderwärts zwei verschiedene Richtungen in der Musik, die italienische Kammer- und die französische Capellmusik behaupteten, vereinigte Händel's Kunst die getrennten Gattungen. Dabei componirte er eine Anzahl seiner schönen, nach Steffani's Vorbild geschaffenen italienischen Kammerduette*) und seine so-

*) Sie, die ganz in Vergessenheit gerathenen, wurden uns sammt einer Reihe von Arien durch Robert Franz' Bearbeitung (Leipzig, Kistner) von Neuem zugänglich gemacht.

genannten Oboenconcerte — Orchester Suiten, in denen die Oboe mehrfach als Soloinstrument auftritt. Seine Opernthätigkeit ruhte inzwischen. Auf die Dauer behagte ihm das nicht. Er kam um neuen Urlaub ein, und der November 1712 fand ihn wieder auf englischer Erde und für die italienische Opernbühne geschäftig. Die am 22. November aufgeführte Oper »Il pastor fido« erntete indeß geringen Beifall und verschwand nach wenigen Vorstellungen, um zwanzig Jahre später nach erfolgter Umgestaltung ihre Stellung besser zu behaupten. Auch der schon am 19. December folgende »Teseo« brachte, obgleich musikalisch werthvoller, dem Autor wenig Glück. Nach den ersten beiden Aufführungen ging der Director des Theaters auf und davon und hinterließ Componist und Sängern nichts als seine Schulden.

Höhere Genüge als in diesen beiden Arbeiten that sich des Tondichters Genius in einer Schöpfung anderer Art. Es verlangte ihn, den bevorstehenden Friedensschluß in einem großartigen Te Deum zu besingen. Um aber mit dem Auftrage dazu betraut zu werden, was für ihn als Ausländer auf gesetzliche Hindernisse stieß, mußte er sich erst die Königin Anna besonders geneigt machen. Eine Ode, die er zu diesem Behuf zu ihrem Geburtstage schrieb und (am 6. Februar 1713) aufführte, hatte den gewünschten Erfolg. Mit Composition des berühmten gewordenen Utrechter »Te Deum« wurde ihm zugleich die eines »Jubilate« (es ist in Deutschland als der 100. Psalm bekannt) übertragen. Seiner Neigung für Glanz und Machtentfaltung durch reiche Kunstmittel und Massenwirkungen konnte er hier freien Lauf lassen, und er schlägt dabei Weisen an, die Jeder fühlt und versteht. Die Aufführung beider, die Reihe seiner bedeutendsten

Hervorbringungen eröffnenden Werke fand auf königlichen Befehl am 7. Juli 1713 in der Paulskirche statt, dahin sich das Parlament in feierlicher Procession verfügte. Sie trug ihm als Dank der Königin einen Jahrgehalt von 200 Pfund Sterling ein, verscherzte ihm aber, — umsomehr als er durch rücksichtsloses Überschreiten des ihm bewilligten Urlaubs ohnehin schon Mißstimmung in Hannover hervorgerufen — die Gunst seines Kurfürsten völlig. Und nicht ohne Grund. Hatte er doch durch seine Compositionen einen Frieden verherrlicht, durch den England, dessen Regierung neuerdings zu Gunsten des katholischen Präidenten Jacob den Ausschluß Hannovers von der englischen Thronfolge betrieb, die Erwartungen Hannovers getäuscht und seine Interessen verletzt hatte. Solch offenkundige Demonstration seines Capellmeisters — mochte sie immer aus künstlerischer Ruhmbegier und Unkenntniß in politischer Beziehung entspringen — konnte dem Kurfürsten nicht gleichgültig sein. Händel fiel in Ungnade; um so verhängnißvoller für ihn, als am 1. August 1714 plötzlich die Königin starb und, aller gegnerischen Machinationen ungeachtet, der Kurfürst von Hannover als König Georg I. den englischen Thron bestieg. Lange währte es, bevor sich der erzürnte Herrscher versöhnen ließ. Inzwischen zwar bot ein vornehmer Kunstmäcen, Lord Burlington, dessen „italienischen Palast im Norden, wo alle Musen fröhlich rasteten“, der Dichtermund preist, dem Künstler durch Jahre hindurch eine gastliche Freistatt, die ihn nicht nur in der großen englischen Gesellschaft einführte, sondern ihm auch — die Opern »Silla« (1714) und »Amadigi« (1715) beweisen es — Stimmung und Muße zum Schaffen ließ. Bei Hofe aber durfte er nicht erscheinen. Da ersann endlich Lord Burlington

mit Baron Kielmannsegge gemeinsam ein erfolgreiches Mittel. Sie veranstalteten eine festliche Barkenfahrt auf der Themse, zu welcher Händel seine berühmte „Wassermusik“ — eine aus 25 kleinen Stücken bestehende Suite — componirte. Als dann der König, davon entzückt, nach dem Verfasser derselben fragte, führte man ihm seinen reuigen Capellmeister zu, der nun das Lob seiner Musik hören durfte. Den ihm von seiner Vorgängerin zugewiesenen Jahresgehalt verdoppelte jetzt König Georg durch weitere 200 Pfund, zu denen Prinzessin Caroline, als Händel später den Musikunterricht der kleinen Prinzessinnen in die Hand nahm, noch die gleiche Summe hinzufügte, so daß sich seine feste Jahreseinnahme demnach auf 600 Pfund belief.

Eine Reise, die Händel im Juli 1716 mit dem König nach Deutschland unternahm, brachte ihn, der sich ganz der englischen Musik zugewendet hatte, noch einmal mit der vaterländischen Tonkunst in Berührung. Er schrieb in Hannover sein letztes deutsches Vocalwerk: eine Passionsmusik.

Wie seinen Hamburger Kunstgenossen Keiser, Telemann und Mattheson bei ihren gleichartigen Arbeiten, so diente auch ihm nicht das von Sebastian Bach bevorzugte Bibelwort, sondern eine freie Dichtung des Hamburger Brodes zur textlichen Grundlage. Aber eben so weit auch, als dies schwülstige, geschmacklose Reimwerk hinter der ewigen Urkraft des Bibeltextes, blieb dies Product Händel's hinter den betreffenden Meisterwerken des großen Sebastian zurück. Händel's Größe wächst und sinkt mit seinen poetischen Vorwürfen, und für den Werth derselben ist seine Musik stets die beste Kritik. Historisch interessant bleibt gleichwol immerhin ein Werk, das die Passion Keiser's aus

dem Felde schlug und von Bach einer eigenhändigen Abschrift werth erachtet ward, schon in seiner vermittelnden Stellung zwischen der Entwicklung und dem letzten größten Aufschwunge der norddeutschen protestantischen Kirchenmusik.

Inmitten politischer Wirren und Aufregungen feierte mittlerweile die Londoner Oper. Händel nahm 1717 einen Antrag des reichen Herzogs von Chandos an, der wie ein souveräner Fürst in Cannons bei London Hof hielt, und trat als Capellmeister und Organist in dessen Dienste. Seine geniale Wirksamkeit brachte es dahin, daß an Stelle von St. Paul's Kathedrale die Hauscapelle des Herzogs jahrelang der lebenszeugende Mittelpunkt englischer Kirchenmusik wurde und das vornehme London sonntäglich nach Cannons wallfahrte. Hier, wo Händel, von jugendlich feurigen Kräften umgeben, sein unvergleichliches Dirigententalent ausbildete, entstanden außer dem Te Deum in B, dem größten, das er geschrieben, die berühmten zwölf »Anthems«, Meisterwerke obersten Ranges, in deren durch Solosätze und Instrumentalbegleitung wechselvoll belebten Chören die Form von Motette und geistlicher Cantate vereinigt erscheint. In der Größe des Stils, der charaktervollen Kraft ihrer Tonsprache sind diese Psalmen-Compositionen die Vorläufer seiner späteren Oratorien, deren erste beide ebenfalls in Cannons ihre Geburtsstätte haben.

Bereits in Rom, wir wissen es, hatte Händel sich zuerst mit einer Musikgattung befaßt, die, von den Italienern in's Leben gerufen, von dem deutschen Meister Heinrich Schütz weiter entwickelt, der Vollendung durch seine Hand harzte. Was aber jene früheren, dem Jahr 1708 entstammenden Werke, die noch völlig auf dem Boden des italienischen Orato-

riums stehen, von seinen späteren in und für England geschriebenen wesentlich unterscheidet, das sind die nach dem Vorbild der Passion in dieselben aufgenommenen zahlreichen Chöre. In seinem ersten biblischen Oratorium „Esther“, dem die Merkmale eines Erstlings seiner Gattung noch deutlich anhaften — es wurde am 29. August 1720 in Cannons zum ersten Male gehört und dem Componisten mit 1000 Pfund vom Herzog gelohnt — vollzog Händel zuerst diese Umgestaltung der Oratorienform; in ihm kommt (wie Krehshmar nachweist) ihre Trennung von der des Chors fast ganz entbehrenden Oper erstmalig zur Erscheinung.

Auch bei weltlichen Stoffen brachte Händel darnach diese Passionsmethode in Anwendung. Durch Chöre wechselvoll belebt ist auch das kurz nach „Esther“ und gleichfalls für Cannons geschaffene Schäferspiel »Acis and Galatea«, das, die Heiterkeit der hellenischen Götterwelt widerspiegelnd, eine Reihe weltlicher mythologischer Oratorien, wie „Esther“ eine Reihe biblischer, eröffnet. Den gleichen Gegenstand hatte der Tonsetzer schon früher in Neapel behandelt; jetzt gab er ihm eine völlig neue, ungleich reifere Gestalt. Händel's Zeitgenossen erblickten in „Galatea“ eines seiner vollkommensten und gleichmäßigst gearbeiteten Werke. Noch heutigen Tages auch ist es in England allgemein gekannt und verbreitet, während es sich bei uns in Deutschland erst neuerdings mehr einzubürgern beginnt. Im Lande der Musik blieb man seltsamerweise lange einem Kunstwerk fremd, das nicht nur in seinen einzelnen Theilen — wie in dem Terzett oder der letzten Arie Galatea's: „Herz, der Liebe süßer Born“, — sondern als Ganzes das Gepräge der Vollendung trägt und uns den Componisten, dessen ernst pathetische,

heroische Ausdrucksweise wir vorwiegend kennen, zur Abwechslung von anmuthig liebenswürdiger, humoristischer Seite zeigt.

Für den erhabensten Theil seines späteren Kunstschaffens hatte Händel durch die bezeichneten Werke die Reime gelegt und mit ihnen von einem Bereiche Besitz ergriffen, dessen unumschränkte Herrschaft ihm vorbehalten war. Doch blieb es innerhalb desselben für's Erste nur bei diesen vereinzeltten Thaten. Noch erblickte er in der Oper, die ihm doch nur der Durchgang zum Dratorium sein sollte, seine eigentliche Lebensaufgabe, und ausschließlicher denn bisher gab er sich während der nächsten zwei Jahrzehnte ihrer Pflege hin.

Das Jahr 1720, mit dem seine Thätigkeit für Cannons abschloß, brachte für Händel's Leben eine entscheidende Wendung. Eine sonnenhelle Wanderung war es bisher gewesen. In unverkümmerter Lust hatte er gestrebt und geschaffen, nur vom Hörensagen kannte er die Dornen und Drangsale des Künstlerlaufs. Nun sollte er sie in Wirklichkeit kennen lernen und, zum Kampf mit den Verhältnissen herausgefordert, seine Kraft erproben. Das Ereigniß, an das sich diese Wendung knüpfte, war die durch Subscription des Königs und der Aristokratie erfolgende Gründung der »Royal academy of music«. Nicht wie die Pariser Academie, von der sie den Namen entlehnte, stellte sich die Londoner Kunstanstalt eine nationale Aufgabe. An Erneuerung der früheren englischen Opernversuche dachte man nicht; man wollte die italienische und zwar ausschließlich die ernste Oper in musterhaften Aufführungen pflegen. Mit Engagement der Sänger ward Händel beauftragt, der zu diesem Zweck im Sommer 1719 den Continent bereifte und auch bald einen

Kometenschweif glänzender Gesangsgrößen, wie Baldassari, Senesino, Cuzzoni, Faustina, hinter sich drein zog. In der musikalischen Leitung wechselte er mit den Italienern Bononcini und Pippo, an welches letzteren Stelle 1723 Attilio Ariosti trat, ab. Gerade diese Einrichtung aber war einem friedlichen Gedeihen des neuen Unternehmens von vornherein hinderlich. Gegen die überragende Größe des deutschen Meisters, der die Italiener auf ihrem eigenen Gebiete und mit ihren eigenen Waffen niederschlug, kämpften Neid und Mißgunst seines Mitdirigenten Bononcini und machten, mit den Eifersüchteleien der Sänger, den Meinungsverschiedenheiten der Unternehmer und den Intriguen der Operngegner im Bunde, ein harmonisches Zusammenwirken unmöglich. Alles ging im Parteiwesen unter. Der Hof stellte sich auf die Seite Händel's, wie er, ihrer schönen Rivalin Faustina Bordoni gegenüber, die häßliche aber unvergleichlich geniale Cuzzoni begünstigte. Andere schrieben Bononcini und die Faustina auf ihre Fahne und gaben ihre Sympathien in lärmenden Demonstrationen kund. Wenn die Eine sang, piffen und tobten die Parteiläufer der Andern; die rücksichtslosesten Scenen spielten sich während der Vorstellungen im Publikum ab. Am Ende kam es gar auf offener Bühne zu einer Rauferei zwischen beiden Sängern.

Händel verstand seinerseits schon mit ihnen fertig zu werden; ihren Launen, ihrer Herrschsucht setzte er, im Gegensatz zu der Tyrannei, die andere Componisten von ihnen erdulden mußten, die ganze Macht seiner Persönlichkeit entgegen. Als die Cuzzoni sich einmal weigerte, die ihr zu unscheinbare Arie »Falsa imagine« in der Oper »Ottone« zu singen, ergriff er die Widerpenstige mit riesenstarkem Arm und hielt sie zum

Fenster hinaus mit der in flammendem Zorne ausgestoßenen Drohung, sie hinab zu werfen, dafern sie nicht sofort gehorche. „Daß Sie eine leibhaftige Teufelin sind, das weiß ich, Madame“, donnerte er ihr zu; „aber ich will Ihnen zeigen, daß ich Beelzebub, der Teufel Oberster, bin!“ Er hatte sich über sie, den „weiblichen Gottseibeius aller italienischen Capellmeister“, hinfort nicht mehr zu beklagen.

Seine Rivalen Bononcini, Pippo und Ariosti, die es schließlich, wenn auch ohne besonderes Glück, mit Nachahmung seiner Weise versuchten, schlug Händel durch seine schöpferischen Thaten aus dem Felde. Ging er schon in der mit beiden Erstgenannten gemeinsam componirten Oper »Muzio Scevola« — er schrieb den dritten Act, jene die zwei ersten — als Sieger hervor, so scheuchte die lange und stattliche Reihe seiner Opern: »Radamisto« (1720), »Floridante« (1721), »Ottone« (1722), »Flavio« (1723), »Giulio Cesare«, »Tamerlano« (1724), »Rodelinda« (1725), »Scipione«, »Alessandro« (1726), »Admeto«, »Riccardo I.« (1727), »Siroe« und »Tolomeo« (1728), die sich von Haymarket aus über ganz Europa verbreiteten, seine Gegner endlich vom Schauplatz hinweg. Ein Pamphlet, mit dem sein alter Feind Bononcini an dem deutschen Künstler Rache zu nehmen vermeinte, blieb wirkungslos — Händel war jetzt alleiniger Leiter der Academie, während Bononcini sich einige Jahre später (1731), in Folge eines „ehrlosen Plagiats“, genöthigt sah, England für immer zu verlassen. Doch die Theilnahme des Publikums an der Oper war, den beständigen Streitereien der Sänger zufolge, erkaltet; an der „Überzüglichkeit ihrer Sänger“, so meint ein Zeitgenosse, ging sie zu Grunde. Die satyrischen Feldzüge der Dichter und Literaturhelden Swift, Pope und Gay,

und zumal des Letzteren „Bettleroper“ — eine mit Volksgesängen gespickte Vereinigung von Farce, politischer Satyre und musikalischer Parodie, die, ihre Spitzen gegen die italienische Oper kehrend, sich im Umsehen über ganz England verbreitete und zahllose Nachahmungen nach sich zog — gaben dem ohnehin verschuldeten Unternehmen den Todesstoß. Die Academie löste sich auf; doch nur um sich binnen Kurzem, unter veränderten Verhältnissen und ohne den bisherigen kostspieligen Verwaltungsapparat, als »Kings theatre« auf's Neue zu constituiren. Da diesmal die Gründung im Wesentlichen von dem zum Hofe haltenden Adel unter Betheiligung des Königs ausging, wurde, während man für die technische Leitung wie bisher Heidegger beibehielt, die künstlerische nun ausschließlich in Händel's Hand gelegt. Denn in hohem Maße erfreute sich Letzterer der Gunst des Königshauses. Bald nachdem er 1726 das englische Bürgerrecht erlangt, hatte ihn Georg I. zum Hofcomponisten ernannt. Es änderte nichts in seiner Stellung zum Thron, daß, als den König im Juni 1727 auf einer Reise in Osna-brück ein plötzlicher Tod ereilte, dessen Sohn ihm in der Regierung folgte. Der Krönungsfeier Georg's II. in der Westminster-Abtei mußten Händel's pompöse „Krönungsanthems“ die musikalische Weihe geben, und für einen zum Geburtstag des neuen Staatsoberhauptes veranstalteten Hofball schrieb er eigenhändig mehrere Menuetts. Desgleichen componirte er später zur Vermählung seiner Lieblingschülerin Prinzessin Anna mit dem Prinzen von Oranien ein Trauungsanthem und die Serenade »Parnasso in festa« (1734). Auch die Hochzeit des Prinzen von Wales feierte er (1736) mit einem gleichen Festgesang. Außer dem Musikunterricht der Prinzessinnen übernahm er die Leitung der Hof-

concerte, wie bei allen besonderen Gelegenheiten das Orgelspiel, die Composition und Aufführung der Musik, ohne ein officiellcs musikalisches Amt am Hofe zu bekleiden und ein solches je zu suchen. Obgleich von seinen englischen Kunstgenossen beneidet und gehaßt, verschmähte er, sich zu ihrem Schaden vorzudrängen und zu bereichern und die königliche Gunst zu seinem Vortheil auszunutzen. In hohem Grade ruhmbe gierig, als Mann der Welt auch Geld und Geldeswerth nicht mißachtend, streckte er doch auch nach dem ihm Begehrenswerthen nie auf Kosten Anderer die Hände aus. Kleiner Mittel bediente sich sein großer Charakter nie; groß und rein wie seine Kunst war auch sein Geist, seine Seele. War als Jüngling sein Kunstschaffen mehr auf äußeren Erfolg gerichtet, so vertiefte sich dasselbe mehr und mehr. Von allen unedlen Elementen, die ihm in den Weg traten,kehrte er sich ab. Seiner äußeren Erscheinung selbst war eine imponirende Würde und Mannhaftigkeit aufgeprägt. Die große, etwas volle Gestalt zeigte eine vornehme Haltung, und die meist ernste, fast finstere Miene milderte ein leise durchblickender Zug von Freundlichkeit. Lächelte er, so war es, wie wenn die Sonne durch Wolken bricht, sagt Burney. Geistesgröße und Genie sprachen aus seinem Antlitz. Im geselligen Verkehr liebte und bethätigte er, der mit den bedeutendsten Männern Umgang pflog und sich für alle großen Ideen und Ereignisse seiner Zeit interessirte, Humor und Laune; so leidenschaftlich er bei seinem cholcrischen Temperament auch zu Zeiten aufbrausen konnte und so rauh und rücksichtslos er zumal jedes unkünstlerische Ansinnen von sich wies. Denn in der Kunst, in seinem Berufe ging sein Leben auf. Ein heroischer Charakter, zum Herrscher geboren, war er als solcher verehrt und gefürchtet. Man zitterte

bei Proben und Aufführungen vor dem tyrannischen Mann, der jeden Fehler, jedes Versäumniß unerbittlich rügte. Pfl egte er doch selbst seinem Unmuth freien Lauf zu lassen, wenn bei den Oratorien-Proben in Carlton-House die fürstlichen Besitzer, Prinz und Prinzessin von Wales, auf sich warten ließen. Wagten es gar die Hofdamen, während der Musik zu plaudern, so rief er sie scheltend beim Namen, bis die Prinzessin von Wales mit gewohnter Milde und Sanftmuth mahnte: „Still, Händel wird böse!“

Dabei schlug ihm das Herz warm und edel in der Brust. Dem Vortheil Armer machte er sein Können gern und häufig dienstbar. Zum Besten eines Vereins für arme Musiker, dessen Mitbegründer er war, sowie des Findlings-Hospitals veranstaltete er alljährlich, selbst zu einer Zeit, wo er selber in Bedrängniß war, Concerte, wie er ersteren auch in seinem Testament bedachte. An den Seinen hing er in steter Treue. Die uns erhaltenen Briefe, die er seinem Schwager Michaelsen schrieb, sind dessen Zeuge. Nach dem Tod seiner letzten Schwester setzte er deren Tochter und einziges Kind Friederike, die er aus der Taufe gehoben hatte und der er väterlich zugethan war, zur Haupterbin seines beträchtlichen Vermögens ein. Und die kindliche Liebe, die der berühmte Sohn, „dessen Namen sein Vaterland ehret“, gegen „Seine Frau Mutter“ allzeit bewiesen hatte, wurde ihm noch an deren Grabe (1730) von Predigers Mund nachgerühmt. Wie er um ihretwillen wiederholt den weiten Weg nach der Heimat machte, so reiste er, um den letzten Segen der Erblindeten, Hochbetagten zu empfangen, auch im Juni 1729 nach Halle. Ein Versuch Bach's, bei dieser Gelegenheit eine Begegnung mit seinem großen, von ihm aufrichtig bewunderten Kunstgefährten

herbeizuführen, schlug leider gleich einem früheren fehl. Sie sollten einander niemals im Leben die Hand reichen. Und doch sagte Bach von ihm: „Das ist der Einzige, den ich sehen möchte, ehe ich sterbe, und der ich sein möchte, wenn ich nicht der Bach wäre.“

Auch mit dieser Reise wiederum verband Händel, wie schon zehn Jahre zuvor, einen künstlerischen Zweck. Wie damals galt es ihm die Anwerbung von Sängern für die neu zu begründende Oper. Statt nach Deutschland, wie jenes erste Mal, aber wandte er sich jetzt direct an die Quelle, an das Vaterland der Gesangskunst: er ging in Begleitung seines alten Freundes Steffani, der sich als 74 jähriger Sänger noch in Ottoboni's Academie hören ließ, nach Italien. Von dort brachte er als erste Sterne Bernacchi und die Strada heim, welche sich nach Eröffnung des Theaters unter seiner Führerschaft zur vollen Größe entfaltete und ihm dies durch treue Anhänglichkeit lohnte. Aber Bernacchi gefiel nicht; er mußte ihn bald durch den früheren anspruchsvollen Sopranisten Senesino ersetzen. Selbst gegenüber seinen eigenen Opern: »Lotario« (1729), »Partenope« (1730), »Poro« (1731), »Ezio«, »Sosarme« (1732) und »Orlando« (1733), die er abwechselnd mit den Werken Anderer zur Darstellung brachte und unter denen »Orlando«, wie unter den früheren »Cesare«, »Tamerlano«, »Rodelinda«, hervorragte, zeigte sich das Publikum immer spröder und wetterwendischer. Dabei erwies sich die Gunst des äußerst unbeliebten, mit sich selber in Unfrieden lebenden Königshauses als ein sehr zweifelhafter Vortheil für den Dirigenten. Immer entschiedener spielte man die politische Opposition auf das Gebiet der Kunst hinüber. Man benutzte die Rachsucht des von Händel in Folge maßloser Ansprüche weggejagten Senesino,

wie die Charakterlosigkeit seiner Collegen, und eines Tages überraschte man London durch Errichtung einer zweiten italienischen Oper, mit Händel's fahnenflüchtigem Personal, unter Protection der oppositionellen Barone und des Prinzen von Wales, welcher offen gegen seine Eltern und Geschwister Partei ergriff.

Wollte Händel, wogegen sein Künstlerstolz sich auflehnte, nun nicht die Waffen strecken, so blieb ihm nichts übrig, als mit Heidegger, der inzwischen das Haymarket-Theater käuflich an sich gebracht hatte und ihm contractlich noch des Weiteren verpflichtet war, die Oper auf eigenes Wagniß hin weiter zu führen. Er gewann sich in Italien neue Sänger und eröffnete mit Carestini, dem ersten Sopranisten seiner Zeit, und der ihm allein treu gebliebenen Strada im October 1733, in Gegenwart des Hofes den Wettkampf. Um Sein oder Nichtsein handelte es sich für seine Oper, wie für die des feindlichen Adels, die unter Anführung Porpora's und nachmals Haffe's, mit Farinelli als singendem Hauptmagnet, in Lincoln's-Innfields ihre Wohnung aufgeschlagen hatte. Wo sich bisher nur eine Gesellschaft mit Mühe behauptet, vermochten zwei nicht auf die Dauer zu bestehen. Mit der glänzenden Streitmacht seiner Opern: »Arianna«, »Oreste« (1734), »Ariodante«, »Alecina« (1735) »Atalanta«, »Giustino«, »Arminio« und »Berenice« (1736), nebst dem Tanzspiel „Terpsichore“, die Händel eine nach der andern in's Feld führte, konnten die Andern freilich nicht rivalisiren. Dafür sang sich ihr Farinelli mit Ungewalt in die Gunst des Publikums ein. Dem Componisten, selbst einem Händel, stellte sich in jener Zeit der Sängerbherrschaft auf der Bühne der Gesangsvirtuos als feindliche Macht gegenüber. Als aber der bloß sinnliche Reiz, den Farinelli's Gesang ausübte, endlich

an der Übersättigung der Zuhörer seine natürliche Grenze und damit zugleich auch die Gegenoper, von der sich der Prinz von Wales bereits abgewandt hatte, ihr Ende fand, stand auch Händel am Ende seines Vermögens. Mit Aufbietung seiner ganzen Thatkraft hatte er, nachdem auch Heidegger ihm 1734 abtrünnig geworden war und sein Theater der Gegenpartei eingeräumt hatte, die Oper auf Rich's neuerbautem Coventgarden-Theater weitergeführt. Doch der Kämpfe, Sorgen und Anstrengungen waren zu viele gewesen selbst für seine riesige Natur. Im Frühjahr 1737 lähmte ihn ein Schlaganfall. Selbst sein Geist war vorübergehend umnachtet. Sein Unternehmen war bankrott, sein Wohlstand, die Frucht lebenslanger Arbeit, vernichtet. Er sah sich von Schulden bedrängt, außer Stande, den Verpflichtungen gegen seine Sänger nachzukommen. Aber wie, trotz seiner persönlichen Niederlage, doch seine Sache gesiegt hatte, so bewährte sich auch die ganze Stärke seiner Heldennatur. Die Nachener Bäder, die er im Sommer 1737 in seiner energischen Weise derart gebrauchte, daß er dreimal so lange, als Vorschrift war, im Wasser verweilte, wirkten Wunder; sie gaben ihm binnen Kurzem die verlorene Gesundheit zurück. Nach seinem letzten Bade ging der Genesene in die Kirche, um Gott auf der Orgel sein Dankopfer darzubringen. War es so unbegreiflich, wenn die Nonnen, die solches Orgelspiel nie zuvor vernommen, seine Heilung für ein Mirakel erklärten?

Seine Bühnenthätigkeit nahm Händel nur vorübergehend wieder auf. Um seine Gläubiger zu befriedigen und dem drohenden Schuldgefängnisse zu entgehen, schrieb er, um dieselbe Zeit, als er sich mit schmerzlicher Überwindung seines Stolzes auch zu einem Benefiz-Concert für sich selber bestimmen ließ, für

Heidegger, der aus den Trümmern beider Operngesellschaften eine neue aufbaute, die Opern »Faramondo« (1737) und »Serse« (1738), sowie das Pasticcio »Alessandro Severo«, denen später noch »Giove in Argo« (1739), »Imeneo« und »Deidamia« (1740) folgten. Mit diesem letzten, dem 40sten italienischen Drama, das er der englischen Bühne geschenkt hatte, kehrte er derselben nun für immer den Rücken. Was er in der Oper zu leisten bestimmt war, das hatte er geleistet. Er steht in ihr noch auf altitalienischem Boden. „Arienbündel, durch Recitativfäden zusammengehalten“, nennt Chrysander seine Bühnenwerke, die „in Gehalt und Darstellung den Glanzpunkt der damaligen italienischen Oper in Europa bildeten“, aber für die gegenwärtige Praxis als Ganzes unaufweckbar sind. An dem Bestreben, den Text an sich dramatisch umzugestalten und die Oper zu einem musikalisch-dramatischen Ganzen durchzubilden — wie wir es Gluck später verfolgen sehen — hat Händel sich, trotz vieler dramatisch hervorragender Scenen, die seine Opern enthalten, nicht betheiliget. Nichtsdestoweniger half er, der größte Operncomponist der Vor-Gluck'schen Epoche, von specifisch musikalischen Gesichtspunkten ausgehend und auf vielseitigere Entfaltung der tonkünstlerischen Mittel bedacht, das große Reformwerk, das uns „Alceste“ und die „Iphigenien“ schenkte, vorbereiten, indem er die Wahrheit und Energie des Ausdrucks im Sologesang weit über seine Vorgänger hinaus steigerte. Seine eigenen Ziele gingen jetzt über die Bühne hinaus. Mehr noch als in der künstlerischen Darstellung des Einzellebens sollte sich in der Charakteristik ganzer Volksindividualitäten und Menschheitsperioden seine Eigenart in ihrer vollen Bedeutung offenbaren. Auf das Musikdrama ohne Bühne und Handlung: das

Dratorium, concentrirte er die Kraft seines späteren Lebensalters, und sein künstlerisches Tagewerk gipfelte in diesem.

Seit seine ersten in und für Cannons geschriebenen Werke dieser Gattung: „Esther“ und „Galatea“, bei öffentlicher und scenischer Vorführung im Haymarket-Theater 1732 dem lebendigen Antheil des Publikums begegnet waren und zudem der große Erfolg der wiederholten Aufführung seines Utrechter Te Deums sammt Jubilate und Anthems (zum Besten einer milden Stiftung) ihn auf den in der Öffentlichkeit erwachten ernstern Musiksinn hinwies, hatte Händel sich zu regelmäßigen derartigen Aufführungen, neben seiner zunächst noch einige Jahre fortgeführten Opernthätigkeit, entschlossen. Die Dratorien „Deborah“ (1733) — wo der Chor zum ersten Mal als Hauptfactor der musikalischen Darstellung dient —, „Athalia“ (auf Einladung der Oxforder Universität 1733 componirt und aufgeführt) und „Alexanderfest“ — eine schnell zur Popularität gelangende Verherrlichung der Tonkunst (1736) — waren die Ergebnisse dessen. Ihnen schloß sich weiter das Begräbnißanthem für die 1737 verstorbene Königin Caroline an, welches leider in entstellter Form in Deutschland als Passions-Dratorium „Empfindungen am Grabe Jesu“ bekannt geworden ist. Händel selber wies dieser herrlichen Trauerhymne bei Composition seines „Israel in Aegypten“, als Klage um Josef's Tod, die Stelle eines ersten Theiles an und brachte sie als solchen zur Aufführung, ohne sie schließlich aber in die Partitur aufzunehmen, sodaß wir sie jetzt nicht mit derselben hören.

In dem eben genannten „Israel“ zeigt sich, ebenso wie in dem ihm vorausgehenden „Saul“ (1738), Händel bereits als der unerreichte Meister und Vollender des

Dratoriums, als den ihn die Welt noch heute bewundert. Was seine unvergleichliche Größe bedingt: die Kunst und Kraft, mit der er vermöge der Einführung großer Chormassen, wie kein Anderer, ganze große Volksperioden, Charakterbilder des geschichtlichen und insbesondere des biblischen Lebens in Töne faßt, das kommt hier mit überzeugender Gewalt zum Ausdruck. Die Urmacht dieser Chöre, die das charakteristisch Individuelle gleichsam im großen Weltrahmen vorführen, wo hatte sie bis dahin ihres Gleichen gehabt? Es waren Wunder an Neuheit und Wahrheit, diese Massenwirkungen und Vollklänge, die hier zum ersten Male laut wurden. Denn auch Bach redete in anderen, übersinnlicheren Tönen; seiner subjectiven mystischen Weise lag die objectiv plastische, realistischere Art des Künstlers fern, der, wie Ludwig Mohl bezeichnend sagte, „mit beiden Füßen fest auf dieser Erde steht.“ Nichts von Bach's überschwänglicher Tiefe haftet auch der Sprache seines religiösen Gefühls an. Sie bleibt voll schlichter Zuversicht und Kraft; es ist ein Held auch im Glauben, dessen Rede wir vernehmen. Und wie natürlich entströmt sie seinen Lippen! Wir spüren auch hier, daß „weß' das Herz voll ist, deß' der Mund übergeht.“ Fromm und gottesfürchtig war er, wie selten Einer, und das S. D. G., das ist Soli Deo Gloria, vergaß er keinem seiner Werke beizufügen. Seine Bibel kannte er so gut, daß er sich daraus seine Drorientexte mit dichterischem Sinn selbst zusammenzustellen vermochte. Als der Bischof von London ihm einst beim Herstellen eines Schrifttextes — nach Angabe der Einen soll es sich um den „Messias“, nach Anderen um die Anthems gehandelt haben — seine Hülfe anbieten ließ, rief er aus: „Wie, glaubt er was Besseres zu liefern als Propheten und Apostel?“

oder meint er, ich kenne die Bibel nicht auch so gut wie er?" Es dünkte ihm ja, seinem eigenen Bekenntniß zufolge, „eine Wohlthat“, wenn sich ihm eine Gelegenheit bot, „Worte der heiligen Schrift in Musik setzen zu können; da er so innerst erbaut werde durch Versenkung in die erhabenen Spruchreden, von denen die heiligen Schriften voll sind.“

Biblischen Geist athmen in der That seine testamentarischen Oratorien durch und durch, auch wenn sie, zum Unterschied von denen seiner Vorgänger, nicht wie die Passions-Oratorien in directer Beziehung zur Kirche, sondern vielmehr außerhalb deren Cultusformen stehen. Er gab uns in ihnen religiöse, aber keine Kirchenmusik. Man höre nur die gewaltigen Doppelchöre im „Israel“, wie sie Jammer und Jubel des Gottesvolkes, die Plagen, unter denen es leidet, und seine wunderbare Errettung malen! Hier, wo nicht eine einzelne Persönlichkeit, sondern das Volk Israel der ausschließliche Träger des Ganzen ist, setzt sich dies Ganze wesentlich nur aus Chören zusammen. Die sparsam eingestreuten Soli treten ihnen gegenüber, wie an Zahl so an Bedeutung, ganz in den Hintergrund. In anderen, mehr dramatisch gehaltenen oratorischen Werken, wie „Samsen“, „Judas Maccabäus“, „Josua“, dagegen, wo der Kampf der Israeliten in einzelnen Heldengestalten personificirt erscheint, welche redend und handelnd eingeführt werden, kommen auch die Soloformen zu ihrem Recht. Händel giebt keins der Mittel der italienischen Oper, von der er her kam, auf. Recitativ, Arie, Coloratur — so überlebt auch die letztere, die während der damaligen höchsten Blüte der Gesangskunst in der Luft lag, dem heutigen Geschmacke dünken mag — finden auch in seinen Oratorien ihren Platz, und wo es tiefere Empfindungen und Leiden-

schaften zu schildern gilt, wohnt ihnen vielfach eine Ausdrucksfülle inne, an der die Zeit machtlos vorüber geht. Nichtsdestoweniger liegt der Schwerpunkt und die ewige Wirkungskraft der Händel'schen Oratorien vorwiegend in ihren monumentalen Chören. Die Freiheit und Sicherheit der Auffassung, den weit-schauenden, welthistorischen Blick hatten ihm sein Genie, seine Weltbildung eröffnet. Zur souveränen Herrschaft über die gesammte Technik war er durch die lange Opernpraxis und die beständige allgemeine musikalische Übung gelangt. Mochte seine contrapunktische Meister-schaft, so gewaltig und alle seine Zeitgenossen im Übrigen überragend sie an sich war, immerhin, wie Ph. Em. Bach es ausspricht*), hinter der seines Vaters, namentlich im Instrumentalen, erheblich zurückstehen, wie dieser auch an Eigenartigkeit der Harmonie und Modulation Händel überbot: auf rhythmisch-melodischem Gebiete vertritt Vexterer hinwiederum Bach gegenüber den Fortschritt. Seinem Rhythmus — man vergegen-wärtige sich nur seine oft mit grandioser Gewalt drein-fahrenden Bässe! — ist die ganze Willensstärke und Kraft, das ganze Daseinsgefühl seines Wesens auf-geprägt; seine Melodik ist klar und flüchtig, moderneren Zuges und ungleich eingänglicher als die des großen Sebastian.

Ein Blick auf die Claviercompositionen Beider schon macht dies ersichtlich; denn Händel veröffentlichte von 1720 an auch vier Sammlungen »Suites de pièces pour le clavecin«, denen später noch anderes In-strumentale: Sonaten und Trios für Violine, Flöte oder Oboe mit Baß, sowie Concerte für Streichinstru-

*) In einem Brief an Eschenburg. Nohl, Musikerbriefe. 2. Ausg. Leipzig, Duncker & Humblot. 1873.

mente und für Orgel, folgte. Man braucht nur neben die Suiten Bach's diejenigen Händel's, wie beispielsweise die in E-dur mit den bekannten Variationen über »The harmonious blacksmith«, zu halten, um dessen inne zu werden. Eine gewisse „gesellige Gefälligkeit“ ist hier heraus gekehrt, die bei aller Würde und allem Gehalt wunderbar mit dem gewichtigen Ernste Bach's contrastirt. Wir sehen hier den Weltmann vor uns, dessen vornehm leichte Art nicht nur bei denen, für die die Compositionen zunächst bestimmt waren (die Clavierstücke sollen meist für Prinzessin Anna und ihre Schwestern, die Violinsonaten für den Prinzen von Wales geschrieben sein), sondern allseitigen Anklang fand. In den Suiten wie in den Fugen macht sich eine Neigung zur Ungebundenheit geltend. Ohne Bedenken geht er ab und zu aus der polyphonen in die homophone Schreibart über, oder läßt je nach Belieben bald zwei, bald drei, bald vier Stimmen reden; auch wenn er, wie Mattheson *) sagt, „alle Auswege der Harmonie dergestalt kennet und besizet, daß er nur damit zu scherzen oder zu spielen scheint, wenns andern arbeitsam vorkömmt.“ Wie im Allgemeinen Händel's in Concertsaal und Kirche wenig mehr gehörte Instrumentalcompositionen, im Gegensatz zu seinen großen Vocalwerken, machen sie den Eindruck gewissen Sichgehenlassens, flüchtigen Entstehens. Es ist als seien sie aus dem Stegreif geschaffen, das Resultat eines augenblicklichen freien Ergusses. Was Wunder bei der erstaunlichen Leichtigkeit und Schnelligkeit, mit der ihm das Schaffen von der Hand ging? Eine wirkliche Weiterbildung wie durch Bach haben die sich zu seiner Zeit entwickelnden Instrumental-

*) Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739.

Formen allerdings nicht durch ihn erfahren. Trotz alledem bildeten seine Concerti grossi für Streichinstrumente — unter denen das in G-moll das schönste und populärste ist — in ihrer Combination von Suite und Sonate ihrer Zeit eine neue Erscheinung, und von seinen Orgelconcerten zehrten, wie Burney sagt, die englischen Orgel- und Clavierspieler ausschließlich fast drei Jahrzehnte lang. Den eigentlichen Orgelstil hat er wenig gefördert; denn nicht wie für Bach hatte für ihn die Königin der Instrumente fundamentale Bedeutung, ob er ihr auch eine musikalische Machtstellung in seinen Oratorien einräumte und als Virtuos außer Bach nicht seines Gleichen hatte. In seinen oratorischen Concerten in England pflegte er sich während der Zwischenpausen regelmäßig (seit 1735) mit einer freien Phantasie, einem Concert oder dergl. zur Bewunderung und Erbauung Aller hören zu lassen. Der größere Orgelkünstler von Beiden war gleichwol Bach, obschon Händel's, des größeren Improvisators, Spiel hinreißender und zündender wirkte. Auch hier gehörte der Preis der Popularität ihm, der, wie er die Tonmassen mit fester Hand beherrschte, auch die bunte Masse der Hörer zur Andacht und zum Mitempfinden zwang.

Nichtsdestoweniger erfreute sich „Israel in Aegypten“ — heutzutage nebst „Messias“, „Samson“, „Judas Maccabäus“ und „Alexanderfest“ zu den begünstigtesten Händel'schen Oratorien zählend — bei der ersten Aufführung am 4. April 1739 keiner wohlwollenden Aufnahme. So erfolgreich sonst die oratorischen Aufführungen des Künstlers verliefen, dies Werk war, wie eine Freundin Händel's, Mrs. Delany, in ihrer Autobiographie schreibt, „zu feierlich für gewöhnliche Ohren.“ Tiefernst, grübelnd in sich versenkt, wie man ihn sonst

nie gesehen, fann er indessen neuen Ideen und Aufgaben nach. Dann trat im November desselben Jahres eine seiner charakteristischsten Schöpfungen: die sogenannte „kleine Cäcilienode“, sowie am 27. Februar 1740 das Oratorium »L'allegro, il penseroso ed il moderato« (Frohsinn und Schwermuth) an die Öffentlichkeit. Im Kreise der Oratorien Händel's nimmt dasselbe seinem Inhalt nach, der nicht wie jene auf historischen und religiösen Grundlagen ruht, sondern das bunte Treiben der Welt in wechselvollen Stimmungsbildern widerpiegelt, eine Sonderstellung ein. Gerade in dieser aber wirft es ein helles Licht auf die Vielseitigkeit des schöpferischen Genius. Den wir als Meister des musikalischen Epos kennen, er tritt uns hier als Dyrker, als musikalischer Genremaler nahe. Der Gegensatz zwischen einem heiteren und einem schwermuthsvollen Gemüth, den Milton in zwei Oden vorführt, welchen der Textbearbeiter Jennens noch einen vermittelnden dritten Theil: »il moderato« hinzufügte, bot dem Componisten zur Entfaltung einer reichen und mannigfaltigen Tonlyrik Anlaß, die sich oft auch — wie Händel dies bekanntlich mit Vorliebe thut — tonmalerischer Züge bedient.

Dem merkwürdigen Werk, das sein Schöpfer mit der ihm eigenen fabelhaften Raschheit des Producirens binnen drei Wochen auf das Papier zauberte (auch der „Messias“ entstand innerhalb 24, „Israel“ in 27 Tagen), bahnte neuerdings Robert Franz durch seine geistvolle zeitgemäße Bearbeitung*) eine weitere Verbreitung an. Gleicherweise unterwarf er, dem Vorgehen Mozart's mit „Acis und Galatea“, „Messias“, „Cäcilienode“ und „Alexanderfest“, sowie dem Mendelssohn's (mit „Israel

*) Leipzig, Leuckart.

in Ägypten“) folgend, auch „Messias“ und „Jubilate“ den bei den Händel'schen Partituren nothwendigen instrumentalen Ergänzungen. Nach ihm bearbeitete Chrysander, puritanischer verfahren und auf das klangärmere Clavier als wesentliches Begleitinstrument zurückgreifend, „Deborah“, „Herakles“ und „Messias“. Der clavierspielenden Welt boten Hans von Bülow, Louis Köhler und Andere des Meisters Suiten, Fugen, Concerte zc. in instructiven Ausgaben dar, während die singende durch eine Sammlung von Gesängen*), mit welcher Victorie Gerwinus die bekannte Händel-Apotheose ihres verstorbenen Gatten**) ergänzte, dergleichen durch solche von R. Franz und D. Dresel***) in seine Opern und Oratorien eingeführt wird. Zu alledem steht die große Gesamtausgabe der Werke Händel's †), die (nach Vorauszgang der Engländer) auf Anregung F. Chrysander's von der deutschen Händelgesellschaft im Jahre 1858 begonnen wurde, vor ihrer Vollendung. So vereinigen sich die vielfältigsten Bemühungen, um unser gegenwärtiges Geschlecht in Fühlung mit dem mächtigen Tongenius Händel's zu erhalten.

Und ein Deutscher blieb er auch inmitten des fremden Volkes, das ihm eine Heimat gab. Ja, nach einer fast 30 jährigen Wirksamkeit unter demselben erwog er, durch die beständig sich wiederholenden Anfeindungen und die Ungunst der englischen Zeitverhältnisse (1741) müde gemacht, allen Ernstes den Gedanken der Rückkehr in sein altes Vaterland. Auf Berlin, wo Friedrich der Große der Musik einen neuen Schutzort begründet hatte, richtete sich sein Blick. Aber eine andere

*) 7 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

**) Händel und Shakespeare. Leipzig, Engelmann. 1868.

***) Ristner u. Breitkopf & Härtel.

†) Leipzig, W. Engelmann.

Kunst als die seine sollte auf deutschem Boden ihre Blüten treiben. Sein Stern hielt ihn in England zurück. Ohne Letzteres, das ist gewiß, wäre weder der Händel, der im Kreise unserer gefürsteten Tonhäupter in vorderster Reihe steht, noch die Krone seines Schaffens: das Oratorium, denkbar. Dem Volke, das sich durch eine freie Verfassung und sein Parlament zuerst in Europa auf sich selbst gestellt und in sich selbst gegliedert, sich überdies durch politisch-religiöse Kämpfe neuerlich energisch hindurchgekämpft hatte, dankte er für den eigenen Kunstzweig wesentliche Anregungen und Anschauungen. Doch in so inniger Beziehung seine Oratorien, in denen sich der beste Lebensinhalt seiner Zeit verkörperte, zu England stehen und von welch unermeslichem Einfluß sie auch für die Kräftigung des britischen Volksthumus wurden, ihre Bedeutung liegt nicht nur in nationalen Grenzen beschloffen. Händel's Sendung war eine größere, und aller bloß nationalen Musik gegenüber verhielt er sich ablehnend. Das Erwachen des siegreichen germanischen Geistes zeigten seine Thaten an. In England selbst aber bereiteten sie einer neuen Volksmuse den Boden. Die Nationalhymnen »Rulo Britannia« und »God save the king« wurden durch Händel angeregt, und die sie sangen: Arne und Carey, waren seine begeisterten Verehrer.

Inzwischen kämpfte er weiter als tapferer Streiter. Eine Zeitlang verließ er wieder einmal Old-England's Boden. Einer Einladung des Vicekönigs von Irland folgend, schlug er vom November 1741 bis zum August des folgenden Jahres seinen Wohnsitz auf der grünen Insel auf, wo er — seine eigenen Worte sagen es — „nur Ehre, Nutzen und Vergnügen fand.“ In Dublin brachte er verschiedene seiner Oratorien unter lebhaftem Beifall zu Gehör. Hier erlebte auch

der „Messias“ in einem Benefizconcert der dortigen Musikvereine am 13. April 1742 seine erste Ausführung. Zahllose wohlthätige Zwecke hat das wunderbare Werk seitdem fördern helfen, und mit Recht durfte Burney von ihm rühmen, daß es „die Hungrigen gespeist, die Nackenden bekleidet, die Waisen verpflegt“ habe. Gegenwärtig bildet es nicht nur „ein Stück ethischer wie künstlerischer Bildung der englischen Nation“, sondern Aller, deren Herz den hehrsten Wirkungen der Tonkunst offen steht. Nicht vom Standpunkte des Protestanten aus, der im Gegensatz zu dem des Katholiken steht, ist es geschaffen. Ein confessioneller Unterschied ist darin nirgend betont — es ist das Urchristenthum, das hier zur Erscheinung kommt. Eben hierin unterscheidet sich der „Messias“ wesentlich von Bach's Matthäuspassion und hoher Messe. Bach erfafst die gleiche Aufgabe: die kirchliche Gestaltung des Inhalts des Christenthums, unter dem dogmatischen und zwar specifisch protestantischen Gesichtspunkt, während Händel die seine unter den geschichtlichen stellt. Dem entsprechend leistete der Eine an Tiefe des Empfindungsgehaltes, der Andere an faßlicher Plastik der Darstellung das Höhere. Die leichtere Eingänglichkeit hat Händel auch hier wieder vor Bach voraus. Die ihm eigene Klarheit, die ihn auch im höchsten Pathos, beim Gestalten der riesigsten Verhältnisse, bei aller Tiefe und Kunst nicht verläßt, die Freiheit bei aller Großartigkeit des Ausdruckes, welche mit einem Griff das Ganze erfafst und dessen Kern darlegt — sie sichern seinen Werken eine durchgreifende Wirkung auf die Massen, wie sie der tiefsinnigere Bach selten erzielte. Händel's Formen sind durchsichtiger, knapper, seine Mittel einfach. „Geht hin und lernt mit wenig Mitteln so große Wirkungen hervorbringen!“ sagt

Beethoven von ihm. Es ist, als sei diese Musik durch Naturnothwendigkeit entstanden.

Seiner Form nach zerfällt der „Messias“ in drei Theile. Der erste behandelt die Verheißung der Ankunft des Herrn, seine Geburt und sein Wirken auf Erden. Der zweite schildert sein Leiden, seine Auferstehung und die Ausbreitung seiner Lehre. Der dritte endlich redet von den letzten Dingen. Die wunderherrlichen Arien und Chöre, die innerhalb dieses weiten Rahmens Platz finden — denn die epische Breite versteht sich bei Händel von selbst — haben uns dies Werk des Meisters vor allen lieb gemacht. Es ist auch das verbreitetste geblieben. Am berühmtesten unter seinen einzelnen Sätzen ist das den zweiten Theil abschließende „Halleluja“, das man in England nur stehend anzuhören pflegt. Händel selber bekannte später vertrauten Freunden, er habe sich während der Composition desselben in einem Zustande befunden, den er in diesem Grade niemals, weder vor- noch nachher erfahren, von dem er jedoch keine Rechenschaft zu geben vermöge. Er hatte wol recht, sein „Halleluja“ für ein Erzeugniß ganz besonderer prophetischer Begeisterung zu halten. Galt es nicht frommen Klanges durch die Jahrhunderte?

Am 18. Februar 1743 gab Händel der Welt ein neues großes Werk: den „Samson“. Er wurde begeistert aufgenommen und behauptete alsbald im Herzen des englischen Volkes die nächste Stelle neben dem „Messias“. Dann folgten Jahr auf Jahr neue Gaben: das große Dettinger Te Deum (November 1743) und die Dratorien: „Semele“ (1743), „Herakles“, „Belsazar“ (1744), das „Gelegenheits-Dratorium“ zur Feier des Sieges bei Culloden, „Jofes“, „Judas Maccabäus“ (1746), „Jofua“, „Alexander Balus“ (1747), „Salomo“, „Sussanna“ (1748) und „Theodora“ (1749). Ein musika-

lisches Zwischenspiel „Die Wahl des Herakles“ (1750), sowie endlich die oratorischen Werke „Jephtha“ (1751) und „Der Triumph der Zeit und Wahrheit“ (1757) beschloffen die lange Reihe seiner Thaten, deren materielle Fülle uns nicht minder als ihr ideeller Werth mit Staunen erfüllt.

Allmählig verstummten auch seine Gegner. Im Kampfe mit Reichthum und weltlicher Macht, mit aller Ungunst des Geschickes und der Zeitlage hatte sein Genius gesiegt. Während er früher oft vor einem leeren Hause, wenn auch unter beständiger Antheilnahme seines Königs, seine Oratorien aufgeführt hatte, drängte man sich jetzt zu seinen Concerten, und jedes einzelne derselben mehrte seinen Ruhm und sein Vermögen. Hatte die Oper einst seinen Wohlstand zerrüttet, so stellte das Oratorium ihn nun wieder her. Fleißig und arbeitsam von Natur, ganz der Ausübung seiner Kunst hingegeben, zog er sich mit dem zunehmenden Alter, Vergnügungen und selbst freundschaftlichem Umgang entsetzend, mehr und mehr in sich selbst zurück. Seine Besuche in den Häusern der Großen wurden selten, nur die königliche Familie sah ihn noch bei sich. Im Übrigen war er fast allein in der Kirche und bei der Aufführung seiner Oratorien noch sichtbar. Er setzte die letzteren unbehindert fort, selbst als ihn, indeß er an „Jephtha“ beschäftigt war, gleich seinem großen Kunstverbündeten Bach, das harte Los des Erblindens traf. Staaroperationen wurden wiederholt versucht, doch im Januar 1753 war es „tiefdunkle Nacht“, wie um seinen „Samson“, um ihn geworden. Hatte er die ergreifende Klage, die er selbst nie ohne tiefe Bewegung zu hören vermochte, wol in Vorahnung seines eigenen Jammers gesungen? Seinem Schüler Christoph Schmidt überließ er jetzt die Direction; er selber aber

setzte sich an die Orgel, um mit ungeschwächter Kraft, wie in den Tagen der Jugend, alle ihre Geister zu entfesseln. Zu einer Tondichtung aus der Zeit seines Lebensfrühlings: „Der Triumph der Zeit und Wahrheit“, griff er nun am Lebensende wiederum zurück. Der blühenden Jugendkraft reichte die tiefste Kunst- und Lebenserfahrung noch einmal die Hand. Es war das letzte Werk, das er vollendete und am 11. März 1757 in die Öffentlichkeit einführte.

Noch acht Tage vor seinem Tode, am 6. April 1759, wo man ihn zum letzten Male auf der Orgel hörte, hatte seine Phantasie nichts von ihrem Feuer, ihrer Frische verloren. Mit der Aufführung seines „Messias“ nahm er Abschied von der Welt. Am 14. April vor Mitternacht, an einem Charfreitag, ging er nach vollbrachtem Tagewerk hin in Frieden. Zum Tode bereit, hatte es ihn verlangt, „seinen Gott und Erlöser am Tage seiner Auferstehung zu sehen.“ Sein Wunsch ward erfüllt.

Unter den Größten ihrer Nation, in der Westminster-Abtei, haben die Engländer am 20. April die sterbliche Hülle Händel's beigesetzt und ihn, dem Einer ihres Volkes, als seltene Huldbigung, schon bei Lebzeiten ein Denkmal in Vauxhall-Gardens errichtet hatte, 1762 mit einem Monument (von Koubillac) gefeiert. Um einer öffentlichen Sammlung vorzubeugen, setzte Händel selber in seinem Testament 600 Pfund zu diesem Zwecke aus. Auch seine Vaterstadt Halle blieb ihrem großen Sohn die pietätvolle Erinnerung nicht schuldig. Sein ehernes Standbild giebt dort kommenden Zeiten und Geschlechtern von ihm Kunde. Dort legte an seinem 200jährigen Geburtstag die dankbare Nachwelt ihre Kränze nieder, indeß die Tonschöpfungen des Gefeierten allerorten in Deutschland wie in London festlich wiederhallten. Denn mag immer

der Brite ihn als sein Nationaleigenthum betrachten, auch wir Deutsche wollen den deutschen Meister nicht unter uns missen. Sein Herz, der Grund seines Wesens war deutsch, ob auch sein Wirken hinausging über die nationalen Schranken. Mit Deutschland haben auch Italien, Frankreich, England an seiner künstlerischen Entwicklung Antheil, und von keinem Anderen wol gilt es in höherem Grade als von ihm, daß er eine universale Sprache redete, welche diejenigen Saiten des Menschengemüths anzuklingen verstand, die, von Nationalität und Zeit unabhängig, immer dieselben sind und bleiben. Nordische Kraft und Gelehrsamkeit mit südlicher Formenschöne, religiöse und weltliche Elemente zu vereinen und mit einander auszugleichen war sein Beruf und Werk. Wie alles Menschenwerk, so hat auch das seine seiner Zeit den Tribut zahlen müssen: es ist Vieles daran hinfällig geworden, was einst in hellem Jugendglanze prangte. Aber das Ewige überwiegt mindestens in seinen Oratorien weithin das Zeitliche — und an das Ewige wollen wir uns halten. Was Großes und Unvergängliches in ihm war, das lebt nicht allein in seinen Oratorien fort, auch in Gluck's und seiner Nachfolger Werk ist viel von seinem Geist und Wesen eingedrungen und weht uns daraus mit seinem Odem und Flügelschlag an. Durch Händel hindurch ging die Entwicklung der Oper, und ihre Meister, die nach ihm kamen, standen auf seinen starken Schultern. Das haben Gluck und Mozart neidlos anerkannt, und selbst Beethoven nannte ihn, sich selbst vergessend, den Meister der Meister. So wirkt die Macht seiner Kunst mittelbar und unmittelbar von Jahrhundert zu Jahrhundert!

Verzeichniß der Werke Händel's.

Von d. Verf. zusammengestellt.

A. Vocalmusik.

I. Opern und Singspiele.

Almira, Oper in 3 Acten. Text v. Feustking. Am 8. Jan.
1705 in Hamburg aufgef. Part. Berlin. Clavier-
ausz. v. Fuchs. Leipzig, Kistner. H. G. 55.*

* Die Buchstaben H. G. beziehen sich auf die Ausgabe der deutschen
Händel-Gesellschaft; die beigefügte Ziffer nennt den betreffenden Band.

Von populären u. Sammel-Ausgaben erschienen:

Messias, Acis und Galatea, Alexanderfest, Athalia, Velsazar, Cäcilien-
ode, Dettinger Te Deum, Heracles, Josua, Israel in Agypten, Jud. Mac-
cabäus, Salomo, Samson, Saul, Susanna, Theodora, Trauerhymne in
Cl.-Ausz. — Arien v. Vict. Gervinus herausg. 7 Bde. Sopran-Arien
aus Opern und Oratorien (Dresel). 2 Hfte Desgl. Alt-Arien. — 2 Albums,
17 Menuette f. Pfte. — 12 Orgelconc. 2 Bde. f. 4 Hde. Leipzig, Breit-
kopf & Härtel.

Messias, Cäcilienode, Jud. Maccab., Josua, Samson, Israel, 3 Con-
certe in Part. — Messias, Jud. Maccabäus, Josua, Samson, Israel in
Agypten, Alexanderfest in Cl.-Ausz. — 16 Suiten 2 Hfte., Leçons, Chac.,
Pieces, Fugen, Fughetten (Köhler), Erste Studien, Album. — 6 Orgel- u.
3 Orch.-Concerte f. 4 Hde. — 6 Sonaten f. Viol. u. Cl. (Sitt), 6 Son.
f. Flöte u. Cl. — 6 Duette f. Sopran u. Alt (Brahms), Leipzig, Peters.

Messias, Samson, Maccab., Josua, Alexanderf. in Cl.-Ausz. — Suiten
2 Bde., Leçons, Chac., Stücke, Fugen, Suiten u. Compos. in 1 Bd. —
Album f. Pfte. u. Viol. Braunschweig, Pitolff.

6 Concerte f. Pfte. (Stark), 2 Cl.-Conc. mit 2 Cl. (Riemann), Cl.-

Comp. (Bischoff), leichte Stücke. Hannover, Steingraber.

Sämmtl. Clavierwerke (Reinecke). Hamburg, Pohle.

Sämmtl. Clavierwerke (W. Krüger). 2 Bde. Stuttgart, Zumsteeg.

9 leichte Stücke. Leipzig, Kahnt.

- Nero. Text v. Feustking. Am 25. Febr. 1705 in Hamburg aufgef. Part. verschollen.
- Klorindo.) Text v. Hirsch. 1706 comp., Jan. 1708 in Ham-
Daphne. / burg aufgef. Part. verschollen.
- Rodrigo. Textdichter unbekannt. Im Herbst 1707 in Florenz
aufgef. H. G. 56.
- Agrippina. Text v. Grimani. Anfangs 1708 in Venedig
aufgef. H. G. 57.
- Aci, Galatea e Polifemo, Schäferspiel. Neapel 1708—9 comp.
Später 1720 zu Cannons umgearb. H. G. 53.
- Rinaldo. Text v. Aron Hill, versific. v. Rossi. 24. Febr. 1711
London Haymarket aufgef. H. G. 58.
- Il pastor fido. Text v. Rossi. 22. Nov. 1712 London aufgef.
1734 umgearbeitet. H. G. 59.
- Teseo, trag. Oper. Text v. Nic. Haym. 1712 comp. 19. Dec.
1712 London aufgef. H. G. 60.
- Silla. Textdicht. unbek. 1714 London. H. G. 61.
- Amadigi. Text v. Heidegger. 25. Mai 1715 London aufgef.
H. G. 62.
- Radamisto. Text v. Haym. 27. April 1720 London aufgef.
H. G. 63.
- Muzio Scevola. 3. Act. (Der 1. Act hat Pippo, der 2. Bo-
noncini zum Verf.) Text v. Paolo Rolli. März
1721 London aufgef. H. G. 64.
- Floridante. Text v. Rolli. 9. Dec. 1721 London aufgef.
H. G. 65.
- Ottone. Text v. Haym. 1722 comp., 12. Jan. 1723 London
aufgef. H. G. 66.
- Flavio. Text v. Haym. 14. Mai 1723 London aufgef.
H. G. 67.

Saul und Jephtha-Märsche. 15 Präludien, Variat etc. 12 ausgew. Fugen.
Mad-Smith-Variat. (Sammtl. Köhler.) — Conc. f. Oboe f. 4 Fde. oder Ffte.
m. Viol., od. Viola. Cell., Oboe, Flöte, Clar., Horn. Leipzig, Schubert's.
12 Sopran- u. 12 Alt-Arien a. versch. Opern bearb. v. Rob. Franz.
Leipzig, Ristner.

12 leichte Clavierstücke (H. v. Bülow). München, Nibl.

Ausgew. Compositionen (H. v. Bülow). Berlin, Bote & Bock.

Concerte f. Orgel u. Orch., f. Org. all. (S. de Lange.) Op. 4. Nr. 3
u. 4. — Gesänge f. gem. Chor m. Cl. aus Oratorien 6 Pief. Leipzig,
Rieter-Wiedermann.

Duverturen: Esther, Aetius (?), Porus, Barthenope, Lotharius, Siroe,
Alexander, Admet in Part. (C. F. Beder.) 2 Pief. Leipzig, Hofmeister.

Compositionen f. Orgel od. Ffte. (15 Fugen.) 15 Ffte. — 20 Ver-
setten f. Orgel od. Ffte. Leipzig, G. W. Körner.

- Giulio Cesare. Text v. Haym. 1724 London aufgef. Part. London, Cluer. H. G. 68.
- Tamerlano. Text v. Haym. Vom 3.—23. Juli 1724 comp. London. Part. London, Cluer. H. G. 69.
- Rodelinda. Text v. Haym. 1725 London. Part. London, Cluer. H. G. 70.
- Scipione. Text v. Rolli. 12. März 1726 London aufgef. Part. London, Cluer. H. G. 71.
- Alessandro. Text v. Rolli. 5. Mai 1726 London aufgef. Part. London, Cluer. H. G. 72.
- Admeto. Textdicht. unbel. 31. Jan. 1727 London aufgef. Part. London, Cluer. H. G. 73.
- Riccardo I. Text v. Rolli. Mai 1727 London beendet und aufgef. Part. London, Cluer. H. G. 74.
- Siroe. Text v. Haym u. Metastasio. 17. Febr. 1728 London aufgef. Part. London, Cluer. H. G. 75.
- Tolomeo. Text v. Haym. 30. Mai 1728 London aufgef. Part. London, Walsh. H. G. 76.
- Lotario. Text v. Noris. 2. Dec. 1729 London aufgef. Part. London, Cluer. H. G. 77.
- Partenope. Text v. Stampiglia. 24. Febr. 1730 London aufgef. Part. London, Walsh. H. G. 78.
- Poro. Text v. Metastasio. 2. Febr. 1731 London aufgef. Part. London, Walsh. H. G. 79.
- Ezio. Text v. Metastasio. 25. Jan. 1732 London aufgef. Part. London, Walsh. H. G. 80.
- Sosarme. Text v. Noris. 15. Febr. 1732 London aufgef. Part. London, Walsh. H. G. 81.
- Orlando. Text v. Braccioli. 1732 comp. 27. Jan. 1733 London aufgef. Part. London, Walsh. H. G. 82.
- Arianna.*) Text von Colman. 1733 comp. 26. Jan. 1734 London aufgef. Part. London, Walsh. H. G. 83.
- Il parnasso in festa. Serenade. 13. März 1734 zur Vermählung d. Prinz. Anna mit d. Prinz. v. Oranien in London aufgef. H. G. 54.
- Terpsichore, Tanzspiel. 9. Nov. 1734 im Coventgarden-Theat. London aufgef. H. G. 84.
- Oresto (aus früheren Werken zusammengest.). 18. Dec. 1734 London aufgef.

*) Fétis führt (in s. Biographie univers. Paris 1862) eine Oper Tito, als Anfangs 1734 beendet, an. Von ihr erwähnen Chrysander u. a. Quellen nichts.

- Ariodante. Text v. Salvi. 1734 comp. 8. Jan. 1735 London aufgef. Part. London, Walfh. H. G. 85.
- Alcina. Text v. Marchi. 16. April 1735 London aufgef. Part. Ebd. H. G. 86.
- Atalanta. Textdicht. unbek. 12. Mai 1736 zur Vermählung d. Prinzen v. Wales London aufgef. Part. Ebd. H. G. 87.
- Giustino. Text v. Graf Berregani. 1736 comp. 16. Febr. 1737 London aufgef. Part. Ebd. H. G. 88.
- Arminio. Text v. Salvi. 1736 comp. 12. Jan. 1737 London aufgef. Part. Ebd. H. G. 89.
- Berenice. Textdicht. unbek. 18. Mai 1737 London aufgef. H. G. 90.
- Faramondo. Text v. Zeno. 1737 comp. 7. Jan. 1738 London aufgef. Part. London, Walfh. H. G. 91.
- Alessandro Severo. Pasticcio. 25. Febr. 1738 London aufgef. Serse. Textdicht. unbek. 15. April 1738 London aufgef. Part. Walfh. H. G. 92.
- Giove in Argo (Fragmentarisch erhalten). Wahrscheinlich 1. Mai 1739 London aufgef.
- Imeneo. Textdicht. unbek. 22. Nov. 1740 London aufgef. Theilw. London, Walfh. H. G. 93.
- Deidamia. Text v. Rolli. 10. Jan. 1741 London aufgef. Einzelnes daraus London, Walfh. H. G. 94.
- Alceste. Musikal. Scenen zu einem englischen Drama, für Dir. Rich 1749 comp. u. später für „Wahl des Hercules“ benutzt. H. G. 46^a.

II. Passionen.

- Passion nach d. 19. Cap. d. Evang. Johannes. 1704 Hamburg comp. Text v. Postel. H. G. 9.
- Passion auf Text v. Brodes. 1716 Hannover comp. H. G. 15.

III. Oratorien.*)

- La resurrezione. Text vermuthl. v. Card. Ottoboni. April 1708 f. Osterfest in Rom comp. H. G. 39.

*) Winterfeld (Kirchengesang) führt, als in Hamburg 1705—9 geschrieben, zwei Oratorien Hänbel's: „Der ungerathene Sohn“ u. „Die Erlösung des Volkes Gottes aus Agypten“, sowie eine noch ältere Kirchengantate über Schein's „Ach Herr, mich armen Sünder“ an.

- Il trionfo del tempo. Text v. Card. Paupli. 1708 in Rom comp. H. G. 24.
- Esther, Text v. Arbuthnot u. Pope nach Racine. 29. Aug. 1720 zu Cannons aufgef. 1. u. 2. Bearb. H. G. 40. 41.
- Acis u. Galatea (weltl. Dram., auch als Schäferspiel bezeichnet). 1720 in Cannons comp. u. aufgef. H. G. 3*).
- Deborah. Text v. Humphreys. 17. März 1733 London aufgef. H. G. 29*. Bearb. v. Chrysander.
- Athalia. Text von Humphreys nach Racine. 5. Juli 1733 Oxford aufgef. H. G. 5*.
- Saul. Text v. Hamilton. 1738 comp. 16. Jan. 1739 London aufgef. Gesänge daraus London, Walsh. H. G. 13*.
- Israel in Aegypten. Text Bibel. 1738 comp. 4. Apr. 1739 London aufgef. Part. London, Randall. H. G. 16*.
- L'allegro, il pensieroso ed il moderato (Froh Sinn u. Schwermuth). Text n. Milton v. Jennens. 27. Febr. 1740 London aufgef. Gesänge daraus London, Walsh. H. G. 6*. Bearbeit. v. Rob. Franz. Part., Cl.-Ausz. u. Stimmen. Leipzig, Leuckart.
- Messias. Text Bibel. 1741 comp., 13. April 1742 in Dublin aufgef. Bearb. v. R. Franz. Part., Cl.-Ausz., Stimmen. Leipzig, Kistner. Bearb. v. Chrysander.
- Samson. Text n. Milton v. Hamilton. 1741 comp. 18. Febr. 1743 London aufgef. H. G. 10*.
- Semele. Text v. Congrave. 1743 comp. 10. Febr. 1744 London aufgef. H. G. 7*.
- Heraclès. Text v. Broughston. 1744 comp. 17. Jan. 1745 London aufgef. H. G. 4*. Bearb. v. Chrysander.
- Belsazar. Text v. Jennens. 1744 comp. 27. März 1745 London aufgef. H. G. 19*.
- Josèf. Text v. James Miller. 1746 comp. H. G. 42.
- Gelegenheits-Oratorium zur Feier des Sieges bei Culloden. Text Bibel. April 1746. H. G. 43.
- Judas Maccabäus. Text v. Morell. 1746 London comp. 1. April 1747 London aufgef. H. G. 22*.
- Josua. Text v. Morell. 1747 comp. 9. März 1748 London aufgef. H. G. 17*.

*) Von den mit * bezeichneten Oratorien ic. erschienen Clavierauszug, Chorstimmen u. Text Leipzig, Rieter-Bieder mann.

- Alexander Balus. Text v. Morell. 1747 comp. 23. März
1748 London aufgef. H. G. 33.
- Salomo. Text v. Morell. 1748 comp. März 1749 London
aufgef. H. G. 26*.
- Susanna. Textdicht. unbel. 1748 comp. Frühling 1749
London aufgef. H. G. 1*.
- Theodora. Text v. Morell. 1749 comp. 16. März 1750
London aufgef. H. G. 8*.
- Die Wahl des Herakles. Mus. Zwischenpiel. Text aus Spen-
cer's Polymetis. Zum Alexanderfest hinzucomp. u.
1. März 1751 London aufgef. H. G. 18.
- Jephtha. Text v. Morell. 1751 comp. H. G. 44.
- Triumph der Zeit u. Wahrheit. Text v. Morell (a. d. Ital.).
1757 London comp. u. aufgef. H. G. 20.

IV. Oden, Hymnen, Anthems, Te Deums etc.*)

- Ode zum Geburtstag d. Königin Anna v. England. 6. Febr.
1713 London aufgef. H. G. 46^a.
- Utrechter Te Deum. Text Bibel. Juli 1713 London aufgef.
H. G. 31.
- Jubilate (100. Pf.). 1713 London aufgef. H. G. 31. Be-
arbeit. v. Rob. Franz. Part., Cl.-Ausz. u. St.
Leipzig, Leuckart.
- Te Deum D-dur. Wahrscheinlich 1713 comp. H. G. 37.
- Te Deum B-dur. In Cannons um 1718—19 comp. H.
G. 37.
- Te Deum A-dur. In Cannons um 1719—20 comp. (?) H.
G. 37.
- 12 Anthems (Psalmen). 1717—20 comp. H. G. 34—36.
1. I will magnifie thee. Pf. 145. A-dur.
 2. In the Lord put I my trust. Pf. 9, 11—13.
D-moll.
 3. As pants the heart. Pf. 42. E-moll. D-moll.
 4. Have mercy upon me. Pf. 51. E-moll.

*) Fétiſ führt (Biographie univers.) als in der Zeit von 1703—1709
in Hamburg comp. (wir wissen, daß Händel bereits 1707 in Italien war)
7 deutsche Psalmen f. 4 Stimmen u. Org. an, die in 3 Bdn. Hamburg,
Christiani erschienen. 1. Lobſinget Gott. 2. Kommt, Herr, laßt uns ſingen.
3. So wie der Hirſch. 4. Der Herr iſt mein Licht. 5. Herr, mach dich auf.
6. Erbarme meiner dich. 7. Mein Lieb ſinget laut. (Vielleicht eine Ver-
wechslung mit den auf dieſelben Texte geſchriebenen Anthems?)

5. O sing unto the Lord. Pſ. 96. G-dur. F-dur.
 6. Let God arise. Pſ. 68. A-dur.
 7. Let God arise. Pſ. 68. B-dur.
 8. My song shall be. Pſ. 89. G-dur.
 9. O come let us sing. Pſ. 95 u. 96. A-dur.
 10. O praise the Lord ye angels. Pſ. 145 u. 148. Es-dur.
 11. O praise the Lord with one consent. Pſ. 135.
 12. The Lord is my light. Pſ. 27 u. 28. G-moll.
- Krönungsantheims. 11. Sept. 1727 London aufgef. H. G. 14.
1. Zadok the priest. 1. B. d. Könige I.
 2. Let thy hand be strengthened. Pſ. 89.
 3. The king shall rejoice. Pſ. 21.
 4. My heart is inditing. Pſ. 45.
- Trauungsanthem f. Vermählung d. Prinz. Anna mit d. Prinzen v. Oranien. 13. März 1734 London aufgef.
- Trauungsanthem f. Vermählung d. Prinzen v. Wales mit d. Prinz. v. Sachsen-Gotha. 27. April 1736 London aufgef.
- Das Alexanderfest (Ode Timotheus u. Cäcilia). Text v. Dryden. 19. Febr. 1736 London aufgef. Part. London, Walsh. H. G. 12*.
- Cäcilienode. Text v. Dryden. Am Cäcilientag 1739 London in Lincoln's-Innfields aufgef. H. G. 23*.
- Begräbniß-Anthem (Trauerhymne) f. Königin Caroline. 17 Dec. 1737 London aufgef. H. G. 11*.
- Als Oratorium „Empfindungen am Grabe Jesu“ in Deutschland aufgef. u. gedruckt.
- Dettinger Te Deum. 22. Nov. 1743 London aufgef. H. G. 25*.

V. Lateinische Kirchenmusik*).

- Laudate pueri. Pſ. F-dur. Noch in Halle comp.
- Laudate pueri, Pſ. D-dur. Juli 1707 Rom comp.
- Dixit Dominus, Pſ. G-moll. 11. April 1707 Rom comp.
- Nisi Dominus, Pſ. B-dur. In Italien, doch unbekannt wo comp.

*) Fétis führt auch eine: *Messe à 4 voix, 2 Viol., 2 Hautb., Alto et Orgue, Neapel 1810, an.*

Salve Regina, G-moll. In Italien od. in erster Zeit in England comp.

Silete venti f. Sopran. B-dur. 1715—20 in England comp.

6 Alleluja Amen (D-moll. F. G-moll. D-moll. G. A-moll). 1735—45 comp.

Sämmtliche hier genannte Stücke H. G. 38.

VI. Italienische Cantaten.

a. Mit beziffertem Bass*).

38 Nrn. (Bd. 1.) H. G. 50.

1. »Ah che pur troppo«.
2. »Allor ch'io dissi«.
3. »Aure soavi«.
4. »Care selve«.
5. »Chi rafi«.
6. »Clori dagli occhi«.
7. »Clori, ove sei«.
8. »Dalla guerra«.
9. »Da sete ardente«.
10. »Deh lasciate«.
11. »Del bell' idolo«.
12. »Dimmi o mio cor«.
13. »Dite, mie piante«.
14. »Dolce mio ben«.
15. u. 16. »Dolce pur d'amor«.
- 17 u. 18. »E partirai«.
19. »Figli del mesto cor«.
20. »Filli adorato«.
21. »Fra pensieri«.
22. »Fra tante pene«.
23. »Irene, idolo mio«.
24. La solitudine: »L'aure grate«.
- 25 u. 26. »Lungi dal mio bel nume«.
27. »Lungi da me«.
28. »Lungi da voi«.
29. »Lungi n'andò«.
30. »Manca pur«.
31. »Mentre il tutto«.
32. »Menzognere speranze«.
- 33 u. 34. »Mi palpita il cor«.
35. »Nel dolce tempo«.
36. »Nell'Africane selve«.
37. »Nella stagion«.
38. »Ne' tuoi lumi«.

34 Nrn. (Bd. 2.) H. G. 51.

39. »Nice che fà«?
- 40, 41 u. 42. »Ninfe e pastori«.
43. »Non sospirar«.
44. »Occhi miei«.
45. »O lucenti«.
46. Lucrezia: »O numi eterni«.
47. »Parti, l'idolo mio«.
48. »Poichè giuraro amore«.
49. »Qualor, crudele«.
50. »Qualor l'egre pupille«.
51. »Quando sperasti, o core«.
52. »Sarai contenta«.
53. »Sarei troppo felice«.

*) Nr. 6, 10, 15, 19, 21, 23, 24, 27, 28, 33, 35, 41, 49, 56, 61, 64, 69, 70 u. 72 sind für Alt, 8 u. 36 für Bass geschrieben; alle übrigen für Sopran. Wo Recitative den Arien vorangehen, sind deren Anfänge angeführt.

54, 54^a u. 55. La bianca rosa: »Sei pure bella«. 56 u. 57. »Sento là«. 58 u. 59. »Se pari è la tua fè«. 60. »Se per fatal destino«. 61. »Siete rose«. 62. »Solitudini care«. 63. Il gelsomino: »Son gelsomino«. 64. »Stanco di più soffrire«. 65. »Stelle, perfide«. 66. »Torna il core«. 67. »Udite il mio consiglio«. 68. »Un sospir«. 69. »Vedendo amor«. 70. »Venne voglia«. 71. »Zeffiretto, arresta«. 72. »Ho fuggito amore«.

b) Mit mehreren Instrumenten*).

28 Nrn. II. G. 52a u. 52b.

1. »Ah crudel«. 2. Alpestre monte. 3. Aminta e Fillide. 4. »Io languisco«. 5—8. In lode di Sa. Cecilia. 9. »Clori, mia bella«. 10. »Crudel tiranno«. 11. »Cuopre tal volta«. 12. Delirio amoroso. 13. Armida abbandonata. 14. Agrippina condotta a morire. 15. »Figlio d'alte speranze«. 16. Apollo e Dafne. 17. Pensieri notturni di Filli. 18. Cantata spagnuola. 19. Olinto pastore, Tebro fiume, Gloria. 20. »Spande ancor«. 21. »Tra le fiamme«. 22. »Tu fedel«. 23. »Un alma innamorata«. 24. Clori, Tirsi, Fileno. 25. »Chi ben ama«. 26. »Ah che troppo«. 27. »Mi palpita il cor«. 28. »Languia di bocca«.

VII. Duette, Terzette, Arien u.

Kammerduette, theils 1708 in Neapel, theils 1710—12 in Hannover u. später comp. H. G. 32. II. Ausg.

1. Caro autor di mia doglia. Um 1707 comp.
2. Giù nei Tartarei regni. Um 1707—9 comp.
3. Sono liete fortunate.
4. Troppo cruda, troppo fiero. } Hannover
5. Che vai pensando. } 1710—12.

*) Nr. 5 u. 7 sind für Alt, 8 für Tenor, 11 u. 20 für Bass, 4 für Alt, Sopran u. Bass, 6 für Tenor u. Sopran, 16 für Bass u. Sopran, 19 für Sopran u. Alt, alle übrigen für Sopran geschrieben. Nr. 2, 4, 25—28 sind Fragmente. Breitkopf's thematischer Catalog von den Jahren 1765 u. 68 führt noch 7 hier nicht enthaltene Cantaten an: »Pensa o bella«, »Crudel tu non sarai«, »Combatti da forte«, »Vene«, »Dimmi cara«, »Dico il falso«, »Gioie venite«; desgl. die später genannten Arien, welche schriftlich zu jener Zeit bei Breitkopf verläuflich waren.

6. Amor gioie mi porge.
 7. Vã speme infida.
 8. Ah mirarvi io son intento.
 9. Quando in calma ride.
 10. Tacete ohimè, tacete.
 11. Conservate, raddoppiate.
 12. Tanti strali al sen.
 13. Langue, geme, sospira.
 14. Caro autor di mia doglia.
 15. Se tu non lasci amore.
 16. Caro autor di mia doglia. Um 1740.
 17. Quel fior ch'all alba. 1. Juli 1741.
 18. Nò di voi non vo'. 3. Juli 1741.
 19. Beato in ver. 31. Oct. 1742.
 20. Nò di voi non vo'. II. 2. Nov. 1742.
 21. Fronda leggiera. Um 1743.
 22. Ahi nelle sorti. 31. Aug. 1745.
 Dies. in Bearbeitung v. Rob. Franz. Leipzig,
 Kistner.
- Trio: »Se tu non lasci amore«. 12. Juli 1708 Neapel.
 H. G. 32.
- Trio: »Quel fior ch'all' alba«. Neapel 1708 comp. H.
 G. 32.
- Arie: »Coll' ardor del tuo bel core«, f. Sopr. m. Streich-
 instr. u. Fag.
- 3 Arien f. Sopr. m. Streichinstr.
 1. E si dolce. — 2. Passaggier ch'in selva. —
 3. Amico, il fato.
- 7 französische Chansons mit Clavierbass. Neapel 1708—9.
 Deutsche Lieder. In Hannover comp.

B. Instrumentalmusik.

I. Concertmusik.

- 6 Concerte f. Orchester (sogen. Oboenconcerte), op. 3. Meist
 in Hannover comp., 1734 veröff. London, Walsh.
 H. G. 21.
 1. B-dur. 2. B-dur. 3. G-dur. 4. F-dur.
 5. D-moll. 6. D-dur.

6 andere Orchesterconcerte. (Nr. 6 als Sonate bez.) Nr. 1
1736 comp. u. gleich Nr. 2 u. 3 1741 veröff., Nr. 4
1740, Nr. 5 (früher Schubert's ersch.) 1703 (?),
Nr. 6 1710 comp. H. G. 21.
1. C-dur. 2. B-dur. 3. B-dur. 4. F-dur. 5.
G-moll. 6. B-dur.

12 Concerti grossi f. Streichinstr. op. 6^a. 1739 comp.
London, Walsh. H. G. 30. Orch.=Stimm. Leip-
zig, Rieter-Biedermann.

1. G-dur. 2. F-dur. 3. E-moll. 4. A-moll.
5. D-dur. 6. G-moll. 7. B-dur. 8. C-moll.
9. F-dur. 10. D-moll. 11. A-dur. 12. H-moll.

Wassermusik f. gr. Orchester. F-dur. 1715 od. 1716 London
aufgef. London, Walsh, Arnold. H. G. 47.

Feuerwerksmusik f. gr. Orch. D-dur. 27. Apr. 1749 London
bei Hofest aufgef. H. G. 47.

3 Concerte f. gr. Orch. F-dur (um 1715). F-dur. D-dur.
H. G. 47.

2 Doppelconcerte f. gr. Orch. 1740—50 comp. B-dur.
F-dur. London, Arnold. H. G. 47.

6 Concerti per l'organo ed altri stromenti, op. 4. Nr. 2,
3, 4 1735 comp. London, Walsh. 1738. H. G. 28.
1. G-moll. 2. B-dur. 3. G-moll. 4. F-dur.
5. F-dur. 6. B-dur.

Orgelconcerte. 2. Samml. London, Walsh. 1740.

1. F-dur. 2. A-dur. 3. D-moll. 4. G-dur.
5. D-dur. 6. G-moll.

Orgelconcerte. 3. Samml. 1740—51 comp. Als op. 7 Lon-
don, Walsh, um 1760 veröff. H. G. 28.

1. B-dur. 2. A-dur. 3. B-dur. 4. D-moll.
5. G-moll. 6. B-dur.

Orgelconcerte. 4. Samml. London, Arnold. 1797.

1. D-moll. 2. B-dur. 3. F-dur.

II. Kammermusik.

6 Sonaten od. Trios f. 2 Oboen m. Bass. Händel's früheste
Compos. aus seinem 11. Lebensjahr, um 1696. H.
G. 27.

1. B-dur. 2. D-moll. 3. Es-dur. 4. F-dur.
5. G-dur. 6. D-dur.

- 15 Sonaten f. Viol., Flöte od. Oboefolo mit Baß, op. 1. 1732—40. H. G. 27.
 1^a. E-moll. 1^b. E-moll. 2. G-moll. 3. A-dur.
 4. A-moll. 5. G-dur. 6. G-moll. 7. C-dur.
 8. C-moll. 9. H-moll. 10. G-moll. 11. F-dur.
 12. F-dur. 13. D-dur. 14. A-dur. 15. E-dur.
- 9 Sonaten od. Trios f. 2 Viol., 2 Fl. od. Ob. m. Baß, op. 2. London, Walfh. 1733. H. G. 27.
 1^a. C-moll. 1^b. H-moll. 2. G-moll. 3. F-dur.
 4. B-dur. 5. F-dur. 6. G-moll. 7. G-moll.
 8. G-moll. 9. E-dur.
- 7 Sonaten od. Trios f. 2 Viol., Fl. od. Ob. m. Baß, op. 5. 1739. H. G. 27.
 1. A-dur. 2. D-dur. 3. E-moll. 4. G-dur.
 5. G-moll. 6. F-dur. 7. B-dur.

III. Pianofortemusik.

- Suites de pièces p. l. Clavecin. 1. Samml. 1720. H. G. 2.
 8 Suiten. 1. A-dur. 2. F-dur. 3. D-moll.
 4. E-moll. 5. E-dur (Grobhämied-Variat). 6. Fis-moll. 7. G-moll. 8. F-moll. Aus Nr. 7 Sarabande u. Passacaille f. Flöte u. Pste. bearb. v. Schwebler. Leipzig, Hofmeister.
- Suites de pièces p. l. Clavecin. 2. Samml. 1733. London, Walfh. H. G. 2.
 1. B-dur. 2. G-dur. 3. D-moll. 4. D-moll.
 5. E-moll. 6. G-moll. 7. B-dur. 8. G-dur.
 9. G-dur.
- Suites de pièces p. l. Clavecin. 3. Samml. Theilweise 1723 comp. H. G. 2.
 2 Suiten D-moll u. G-moll. 3. Capriccio G-moll. 4. Phantasie C-dur. 5. Chaconne F-dur. 6. Lesson A-moll. 7. Courante u. 2 Menuette F-dur. 8. Capriccio F-dur. 9. Preludio ed Allegro G-moll. 10. Sonata B-dur. 11. Sonata C-dur. 12. Sonata C-dur.
- Suites de pièces p. l. Clavecin. 4. Samml. op. 3. 1735. London, Walfh. H. G. 2.
 6 Fugen. G-moll. G-dur. B-dur. H-moll. A-moll. C-moll.



Johann Sebastian Bach.



roß, gewaltig, voll eherner Kraft, ragt aus dem achtzehnten Jahrhundert, das uns eine höchste Blüte der Tonkunst gebar, die Gestalt Johann Sebastian Bach's hervor. Wie eine Wundererscheinung staunen wir ihn, den Begründer und Vater der deutschen Tonkunst, wie ihn Marx genannt, den größten Harmoniker und Contrapunktisten, Orgelspieler und Kirchencomponisten, den die Welt je gesehen, noch heute an. Die schlichten Gebilde des Volksgeistes: geistliches Volkslied und Choral dienen ihm zum Fundament seiner Riesenbauten, und was er singt und mit souveräner Meisterschaft gestaltet, legt er am Altar des Höchsten nieder. Ihm erklingen seine Preis-, seine Dank- und Bittgesänge, wie die Menschheit keine erhabeneren kennt. Seine Weise ist ernst, oft hart und herbe; sie weiß nichts von schmeichelndem Klangreiz und sinnlichem Zauber — wol aber von ethischer, sittigender Kraft. Gefühlsüberschwang, Empfindsamkeit sind ihr fern; sie ist eine durchaus gesunde Kost, wie das tägliche Brod, dessen wir nie überdrüssig werden. Sie ist, wie die alten Griechen es forderten, ein bildender Factor an der Erziehung des inwendigen Menschen. Diese Musik buhlt nicht um die Gunst der Menge. Was wäre die auch dem

Genius gewesen, der einsam droben stand auf höchsten Höhen seiner Kunst, von Keinem übertroffen, von Vielen bewundert, aber von Wenigen verstanden! Der Welt und ihrem Treiben abgewandt, nur ab und zu mit ihr vorübergehend in Berührung gebracht, ganz nur nach innen gekehrt, schuf er voll Naivetät und Tief-sinn, voll Einfalt und Gelehrsamkeit nur sich selbst zur Genüge, was der Geist ihm eingab, unbekümmert darum, ob man draußen seiner achtete, oder ob die Schätze seines unvergleichlichen Wissens und Könnens, von denen Jahrhunderte noch zu zehren vermochten, verborgen und vergraben blieben. Ihm war es genug, wenn sie die Gemeinde, für die er sie schrieb, erbauten und erhoben; nach dem lauten Ruhm der Mit- und Nachwelt fragte der stolze Meister nicht, der seine höchste Ehre darin erblickte, Höchstes zu leisten und seine Kunst in den Dienst des Herrn zu stellen.

In dieser seiner tiefen Innerlichkeit, seiner allem äußeren Glanz abholden Wesenheit hat man ihn als den musikalischen Vertreter des Lutherthums, des Protestantismus bezeichnet; während man wiederum seine Tonschöpfungen in ihrem kühnen, himmelanstrebenden Bau, ihrer reichen, vielverschnörkelten Ornamentik den aus gleicher Gottbegeisterung erwachsenen gothischen Dombauten verglich. Wie unsere Zeit diese letzteren zu erhalten und vor zeitlichem Verfall zu schützen strebt, wie sie selbst unvollendet Gebliebenes zu ergänzen und zu herrlicher Vollendung zu bringen sich müht, so hat sie sich's auch vorzugsweise zur Aufgabe gestellt, die Thaten Bach's wieder lebendig werden zu lassen für das Genießen der Gegenwart. Was lange in Schlummers Banden lag, wird nun auferweckt und feiert ein glorreiche Auferstehung, nicht nur zur Erbauung einer kleinen Kunstgemeinde, sondern zum Frommen und

Segen der Kunst selber, die sich verjüngt, wenn sie sich mit Ewigem berührt.

Einem alten Musikergeschlecht, das seit hundert Jahren schon die Städte Thüringens mit Organisten und Cantoren, Hof- und Stadtmusicis versorgte und von Generation zu Generation Künstler von steigender Bedeutsamkeit hervorbrachte, entstammte Johann Sebastian Bach, der ruhmreichste Repräsentant des musikalischen Namens, dessen vier Lettern sich durch Notenschrift bezeichnen lassen. Der Zweig der Familie, der ihn als stolzeste Blüte zeitigte, hatte in Wechmar bei Gotha seine Heimat. Als ältesten der bisher ermittelten directen Vorfahren Sebastian's, lernen wir dasselbst durch Bach's Biographen, Philipp Spitta — dessen in seinen Quellenforschungen äußerst reichhaltigen und werthvollen Ausführungen wir im Wesentlichen folgen*) — den um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebenden Hans Bach kennen. Dessen Sohn Veit bezeichnete Sebastian selbst, der auf sein altkünstlerisches Herkommen Werth legte, als den Ahnherrn seiner Familie. Bäcker und Maler seines Zeichens, wanderte er nach Ungarn aus, kehrte aber, als Lutheraner dort angefeindet, in seine thüringische Heimat zurück, als deren echter Sohn er neben dem Betriebe seines Handwerks die Musik liebte und übte. Was aber bei ihm nur Nebenbeschäftigung — wiewol nach des großen Bach Worten „gleichsam der Anfang zur Musik bei seinen Nachkommen“ — war, ward schon bei seinem jüngeren Bruder, wie bei seinem eigenen Sohn Hans, zur Profession. Der Letztere, ein lustiger Spielmann, den ein Kupferstich in Philipp Emanuel Bach's Be-

*) Johann Sebastian Bach. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1873 und 1880. Auch die Vorreden der Bachausgabe wurden vielfach benutzt.

sitzte mit Narrentappe und Schellen abgebildet zeigte, ward unseres Sebastian's Urgroßvater. Flott auf der Fiedel, den Kopf voller Späße, war er, der dem Pestjahr 1626 zur Beute verfiel, eine volksthümliche Persönlichkeit. Von seinen Söhnen, deren drei er Hans, deren zwei er Heinrich taufte, wurde Christoph der Großvater Sebastian's. Dieser repräsentirt sammt seinen Söhnen am ausschließlichen das zünftige, weltliche, sogenannte Kunstpfeiferthum, während seine Brüder und deren Nachkommen als Orgelspieler und Componisten die bevorzugtere Stellung im Dienste der Kirche einnahmen, oder auch beiden Anforderungen gerecht zu werden wußten. Inmitten der nach dem Jammer des langen Krieges auch unter seinen Berufsgenossen eingerissenen sittlichen Verwilderung strebten er und die Musiker seines Geschlechtes darnach, die Würde der Kunst und ihres Standes hoch zu halten. Schlichte Frömmigkeit und Ehrbarkeit der Sitte waren von Alters her bei ihnen heimisch. In selbstloser Bescheidenheit dienten sie ihrer Kunst und hielten an der Heimat fest, in deren Natureinsamkeit und Stille sich ihr Sinn vertiefte und verinnerlichte. Ein ihnen Allen eigenes lebhaftes Gemeinheitsgefühl veranlaßte die männlichen Glieder der Familie zu alljährlichen Zusammenkünften in Arnstadt, Eisenach oder Erfurt, den Hauptausgangspunkten der Musiker ihres Stammes. War doch beispielsweise ein Zweig desselben an letztgenanntem Ort ein volles Jahrhundert hindurch so ausschließlich im Besitz der dortigen Stadtpfeiferstellen, daß man auch später, nachdem dieselben längst in andere Hände übergegangen waren, die Stadtmusikanten dort noch immer „die Bache“ nannte.

Auch Sebastian's Vater, Johann Ambrosius, und dessen Zwillingbruder, Johann Christoph, mit dem

ihn eine so verwunderliche äußere und innere Ähnlichkeit verband, daß selbst ihre Frauen sie nur durch die Kleidung von einander unterscheiden konnten, traten als Kunstpfeifer das musikalische väterliche Erbtheil an. Dem Ersteren wurde, als Stadtmusikus zu Eisenach, in seiner Ehe mit Elisabeth Lämmerhirt aus Erfurt, unter sechs Söhnen und zwei Töchtern als jüngstes Kind Johann Sebastian geboren. Er trat am 21. März 1685 in's Leben. Durch das Geigenspiel des Vaters, der ihm ohne Zweifel die erste Anweisung in seiner Kunst erteilte, empfing er seine ersten musikalischen Eindrücke. Weitere Anregung seiner künstlerischen Begabung durfte er seines Vaters Vetter, Johann Christoph, dem hervorragendsten seiner Vorfahren, der als Stadtorganist zu Eisenach's Ruhme wirkte, wie dem daselbst blühenden Currentchor danken, an dessen Umzügen sich der mit einer hübschen Sopranstimme Begabte vermuthlich, wie 200 Jahre früher Martin Luther, frühzeitig betheiligte. Als der zehnjährige Knabe Mutter und Vater in schneller Aufeinanderfolge verloren hatte, nahm ein älterer Bruder, der ebenfalls den in der Familie beliebten Namen Johann Christoph führte, den Verwaisten in sein Haus. Zu ihm, der als Organist in Ohrdruf seines Amtes waltete, siedelte er über. Für seine allgemeine Ausbildung sorgte nun das dortige Lyceum, für seine musikalische der Bruder, der seine eigene Lehrzeit unter Obhut des dem Vater befreundeten, berühmten Orgelmeisters Pachelbel in Erfurt bestanden hatte. Mit dessen Kunstweise wurde somit Sebastian in aller Frühe durch Johann Christoph bekannt. Doch scheint es, daß dieser sich seinem Pflegebefohlenen gegenüber nicht sonderlich mittheilsam erwies. Die Musikstücke, die er ihm vorlegte, hatte der Schüler bald durchstudirt. Eine Sammlung, die er

sich von Werken der damaligen angesehensten Componisten: Froberger, Bachelbel, Buxtehude u. A. angelegt hatte, aber enthielt er ihm trotz seiner Bitten beharrlich vor. So trachtete der musikeifrige Sebastian denn darnach, sich den verbotenen Schatz heimlich anzueignen. In nächtlicher Stille, wenn Alles schlief, schlich er sich zu dem ihn bergenden Schranke und zog aus dem Gitterwerk desselben mit seinen kleinen Händen das sorglich zusammengerollte Heft heraus. In Ermangelung eines Lichtes, mußte ihm der Mond zur Leuchte dienen, um sich den kostbaren Inhalt durch Abschrift zu eignen zu machen. Sechs volle Monate bedurfte er zu der mühseligen Arbeit, und als sie endlich glücklich beendet war, ertappte ihn der Bruder über dem schwer erworbenen Besitze und entriß ihm denselben unerbittlich.

Fünfzehn Jahre zählte Sebastian, da ward es ihm in Ohrdruf und im Hause des Bruders, dessen Familie sich mehrte, zu eng; er glaubte schon der eigenen Kraft vertrauen zu dürfen und wanderte mit einem Freund, Georg Erdmann, gemeinsam nach Lüneburg, wo er auf Empfehlung seines Cantors, dem er sich durch seine tüchtigen Leistungen lieb gemacht hatte, im dasigen Michaeliskloster Aufnahme fand. Durch zwei Jahre war dort der Name bereits musikalisch bekannt geworden; auch waren die thüringischen Knaben ohnehin, ihrer musikalischen Fertigkeit wegen, gut berufen; genug, Sebastian und sein Ohrdrufer Genosse traten im April 1700 in die auserlesene Schar der Mettenschüler ein und wurden sogleich mit dem zweithöchsten Gehaltsätze der Discantisten bedacht. Seine äußere Existenz war gesichert, und auch als er bald darauf seinen schönen Sopran verlor, half ihm seine Verwendbarkeit als Clavier- und Orgelspieler wie als Violinist weiter.

Die rege Betheiligung des Klosterchors an der Kirchenmusik, die Reichthümer der musikalischen Bibliothek boten Sebastian hinreichende Gelegenheit, auf dem Gebiet kirchlicher Vocalmusik Kenntnisse und Erfahrungen zu sammeln. Und auch auf dem der Instrumentalmusik brauchte er nach Anregung und Nahrung nicht weit zu suchen. Eines eigentlichen Lehrers in der musikalischen Composition und Technik bedurfte er bereits nicht mehr. „Durch das Betrachten der Werke der damaligen berühmten und gründlichen Componisten und angewandtes eigenes Nachsinnen nur“ — so belehren uns seine ersten Biographen, sein Sohn Philipp (Emanuel und sein Schüler Agricola *) — erlernte er die Composition und vermochte, von den Traditionen seines Geschlechts geleitet, seine eigenen Wege und Ziele zu finden. Von den verschiedenen Persönlichkeiten und Kunstrichtungen nahm er mit dem Instincte des Genies und voll rastlosen Strebens auf, was seiner Entwicklung förderlich war; was ihm Bedeutendes begegnete, verschmolz er mit dem eigenen Wesen.

In Lüneburg gewann Georg Böhm, der geistvolle Organist der Johanniskirche, erkennbaren Einfluß auf ihn. Ein Thüringer Kind wie Bach, trachtete er im Einklange mit dessen späteren Bestrebungen, das von den heimischen Orgelspielern Erlernte mit der damaligen norddeutschen Orgelkunst, welche technische Gewandtheit, geistreiche Anmuth, eigenthümliche Harmonik und seine Klangwirkung charakterisirten, zu verbinden. Doch auch mit den Hauptvertretern der letzteren drängte es Sebastian, der an der Quelle zu schöpfen liebte,

*) Das interessante und grundlegende Document ist als Necrolog in Mizler's „Musikalischer Bibliothek“, 4. Bd. Leipzig, 1752 enthalten.

sich bekannt zu machen, und so trugen ihn seine FüÙe wiederholt nach Hamburg, um die berühmten Orgelvirtuosen Reinken und Lübeck daselbst zu hören. Zu anderen Malen pilgerte er wiederum nach dem nahen Celle, wo die nach französischem Muster eingerichtete Capelle des letzten Herzogs ihm Gelegenheit bot, praktische Orchesterstudien zu machen und sich mit der instrumentalen Tanz- und der Claviermusik der Franzosen, die an Formengrazie und Ausdruckslebendigkeit der deutschen Kunst voraus war, des Näheren zu befreunden.

Im Jahre 1703 hatte er die Klosterschule absolvirt. Seine wissenschaftliche Bildung, wie andere Musiker und manche seiner Vettern, auf der Universität zu erweitern, was seinem hochstrebenden Geiste wol angemessen schien, fehlten ihm leider die Mittel. Arm, schon im frühen Jünglingsalter ganz auf sich selbst gestellt, mußte er mit dem erworbenen Wissen wuchern und schnell in Amt und Brod zu kommen suchen. In Weimar, nahe seiner thüringischen Vaterstadt, eröffnete sich ihm, was er begehrte. In der Privatcapelle des Prinzen Johann Ernst, des Bruders des regierenden Herzogs, erhielt er eine Stelle als Hofmusikus. Wurden hier auch lediglich seine Dienste als Violinist in Anspruch genommen, während seine Neigung sich bereits jetzt mehr dem Orgel- und Clavierspiel zugewandt hatte: durch die Bekanntschaft mit einer bunten Fülle von Instrumentalmusik, und namentlich der am Hofe beliebten italienischen, erwuchs ihm dabei doch genügender Vortheil. Wenige Monate später aber gerieth er in sein eigentliches Fahrwasser: er vertauschte die Weimarer Stellung mit der eines Organisten in Arnstadt, der damaligen Residenz schwarzburgischer Grafen und einer der alten Sammelpunkte seines Geschlechts.

Das Spiel des achtzehnjährigen Künstlers auf dem neuen Orgelwerk der Neuen Kirche hatte dem Consistorium dergestalt imponirt, daß man sich zu besonderen Anstrengungen aufgefordert fühlte und ihm den verhältnißmäßig ansehnlichen Jahresgehalt von 73 Thälern 18 Groschen zugestand. Seine gottesdienstlichen Verpflichtungen waren ebensowenig, als die ihm übertragene musikalische Unterweisung eines kleinen Schülerchors, zeitraubend; für das eigene Studium und Schaffen blieb ihm willkommene Muße. Konnten auch die ihn umgebenden musikalischen Verhältnisse keinerlei bestimmenden Einfluß auf ihn ausüben, denn weder fand er in seiner Sphäre einen ihm überlegenen oder doch ebenbürtigen Künstler vor, noch trat er auch zu dem, unter darstellerischer Betheiligung der Bürgerschaft, am gräflichen Hofe gepflegten Sing- und Schauspiel in irgend welche Beziehung: die in Arnstadt verbrachten Jahre reisten gleichwol — vielleicht gerade dank der ihn umgebenden Stille und Zurückgezogenheit — seine Meisterchaft. Über den vollen Umfang seiner schöpferischen Thätigkeit zwar verblieb uns aus keiner Periode seines Lebens und somit auch nicht aus dieser ein genauer Nachweis; doch lassen sich mit ähnlichem Recht wie eine Clavierfuge in E-moll und drei kleine Orgelfugen, welche die Vorbilder seines Oheims Johann Christoph und Pachelbel's verrathen, auf den Ohrdruser, oder einige den Einfluß Böhn's bekundende Choral-Partiten auf den Lüneburger Aufenthalt, verschiedene Vocal- und Instrumental-Arbeiten auf die Arnstädter Zeit zurückführen. Der Beschäftigung Bach's mit dem Sängerkhor dankt muthmaßlich die Ostercantate „Denn Du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ — oder vielmehr die zwei Cantaten, aus denen dieselbe wol zu ihrer späteren in der Ausgabe der

Bach-Gesellschaft vorliegenden Gestalt zusammengestellt wurde — ihre Entstehung. Wenn dieselben den Anschluß des Componisten an die norddeutschen Meister erkennen lassen, so weist ein der gleichen Zeit entstammendes »Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletto« (Capriccio über die Abreise seines theuern Bruders) auf ein anderes Muster hin. Die programmatischen Clavier-sonaten Ruhnau's, des Schöpfers der Clavier-sonate und Bach's gelehrten Vorgängers im Leipziger Thomas-Cantorat, waren ihm vorbildlich, als er ein äußeres Erlebnis: den Abschied von seinem älteren Bruder Johann Jacob, der als Hautboist in Carl XII. schwedische Garde trat, zu künstlerischer Form gestaltete. Naiv genug erklingt hier die „Schmeichelung“ der Freunde, die den Abreisenden zurückzuhalten strebt und ihm die Vorstellung möglicher Unglücksfälle vorspiegelt; sodann ihr „Lamento“ und am Ende das Lied des ihn davonzuführenden Postillons, das eine Fuge über die Posthornansfart abschließt. Eine Sonate (D-dur), deren Schlußsatz-Thema, wie ausdrücklich bemerkt, das „Gackern der Henne“ nachahmen soll, entsprang offenbar der gleichen Anregung. Darauf aber auch beschränkten sich, wie es scheint, ein für allemal Bach's Excursionen auf das Gebiet der Programm-musik, wenn er auch einer gewissen poetisirenden Richtung, zumal in seinen Choralbearbeitungen, dauernd huldigte und auch die Hinnneigung zu einem tonmalerischen Element in seinem Schaffen nicht verschmähte. Man erinnere sich nur beispielsweise der Nachahmung des Glockengeläutes in der Trauerarie „Schlage doch, gewünschte Stunde“, oder der eigenen rhythmischen Figur bei „Du schlägest sie“ im Anfangschor der Cantate „Herr, Deine Augen!“)

Ein anderes Capriccio, das er seinem Ohrdruser Bruder Johann Christoph zu Ehren schrieb, wie ein Präludium mit Fuge in C-moll und eine weitere in gleicher Tonart stehende Fuge zeigen die freiere Behandlung der Fugenform, wie sie vor Bach üblich war. Ihm selber erst war es vorbehalten, die strengen polyphonen Formen zu höchster Vollkommenheit zu entwickeln und unter seine Botmäßigkeit zu zwingen, wie über das gesammte Tonmaterial, das seine Zeit ihm darbot, mit absoluter Herrschaft zu schalten. Mit seinem wunderbaren formalen Genie sich in die verschiedensten Stile einlebend und an ihnen zur Selbstständigkeit heranbildend, sehen wir ihn zunächst in den Bahnen Bachelbel's weiter schreiten, dessen Einfluß ganz Thüringen und Sachsen durchdrang und dessen Weise der Choralbearbeitung insbesondere für Bach bedeutsam wurde.

Gleichzeitig hielt er sein Augenmerk unausgesetzt auf die Vervollkommnung seines Clavier- und Orgelspiels gerichtet. Ganz nur seinen künstlerischen Zielen zugewandt, sah er für's Erste seine Orgelkunst als Hauptsache, ihre Verwendung für den Gottesdienst als Nebensache an. In kühner, ausschweifender Weise colorirte er selbst während des Singens der Gemeinde die Melodie, oder gab ihr eine so ungewöhnliche Harmonisirung, daß die Gemeinde, so erzählt man, oftmals vergaß, in den Gesang einzustimmen. Das amtliche Protokoll hebt hervor, „daß er bisher in dem Choral viele wunderliche variationes gemacht, viele frembde Thöne mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber confundiret worden“. Dies und sein eigenmächtiges Einstellen der Übungen des von ihm zu leitenden Sängerkhors, mit dem er sich bei seinem aufbrausenden, dem Lehren wenig günstigen Temperament überworfen hatte,

zog ihm eine Rüge seitens seiner Behörde zu. Dazu kam noch eine Amtsüberschreitung anderer Art.

Um „ein und anderes in seiner Kunst zu begreifen“, und zwar um sich bei dem Dänen Buxtehude in Lübeck, dem genialsten Vertreter der nordischen Schule und einem der größten Orgelvirtuosen seiner Zeit, neuen künstlerischen Nahrungsstoff zu holen, erbat sich Bach während der letzten Monate des Jahres 1705 einen vierwöchentlichen Urlaub. Der rauhen Jahreszeit zum Trotz, ließ er es sich nicht verdrießen, den fünfzig Meilen langen Weg zu Fuße zurückzulegen. Die originale hohe Kunst des Meisters — dessen virtuose Orgeltechnik selbst Bach keine wesentlich neuen Bahnen offen, sondern ihn nur das Überkommene zur Vollendung bringen ließ —, desgleichen die unter dem Namen „Abendmusiken“ von ihm geleiteten berühmten Choraufführungen in der Marienkirche nahmen ihn derart in Bann, daß er die Heimkehr darüber vergaß. Die sich ihm eröffnende Gelegenheit, sich die glänzende Stellung des bejahrten Buxtehude als dessen Nachfolger zu sichern, zwar versäumte er zu nützen, obgleich er — der, die nordische glanzvollere Stilart der mitteldeutschen verschmelzend, den Schwerpunkt deutscher Orgelkunst nun nach Mitteldeutschland verlegte — zum natürlichen Erben Jenes bestimmt schien. Er zog es vor, in seiner Stille und Einsamkeit weiter zu schaffen. Doch erst nachdem er den erbetenen Urlaub um das Vierfache überschritten hatte, sah ihn Arnstadt wieder. Eine ihm von seinen Vorgesetzten in milder Form zugehende Zurechtweisung hatte die Folge, daß der empfindliche, wenngleich sonst streng gesetzliche Künstler sich nach einem anderen Unterkommen umsah. Er durfte nicht lange darnach suchen. Eine Spielprobe genügte, um ihm im Juni 1707 die Berufung als

Organist an die Blasiuskirche der freien Reichsstadt Mühlhausen einzutragen. Die Leptere stand, dank dem daher gebürtigen berühmten Johannes Eccard und anderen trefflichen Tonsetzern, von Alters her musikalisch in gutem Ansehen, und das Organistenamt zu St. Blasius galt als ein Ehrenamt. Auch war es Bach nicht um eine Erhöhung seiner Besoldung zu thun — er beschied sich mit dem gleichen Gehalt, den er in Arnstadt empfangen hatte, obwol er nun auch die Sorge für einen eigenen Haushalt auf sich nahm. Der Sinn für ein eng umfriedetes häusliches Leben, der in seinem ganzen Geschlecht lebendig war, erwies sich auch in dem 22jährigen Sebastian bereits mächtig, und aus seinem nächsten Verwandtenkreis heraus wählte er sich sein Weib. Mit Maria Barbara Bach, der jüngsten Tochter seines Onkels Michael aus Gehren (des mehrerwähnten Eisenacher Johann Christoph Bruder), trat er in Dornheim bei Arnstadt am 17. October 1707 in einen Ehebund ein, der dreizehn glückliche Jahre währte und ihm zwei Töchter und fünf Söhne — unter diesen die bedeutenden Musiker Friedemann und Philipp Emanuel — schenkte.

Zur vollen Höhe der Zeit hatte er sich mittlerweile als ausübender und schaffender Künstler emporgearbeitet. Der von allen Seiten aufgenommene Bildungsstoff und die, bei unausgesehmem Studium des Contrapunktes, erworbene Herrschaft über die Technik befähigten ihn, nun neue, eigene Wege zu gehen. Er begann dieselben, seinem Bildungsgange gemäß, als Vocalcomponist. Ausgeprägte Eigenart und eine bei dem 22- bis 23jährigen Musiker geradezu staunenerregende Meisterschaft bekunden in der That die drei Kirchencantaten: „Aus der Tiefe“, „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (»Actus tragicus«, eine der bekanntesten Cantaten)

und die sogenannte Rathswahl-Cantate „Gott ist mein König“, die Bach 1707—1708 in Mühlhausen schrieb.*) Hiermit eröffnete sich ihm ein Gebiet, auf dem sich sein schöpferisches Genie, zumal später in Leipzig, in hellstem Glanze zeigen sollte.

Wie fast alle musikalischen Formen, ist die Cantate italienischen Ursprungs; sie erfuhr jedoch bei ihrer Übertragung nach Deutschland und in die protestantische Kirche eine wesentliche Umwandlung, für welche Bibelwort und Kirchenlied bestimmend wurden. Die contrapunktische Kunst, die sich, als im evangelischen Cultus der Kunstgesang dem Gemeindegesang Platz machte, an die Orgel flüchtete und dort herrliche Früchte zeitigte, fand in der Cantate wieder bereitwillige Aufnahme. Im Gegensatz zur polyphonen Kirchenmusik der Niederländer und Italiener, die im sechzehnten Jahrhundert unter Orlando Lasso und Palestrina ihre Blühtenjahre sah, aber rief man hier die Instrumente zur Bethheiligung herbei. Für den Einzelgesang gewann man ferner die aus der in Italien um 1600 erstandenen Oper herübergenommenen Formen von Recitativ und Arie als willkommene und abwechslungsreiche Ausdrucksmittel hinzu. Nicht ohne heftigen Widerstand allerdings vollzog sich die Einführung der Opernformen und gleichzeitig der freien religiösen Dichtung,

*) Die beiden erstgenannten galten früher für spätere Werke. Erst die scharfsinnigen Forschungen Prof. Rust's, des hochverdienten langjährigen Herausgebers der Bach-Ausgabe, stellten ihre Entstehung in Mühlhausen fest. (Bach-Ges. Bd. 28.) Diese erbrachte für Rust zugleich den unanfechtbaren Beweis, daß Bach's Ausgang nicht, wie Spitta meinte, die Orgel war, daß Bach nicht auf dem Gebiet der zu jener Zeit noch in engsten modulatorischen Fesseln liegenden Tasteninstrumente zuerst sein Bedeutendstes leistete, sondern auf dem der Vocalmusik, deren Gesetze er schon frühzeitig als Sängerknabe begreifen und weiter durch sein unvergleichliches Studium des Contrapunktes ausüben lernte.

welche vielfach an die Stelle des Bibeltextes trat, in die Kirche. Namentlich auf Grund von Neumeister's in den Jahren 1700—1716 veröffentlichten Cantatendichtungen entspann sich ein erbitterter literarischer Krieg, in dem die kunstfeindlichen Pietisten in vorderster Reihe als Gegner der Neuerung kämpften; doch hatte letztere bald den Erfolg für sich.

Bach schlug sich zu keiner der streitenden Parteien; aber er stellte sich, indem er Neumeister'sche Texte zur Grundlage seiner Cantaten wählte, praktisch auf die Seite der Neuerer. Seinem künstlerischen Scharfblick konnte die Verwerthbarkeit der italienischen Opernformen und ihre Berechtigung für seine Zeit nicht entgehen. Er verschmolz sie mit den Formen, wie sie sich mittlerweile in der Orgelkunst ausgebildet hatten. Ein Vergleich seiner Arien und Chöre mit seinen Toccaten, Präludien und Fugen zeigt dies anschaulich genug. Recitative, Arien, Duette, Chöre, Vocal-Fugensätze, einfach harmonisirte und von künstlichen Contrapunkten umspielte Choräle, concertirende Soloinstrumente und die als Halt und Bindeglied allenthalben eingreifende Orgel: alle Elemente seines Kunststils, den ganzen Apparat musikalischer Ausdrucksmittel verwandte er zum Ausbau von Schöpfungen, denen, mögen sie nun Cantaten oder Passionen, oder Messen heißen, als den unerreichten Meisterthaten echt protestantischen Geistes, eine ewige Bedeutung innewohnt.

In seinen „Bunten Blättern“ (1874) hebt Ambros die große innere Verwandtschaft Bach's mit der Musik der alten Niederländer des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts hervor, an die selbst einzelne eigenthümliche Züge erinnern: „wie wenn in der Cantate ‚Ich hatte viel Bekümmerniß‘ sich der Chor ‚Sei nun wieder zufrieden‘ contrapunktisch über einen Tenor aufbaut, welcher einen ganz anderen lehrhaften Text ‚Was helfen

uns die schweren Sorgen' (nach der Melodie ‚Wer nur den lieben Gott läßt walten‘) singt“. Die alten Niederländer und die ihnen nachfolgenden Italiener der Palestrina-Zeit bauten ihre großen geistlichen Musiken über gegebene Motive des Ritualgesanges auf, welche letztere dann entweder vollgestaltlich als „Tenor“, d. i. als Cantus firmus dienten, der mit den contrapunktirenden Gegenstimmen überbaut ward, oder aber in ihren einzelnen Motivgliedern fugenartig verarbeitet wurden. Dem ähnlich, wenn auch einer um 150 Jahre fortgeschrittenen Entwicklung gemäß, verfährt auch Bach. Statt wie Jene den gregorianischen Gesang, legt er jedoch seinen Cantaten den protestantischen Choral zu Grunde. Dieser, der ihm der Mittelpunkt des Ganzen ist, stellt das officiell Kirchliche, die Gemeinde vor; in den Arien und Chören ist der Betrachtung, der subjectiven Empfindung des Einzelnen Raum gegönnt. Zuweilen folgt der Componist seinem Choral Strophe für Strophe. Statt der Originalmelodie aber giebt er vielmehr einen musikalischen Commentar der einzelnen Strophen, dessen Themen er der behandelten Chormelodie entnimmt. Diese Gestalt zeigt beispielsweise die der Anfangszeit seines Leipziger Wirkens entstammende Oftercantate „Christ lag in Todesbanden“. Erst mit der letzten Strophe tritt der unveränderte Choral „wie ein Riese“ ein. In seiner letzten Lebensperiode neigte er sich mit Vorliebe einer Form zu, die den Choral — und zwar hier in breit ausgeführter Chorform, dort in schlichtem vierstimmigen Satz — an Anfang und Schluß der Cantate stellt.

Je nach ihrem textlichen Inhalt verschieden in ihrer Anordnung, erwies sich die von Bach schon in Mühlhausen ausgebildete Form von so wunderbarer Elasticität, daß er sich derselben während seiner ganzen

Lebenszeit für eine Fülle von Werken zu bedienen vermochte. Moserius zählt in seiner kleinen Schrift über Bach's Kirchencantaten und Choralgesänge*) 226 Cantaten auf, eine Zahl, die durch Spitta's Ausgaben noch um 69 überstiegen wird. In Wahrheit ein Reichthum, der uns mit um so größerem Staunen erfüllt, je mehr nahezu jedes einzelne dieser Werke an tiefsinniger Erfassung des Textes wie musikalischer Ausgestaltung unsere nie ermüdende Bewunderung herausfordert!

Daß seine Mission ihn auf die evangelische Kirchenmusik hinwies, erkannte Bach sicheren Blickes schon in jungen Jahren. Bezeichnet er es doch in seinem Entlassungsgesuche an den Mühlhäuser Rath**) ausdrücklich als den Endzweck seines Strebens, „der Kirchenmusik, zu Gottes Ehren, nach seinem geringen Vermögen möglichst aufzuhelfen“. Diesem Ziel schon in seinem derzeitigen Wirkungskreise näher zu kommen, that er — die drei Cantaten schon beweisen es — redlich das Seine. Seinen Bemühungen erwuchs jedoch in Person seines Superintendenten Frohne ein ihm lästiges Hinderniß. Als Anhänger des Spener'schen Pietismus, wollte Fener von einem selbständigeren Hervortreten der Musik im protestantischen Cultus nichts wissen. Was war natürlicher, als daß der Widerspruch zu seiner Kunstanschauung und seinem eigensten Lebenszweck den Künstler, trotz einer gewissen, schon in dem mystischen, transcendentalen Zug seines Wesens begründeten Hineigung zum Pietismus, auf die Seite von Frohne's

*) Berlin, Trautwein. 1845.

**) Das interessante Schriftstück ist, gleich anderen werthvollen Archivalien, durch Bitter's Biographie (J. S. Bach. 2 Bde. 1865. — 2. Aufl. 4 Bde. Berlin, Baensch. 1881) bekannt geworden.

Gegner Gilmar trieb, auf dessen „Begehren“ er ja auch — wie auf dem Autograph zu lesen steht — die erwähnte herrliche Cantate „Aus der Tiefe“ componirte? Wiesen ihn Erziehung und religiöse Traditionen seines Geschlechtes doch ohnehin in die Reihen der Orthodogen, wiewol er keineswegs zu ihren fanatischen Parteigängern zählte.

Seine Thätigkeit in Mühlhausen war ihm hierdurch verleidet. Da ward die Stelle eines Hoforganisten in Weimar erledigt. Bach kam, spielte und siegte. Der Herzog berief ihn sofort und ernannte ihn zugleich zum Kammermusikus. Ungern aber sah man ihn aus seinem bisherigen Amte ziehen und ertheilte ihm gegen Ende Juni 1708 die geforderte Entlassung nur mit dem Vorbehalt, daß er die nach seinen sachkundigen Angaben begonnene Reparatur der Orgel auch weiterhin unter seiner Leitung behalte. Er selbst soll Mühlhausen immer in gutem Andenken behalten haben.

In auserlesenen günstigen Verhältnissen trat er in Weimar ein. Herzog Wilhelm Ernst war eine ernste, tief angelegte, dem Religiösen und Kirchlichen vorzugsweise zugewandte Natur. Für Wissenschaft und Kunst interessirt, zeigte er, ein Gegner des Pietismus, sich namentlich Bestrebungen auf dem Gebiete kirchlicher Musik geneigt, recht im Gegensatz zu den meisten Fürstenthöfen seiner Zeit, deren musikalisches Interesse nicht über die Oper hinausging. So fühlte sich Sebastian, von der Gunst seines Herzogs und dem Antheil seiner Umgebung gehoben, ganz in seinem Elemente. Hier stieg er zu seiner vollen Größe als Orgelvirtuos und -Componist empor. Wie keinem Andern gehorchten ihm die Orgelgeister, und die überwiegende Mehrzahl seiner Orgelschöpfungen entstammt der Zeit seines Weimarer Aufenthaltes.

Der Orgelmusik des siebzehnten Jahrhunderts lag vielfältig der Choral als musikalisches Motiv zu Grunde, ja in Mitteldeutschland concentrirte sich auf ihn nahezu das gesammte Streben. In der Art und Weise der Choralbearbeitung aber gingen die Richtungen auseinander. Wo man über den bloß praktischen Zweck eines auf den Gesang der Gemeinde vorbereitenden kurzen Vorspiels hinausging und den Choral als selbständig abgeschlossenes Tonstück auffaßte, arbeitete man ihn entweder Zeile für Zeile motettenartig durch, dem Stimmungsgehalt der Worte nur im Allgemeinen Rechnung tragend, oder man ging vielmehr seinem ihm textlich innewohnenden poetischen Sinne im Einzelnen nach und gab den Figurationen zugleich eine ideelle Bedeutung, indem man den Inhalt der Choralstrophe durch die die Melodie umspielenden Gegenstimmen näher auszudeuten trachtete. Die reicher figurirte, mehr virtuose Behandlungsweise erscheint durch die Meister der nordischen Schule: Reinken, Bruhns, Burtehude vorzugsweise repräsentirt. Als Hauptvertreter der andern poetisirenden Richtung stellt sich der Nürnberger Pachelbel dar, der die süddeutschen und italienischen Elemente, an denen er sich herangebildet hatte, nach Thüringen trug, wo Bach, obwol er nie in directe Beziehung zu ihm trat, die von ihm ausgeprägten, allerwärts vorgefundenen Formen unwillkürlich aufnahm. Er, dem wir mehr als hundert solcher Choralbearbeitungen größeren und kleineren Umfangs danken (es sei hier nur an die bekannteren „O Mensch, bewein' dein' Sünde groß“, „An Wasserflüssen Babylons“, an „Wachet auf“, „Aus tiefer Noth“, oder an das „unschätzbare seelentiefste“ „Schmücke dich, o liebe Seele“, wie Robert Schumann es begeistert nennt, erinnert!), ist, indem er seinen Vorgänger an Tiefinn der poetischen Auslegung

überholt und dem „Affect der Worte“ folgt, der Vollender des Bachelbel'schen Ideals, wie des Orgelchorals überhaupt, geworden. Was er uns in ihm hinterlassen, sind poetisch-musikalische Kunstwerke von unglaublichem Reichthum der Erfindung und Auffassungsgröße.

Aller Formen der Orgelmusik bemächtigte er sich allmählig mit gewaltiger Hand, mochten sie dem strengen Stil der Fuge, oder dem ungebundeneren des Präludiums, der Toccata, Ciaconna oder Passacaglia angehören. Aber selbst diesen Letzteren, sogar der Phantasie, in der sich sonst die Einbildungskraft fessellos zu ergehen pflegt, gab er ein festes künstliches Gefüge; allenthalben erscheint er als endgültiger Beschließer der Form. Man vergegenwärtige sich beispielsweise das berühmte, die grandiose G-moll-Fuge einleitende Präludium, durch deren Pianoforte-Übertragung mit mehreren anderen ihres Gleichen Liszt den Clavier Spielern ein kostbares Geschenk gemacht! Nicht minder die großen Präludien und Fugen in A-moll, E-moll, C-moll, die mit Vorliebe gespielten Toccaten in D-moll und F-dur und die imposante Passacaglia! (Er schrieb nur ein Werk dieser Art, darin er die Form von Passacaglia und Ciaconna, die sich beide über einem kurzen, immer wiederholten Baßthema aufbauen, vereinigt und mit einer Fuge endet.) Sie alle stehen wie Schlüsselfeine ihrer Gattung da.

Die Gesetze der Fuge, wie wir sie heute kennen, traten erst durch ihn in Kraft. Er erst brachte in die aus Nachahmung des fugirten Vocalstils hervorgegangenen, noch ziemlich frei gestalteten Bildungen Zucht und Einheit, die ernste zügelnde Strenge, die das Kennzeichen seiner Kunst ist. Das complicirte Gewebe der Fuge, das wie kein anderes dem Wesen der Orgel

entspricht und sie in ihrer ganzen Macht und Größe zeigt, wie planvoll und klar gestaltet es sich unter seiner Hand! Streng und doch frei, kunstreich und doch nicht gekünstelt, formvollendet und doch nie einem starren Formalismus verfallend, alle innerlich belebt, eine unermessliche Erfindungskraft bezeugend, stellen sich seine Fugen als Meistergebilde eines Geistes dar, dessen Formgenie und contrapunktische Herrschaft nicht wieder ihres Gleichen fand. Mit Bach, das ist gewiß, hat der Orgelstil nicht nur seine höchste Glanz- und Blütezeit, sondern auch zugleich seinen Abschluß erreicht. Ohne Nachfolger blieb der Gewaltige.

Es war, wie erwähnt, nicht ausschließlich seine Stellung als Hoforganist, der der Meister in Weimar oblag; auch als Kammermusikus wurden seine Dienste gefordert und zwar vorzugsweise im Interesse des für Musik ebenso begabten als begeisterten herzoglichen Neffen, Prinz Johann Ernst. Für Bach ergab diese Wirksamkeit den Vortheil, daß er der dazumal in voller Blüte stehenden und am Hofe mit Vorliebe gepflegten Kammermusik der Italiener näher trat — wichtig genug für ihn, den es das ganze Reich der klingenden Kunst zu durchmessen und sich auf ihm zu bethätigen drängte. Und es fehlt nicht an Zeugnissen, wie er auch hier wiederum die ihm sein Leben lang zu eigen bleibende Gabe bewährte, jedwede Stilart anzunehmen, ohne auf die persönliche Eigenthümlichkeit zu verzichten. Die von den Italienern geschaffenen Instrumentalformen der Sonate und des Concertes machte er sich zunächst allerdings nur auf seinem augenblicklichen Arbeitsfeld: der Orgel und dem Clavier, zu Nute. Die Übertragung von sechzehn Violinconcerten Bivaldi's für Clavier und drei für Orgel, mehrere Clavier- und Orgelfugen, deren Themen er den Violinsonaten Corelli's und Albinoni's

entnahm, ein Clavier-Variationenwerk alla maniera italiana, wie eine im Stil Frescobaldi's gearbeitete Orgel-Canzone, desgleichen eine Clavierfuge über ein Thema von Legrenzi, beweisen, daß er, dessen Augen Italiens Himmel niemals schauen sollten, die großen Meister dieses Landes besser kannte, als die Mehrzahl derer, die sie an Ort und Stelle studiren durften. So flossen deutsche und niederländische, französische und italienische Einflüsse zusammen, um seine Individualität zu befruchten und ihr zur vollen Entfaltung ihrer Größe zu verhelfen.

Umfassender noch gestaltete sich Bach's Thätigkeit, als er im Jahre 1714 zum Concertmeister aufrückte und ihm, bei zunehmendem Alter und Dienstuntüchtigkeit des Capellmeister Drese, nicht allein die, wie es scheint, ausschließliche Leitung der Kammer-, sondern auch wesentlich die der Kirchenmusik anheimfiel. Hatte seine Beschäftigung mit dem kirchlichen Vocalstil bereits in Mühlhausen zu so bedeutsamen Ergebnissen wie den erwähnten drei Cantaten geführt, in denen er seine volle Originalität und gewonnene Reife zuerst bethätigte, so erwuchs ihm nun die Verpflichtung zur regelmäßigen Composition von Kirchencantaten. Eins seiner verbreitetsten und eingänglichsten derartigen Werke: „Ich hatte viel Bekümmerniß“ entkeimte beispielsweise dem Weimarer Boden; ebenso eine weltliche Cantate, die unter dem Titel „Diana, Endymion, Pan und Pales“ zur Verherrlichung eines höfischen Festes helfen mußte. Von neuer Seite indeß zeigt diese den Meister nicht. Ihr Stil läßt keinen Unterschied von seinem kirchlichen gewahren, wie er denn auch zwei Arien aus derselben später in erweiterter Form in seiner Pfingstcantate „Also hat Gott die Welt geliebt“ eine Stelle anweisen konnte. Die eine: „Mein gläubiges Herze,

frohlocke, sing', scherze", hat sich längst in die Herzen unserer Musikfreunde eingesungen.

So nach den verschiedensten Seiten hin schaffend und wirkend, verbrachte er in Weimar neun fruchtbare Jahre. Östere Kunstreisen nur unterbrachen ihre arbeitvolle Stille und das äußere Einerlei seines Lebens. Die Besichtigung neuer Orgelwerke führte ihn unter Anderem 1713 und 1714 nach Halle und Kassel. An beiden Orten erntete sein Orgelspiel höchsten Beifall; namentlich riß er durch ein mit fabelhafter Virtuosität ausgeführtes Pedalsolo den hessischen Erbprinzen, den nachmaligen König von Schweden, zu solcher Bewunderung hin, daß dieser seinen Brillantring vom Finger zog, um ihn an Bach's Hand zu stecken. In Halle hätte man ihn gern festgehalten. Ihn selber lockte die Aussicht, seine Orgelkunst endlich auf einem seiner Meisterschaft entsprechenden Instrumente betreiben zu können. Doch lehnte er, als man mit dem Verdacht geldsüchtiger Motive seinem berechtigten Stolz zu nahe trat, die Berufung in energischer und schneidiger Weise ab. Am ersten Adventsonntage 1714 führte er in Leipzig seine Cantate „Nun komm, der Heiden Heiland“ auf und versah während des ganzen, ungemein ausgedehnten Gottesdienstes das Organistenamt.

Höchsten Ruhm trug ihm im Herbst 1717 eine Reise nach Dresden ein, wo Friedrich August I. eine Reihe trefflicher Künstler an seinem Hof versammelte. Auch der in Paris sehr gefeierte Clavier- und Orgelvirtuos Marchand hielt sich, durch die Ungnade seines Königs zeitweilig vertrieben, gerade daselbst auf und sollte mit einem bedeutenden Gehalt eben vom Hofe eine dauernde Anstellung erhalten. Der Streit, ob er oder Bach der Größere sei, gab die Veranlassung, daß Letzterer auf

Andrängen seiner Freunde den Franzosen zu einem Wettkampfe aufforderte und sich, nachdem er ihn gehört hatte, erbot, jede ihm von Marchand gestellte Aufgabe aus dem Stegreif auszuführen, dafern dieser seinerseits das Gleiche verspreche. Marchand erklärte sich bereit. Stunde und Schauplatz des Turniers wurden unter Vorwissen des Königs festgesetzt, und pünktlich fand sich zugleich mit Bach eine glänzende und zahlreiche Gesellschaft, welche dabei Zeuge zu sein wünschte, ein. Nur Marchand erschien nicht. Als man aber, nachdem man ihn vergeblich erwartet, einen Boten nach ihm ausschickte, empfing man statt seiner die Nachricht, daß er schon in der Frühe des Tages mit Extrapost die Stadt verlassen habe. Um sich — da er sich wol von der Überlegenheit seines Gegners überzeugt hatte — eine unausbleibliche Demüthigung zu ersparen, hatte er vorgezogen, ihm kampflos das Feld zu überlassen. Und Bach wußte es zu behaupten. Er spielte nun allein, und groß war sein Sieg, dessen Kunde sich weit verbreitete und vielfältig auch als ein Triumph der deutschen Tonkunst über die französische aufgefaßt wurde. Mit ihm trat Bach in den Zenith seines Virtuosenruhms. Den Rang des größten Orgelspielers der Welt konnte man ihm hinfort bis auf den heutigen Tag nicht mehr streitig machen. Seine officielle Organistenthätigkeit schloß er gleichwol bald nach jenem Ereigniß für immer ab. Augenscheinlich verstimmt, daß man nach dem Tode des Capellmeister Drese dessen unbedeutenden Sohn ihm vorangestellt, kehrte er im November 1717 Weimar den Rücken, um als Capellmeister in die Dienste des Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen zu treten.

Um Vieles enger umgrenzt war der Wirkungskreis, der ihm hier gesteckt war. Kirchenmusik ließ

der reformirte Cultus bei Hofe nicht aufkommen. Wesentlich nur der Kammermusik, die unter persönlicher Betheiligung des Fürsten, mit Ausschluß der Öffentlichkeit, im fürstlichen Schlosse ausgeübt wurde, galt seine Thätigkeit. Nichtsdestoweniger fühlte sich der Künstler in seinem Stilleben so wohl, in seinem Verhältniß zu dem jungen, sehr musikalischen Fürsten, dessen Freund und Vertrauter er bald wurde, so befriedigt, daß er seine Tage hier zu beschließen dachte. Nur die Reisen, die er zu künstlerischen Zwecken oder als Begleiter seines fürstlichen Herrn unternahm, der ihn auch fern seiner Residenz nicht missen wollte, erhielten ihn mit der Welt und dem öffentlichen Musikleben in Verbindung. So reiste er im Herbst 1718 nach Halle, um Händel, der von England herüber gekommen war, kennen zu lernen. Sein Versuch mißglückte jedoch, ebenso wie ein zehn Jahre später wiederholter, da der Gesuchte am selben Tage seine Vaterstadt verlassen hatte: er sollte seinen einzigen ebenbürtigen Zeitgenossen, dessen Werke er neidlos bewunderte und theilweise mit eigener Hand abschrieb, niemals von Angesicht zu Angesicht schauen.

Ein anderes Mal (es war im November 1720) finden wir Bach in Hamburg. Der Magistrat der Stadt und viele Vornehme sind in der Katharinenkirche versammelt, um sein Meisterspiel zu hören. Mehr denn zwei Stunden lang lauschen sie ihm andächtig, vornehmlich über eine Improvisation über „An Wasserflüssen Babylons“, welche Choralmelodie er motettenartig im Stil der nordischen Schule ausführt, des Staunens voll. Selbst der 97jährige Reinken, der sonst nicht eben anerkennender Natur war, macht seiner Begeisterung mit den Worten Lust: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen

noch lebt.“ War denn nicht auch seine Improvisationskunst von unerhörter Gewalt? Zeigte er sich nicht in der Fingertechnik wie im Pedalspiel und Registriren eigenthümlich und vollendet, wie in jedem Zweige seiner Kunst? Und war nicht auch **das** mächtigste seiner Pedalstücke: die riesige G-moll-Fuge mit ihrem kühnen, phantastischen Präludium, eigens für die Hamburger Reise geschrieben worden, wie viele seiner virtuoso gehaltenen Arbeiten im Hinblick auf ähnliche Zwecke entstanden? Es scheint, daß Bach in Hamburg die Sehnsucht überkam, sich der kirchlichen Kunst wieder zuzuwenden, daß ihn der Gedanke, inmitten eines großen empfänglichen Publikums zu wirken, verführerisch dünkte. Wenigstens gab er seine Bereitwilligkeit kund, die offenstehende Organistenstelle zu St. Jacobi zu übernehmen. Trotz alledem zog man ihm einen Andern vor, der, wie Mattheson sagt, „besser mit Thalern als mit Fingern prälabiren konnte“ und sich die Stimme des Kircheng collegiums mit 4000 Mark erkaufte. So kehrte Bach denn in sein stilles Cöthen zurück.

Aber auch in seinem Hause war es daselbst still geworden. Bei der Heimkehr von Carlsbad, dahin er im Sommer 1720 den Fürsten begleitet hatte, fand er sein Weib nicht mehr unter den Lebenden. Sie, die er frisch und gesund verlassen, war indessen erkrankt, gestorben und begraben, ohne daß ihn eine Kunde davon erreicht hatte. Schwer, ohne Zweifel, ertrug Bach, seiner tiefen innerlichen Natur gemäß, den harten Verlust; doch männlich und stark, wie seine Weise war. Anderthalb Jahre darauf, am 3. December 1721, gab er seinen verwaissten Kindern eine andere Mutter, und auch aus dieser zweiten Ehe mit Anna Magdalena Wülken, einer Cöthen'schen Hofsfängerin und Tochter eines herzoglich Weiffensfels'schen Hofstrompeters,

erblühte ihm ein schönes und reines Glück. Er fand in ihr eine treue Gefährtin, die an seinem Schaffen regen Antheil nahm und den Mittelpunkt der kleinen Hauscapelle bildete, welche er sich in seinem Familienkreise heranzog und selber später in einem Briefe an seinen Jugendfreund Erdmann schildert: „Insgesamt aber sind sie gebohrene Musici und kann versichern, daß schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formiren kan, zumahle da meine izige Frau gar einen saubern Soprano singet, auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget.“ Ost auch nahm Anna Magdalena die Feder in die Hand, um ihm beim Copiren eigener oder fremder Musikstücke zu Diensten zu sein, und so ähnlich war ihre feste und charaktervolle Handschrift der feinigen, daß die Unterscheidung selbst dem Kenner vielfach Schwierigkeit bereitet. Hinwiederum schrieb er für sie, die im Clavierpiel und Generalbass seine Schülerin war, manches Tonstück nieder. Ein beredtes Zeugniß solch gemeinsamer Thätigkeit sind zwei Notenbücher, die uns aus der Gattin Besitz erhalten blieben. Bald von ihrer, bald von seiner Hand aufgezeichnet, stehen da Clavierstücke: Präludien und Fugen aus dem „wohltemperirten Clavier“, „französische Suiten“, geistliche Gesänge, Arien, Generalbassregeln u. dergl. mehr, in buntem Wechsel neben einander, darunter auch das viel besprochene und gesungene Lied: „Willst du dein Herz mir schenken, so fang' es heimlich an.“ Zelter, der bekannte Freund Goethe's und Director der Berliner Singacademie, vermuthete, daß Bach dasselbe als Bräutigam schrieb, und sah darin ein um so werthvolleres Document, als er irrthümlich meinte, daß wir kein anderes Lied von dem großen Meister besäßen. In der beigegeführten Bezeichnung »di Govannini« glaubte

er den „italisirten Schäfernamen“ Bach's erblicken zu sollen. Seiner Ansicht schloß sich der als erste Bach-Autorität geltende Rüst an*), wogegen Spitta für Autorschaft des Italieners Giovannini eintrat.

Wie die Orgelmusik und im Grunde jedes Gebiet, dessen sich Bach's bildnerische Kraft bemächtigte, so gewann auch die Claviermusik durch ihn eine veränderte Physiognomie, auch von der technischen Seite betrachtet. Lag vor ihm die Applicatur der Tasteninstrumente derart im Argen, daß man sich bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein des Daumens fast gar nicht, des fünften Fingers aber so zurückhaltend als möglich bediente, so setzte Bach sich durch den methodischen Gebrauch beider Finger in Besitz einer ganz neuen Technik und führte eine völlig neue Spielart herbei. Die von ihm aufgestellten Regeln im Fingersatz haben im Wesentlichen bis auf den heutigen Tag ihre Geltung bewahrt. Auf die unabhängige Ausbildung der einzelnen Finger legte er, der das gesangreiche Spiel als Grund aller Clavierkunst betonte, auch bei seinen Schülern, deren viele und ansehnliche er erzog, großen Werth; auch war sie zur Wiedergabe seines polyphonen Stils erstes Erforderniß. „Alle Finger waren bei ihm gleich geübt“, heißt es in dem erwähnten, von seinem Sohne mitverfaßten Necrolog; „alle waren zu der feinsten Reinigkeit in der Ausführung gleich geschickt. Er hatte sich so eine bequeme Fingersehung ausgedenkt, daß es ihm nicht schwer fiel, die größten Schwierigkeiten mit der fließendsten Leichtigkeit vorzutragen.“ Und Forkel, nächst der eben angeführten, weitaus die verlässlichste ältere Quelle

*) Siehe 20. Band der Bach-Ausgabe. Deögl. La Mara's Aufsatz Wissenschaftl. Beilage d. Leipziger Zeitung 8. März 1892.

über Bach*), preist seine „Ungewalt über das Instrument in allen Tonarten, daß es nun für ihn fast keine Schwierigkeiten mehr gab“. Die Möglichkeit, auf dem Clavier „in allen Tonarten“ zu spielen, war eben erst eine Errungenschaft der Bach'schen Zeit, an der ihm selbst ein hervorragender Antheil gebührt. Es bedurste dazu der gleichschwebenden Temperatur, die durch jene jetzt allgemeine Stimmkunst erzielt wird, welche die absolute Reinheit der Intervalle etwas alterirt, damit, dem sogenannten Quintencirkel gemäß, die zwölfte Quinte des Grundtons wieder in diesen zurückleitet. Die von ihm nicht theoretisch begründete**), aber in genialer Weise praktisch angewandte Methode ist bald zu allseitiger Annahme gelangt. Er selbst setzte ihrer Einführung in seinem „Wohltemperirten Clavier“, einer zweitheiligen Sammlung von je vierundzwanzig Präludien und Fugen in allen Dur- und Moll-Tonarten, (1723 und 1742***)) ein künstlerisches Denkmal. Es raubt dem hohen Kunstwerth dieses Werkes nichts, daß es zunächst einem instructiven Zweck bestimmt war; denn eben so wenig als wir in der überwältigenden Fülle der Bach'schen Gebilde einem leeren Virtuosenstück ohne geistigen Gehalt begegnen, gewahren wir darunter eine Schöpfung, die nichts weiter als das Gepräge pädagogischer Zweckmäßigkeit an der Stirn

*) Über J. S. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig, Hoffmeister & Kühnel. 1802.

**) Als Erfinder werden die Musiker Werkmeister und Reidhardt genannt.

***)) Laut einer im Auf'schen Besitz befindlichen authentischen Abschrift eines Schülers von Eman. Bach: „XXIV Präludien und Fugen durch alle Tonarten, sowohl mit der kleinen als großen Cemb; verfertigt von Johann Sebastian Bach. Zweiter Theil anno 1742. S. Hering.“ entstand der 2. Theil also nicht 1744, wie man bisher annahm.

trüge. So bergen diese anspruchslosen Clavierstücke, die er während kurzer Mußestunden auf der Reise schrieb, eine Perlenreihe so köstlicher Art, daß sie, fast mehr noch als seine großen Orgelfugen, Bach's Ruhm als unerreichter Fugencomponist begründeten und zu einer Zeit, wo seine umfangreichen Kirchencompositionen in Staub und Vergessenheit begraben lagen, fast einzig noch seinen Namen im großen Publikum lebendig erhielten. Kein anderes seiner Instrumentalwerke, das ist gewiß, kommt ihnen, die Hans von Bülow „das alte Testament des Clavierspiels“ nannte, an Popularität gleich, und doch haben viele derselben kein geringeres Anrecht auf Unsterblichkeit. Man sehe nur seine „Inventionen und Symphonien“ an: kleine zwei- und dreistimmige Clavierstücke, deren Form so neu als ihr Bau kunstvoll ist! Alle imitatorischen und contrapunktischen Kunststücke drängen sich da zusammen im engsten Raum und in unscheinbarster Gestalt. Auch sie wollen zuvörderst belehren und spenden dabei doch künstlerischen Genuß.

Wie der Kunsttrieb seines Volkes und seines Geschlechtes nach den Schrecknissen des unheilvollen 30 jährigen Kriegs neben dem Choral im Tanz seine Ausdrucksformen suchte und fand, so trat Bach alsbald auch die zweite Hälfte dieses Erbtheils an, indem er dieselbe in veredelter Form in sein Schaffen aufnahm. Mit Vorliebe pflegte er die Suite, eine Folge von Tanzstücken, die zwar in keinem inneren Zusammenhang, aber doch in dem äußeren der gleichen Tonart stehen und dem Kunstprincip des Gegensatzes wenigstens durch den Wechsel langsamer und bewegter, möglichst mannigfaltig rhythmisirter Sätze gerecht werden. An ihrer Gestaltung hatten Italiener, Franzosen und Deutsche gearbeitet; auch Spanier und Engländer

steuerten mit je einem Tanze das Ihrige bei. Zwischen die vier Hauptsätze, aus denen sie sich demnach zusammensetzte: die deutsche Allemande, die italienische Corrente oder französische Courante, die spanische Sarabande und englische Gigue, schob man später gern dies und jenes kleinere Tanzstück: Gavotte oder Menuett, Rigaudon oder Passepied, Bourrée oder Ciaconna, oder wie es heißen mochte, als Intermezzo ein. Bach hat uns, außer mit vereinzeltten Gaben dieser Art, mit drei großen Clavierwerken zu je sechs Suiten beschenkt. Die in Cöthen entstandenen „französischen Suiten“, die wol das melodisch Reizvollste, anmuthig Liebenswürdige umschließen, was wir von ihm besitzen (man vergleiche nur etwa die D-moll und H-moll, die Es-dur und G-dur!), bescheiden sich mit knapperen Formen. Die als op. 1 veröffentlichten, 1730 vollendeten „Partiten“ (auch deutsche Suiten genannt, denn Partita oder Partie ist mit Suite gleicher Bedeutung), sowie die um 1727 abgeschlossenen „englischen Suiten“ dagegen bewegen sich innerhalb eines ausgebehnteren Rahmens. Nicht nur daß die erwähnten Intermezzi in wechselvollster Gestalt in ihnen Raum finden; ein breiter Einleitungssatz auch, sei es ein Präludium oder eine Toccata, eine Symphonie oder eine Ouverture im französischen Stil (d. i. ein kurzer langsamer Satz, dem ein rasch bewegter folgt, welcher durch Wiederkehr des ersten abgeschlossen wird), wird dem Ganzen vorangestellt. Ernster und reicher erscheinen hier die Gedanken, großartiger und kunstvoller auch ihre Ausdrucksweise. Die Suite ist hier zur Vollendung gelangt.

Auch die Formen der Sonate und des Concertes zog Bach in sein Reich. Die Kirchensonate, die zu seiner Zeit noch neben der jetzt allein üblichen Kammer-sonate in Brauch war, kommt als Einleitung seiner

Kirchenmusikern öfters bei ihm zur Anwendung. Die Letztere, die jüngere Schwester der Suite, der sie freilich, dank ihrem höheren, einheitsvoller entwickelten Organismus, später weit den Rang ablief, hat er mannigfach für Clavier oder Violine, für beide Instrumente vereint, für Violoncello, Gambe und Flöte cultivirt. Diese Werke sind — man vergegenwärtige sich nur die berühmten sechs Violinsonaten*) — wie nahezu Alles, was er uns gab, eine hoch zu preisende Bereicherung unserer Musikliteratur; einen directen Fortschritt zur modernen Sonatenform aber repräsentiren sie nicht. Im strengen polyphonen Stil ruht noch ihr Wesen beschloffen. Viel entschiedener ist der Schritt, den er dem neueren Sonatenstil in seinem „italienischen Concert“ entgegen thut. Dasselbe bezeichnet gleichzeitig den Gipfelpunkt von Bach's Leistungen in der Gattung, zu der es sich bekennt, während es eine Sonderstellung innerhalb derselben einnimmt. Mit sich selbst concertirt es, und kein Soloinstrument oder Instrumentenchor tritt zu ihm nach Art des Concerts in Gegensatz. Bei den zahlreichen übrigen Concerten für ein, zwei, drei Claviere, für eine und zwei Geigen, Clavier, Flöte und Violine, wie bei den für den Markgrafen von Brandenburg geschriebenen »Concerts avec plusieurs instruments« (man sieht, er befaßte sich vielfach mit dem jetzt nicht mehr gebräuchlichen »Concerto grosso«, darin nicht ein Soloinstrument, sondern ihrer mehrere den Wettstreit mit dem Orchester aufnehmen), spielen

*) Sie wurden — was bisher noch nicht bekannt geworden — laut dem in Prof. Rust's Besitz befindlichen Autograph, 1720 geschrieben: »Sel Solo à Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo da Joh. Seb. Bach. ao. 1720.« Auf dem ersten Blatt der Handschrift nennt sich die frühere Besitzerin: „Luise Bach. Bückeburg 1842“ — die Tochter des Bückeburger Sohnes von Sebastian.

meist Streichinstrumente und Cembalo die Rolle des Tutti, die sich freilich mehr auf eine bloße Begleitung und Ausfüllung des Basses beschränkt. Das Cembalo (der Kielsflügel), das Bach in seiner Kammermusik allenthalben herbeizieht und das, wie in seinen Kirchencompositionen die Orgel, ergänzend und ausfüllend hinzutreten muß, repräsentirt sammt dem zarteren Clavichord (bei dem der Ton nicht, wie bei dem später ausgebildeten Pianoforte, durch an die Saiten anschlagende Hämmer, sondern durch Tangenten, Messingstifte, hervorgebracht wird) den unentwickelten Mechanismus, der dem großen Meister zur Ausführung seiner Clavierwerke zu Gebote stand. Er bedurfte keiner vollkommeneren Mittel, um der eigentliche Schöpfer des modernen Clavierstils zu werden. Orgel und Clavier, die er beide unablässig pflegte, mußten sich unter seiner Hand gegenseitig von ihrem Vermögen etwas abgeben. Für die gebundene Weise jener führte ihr dieses etwas von der eigenen Beweglichkeit zu. Das Eine mußte den Reichthum des Andern mehren, wie die Orgel bereits die befruchtende Macht für Bach's Vocalmusik war.

Endlich bethätigte sich sein weitumfassendes Wirken auch noch nach einer anderen Seite hin: er gestaltete mit seinen Orchesterfuiten die Grundlage für den neuen Orchesterstil. Die aus dem Volksleben herausgeborenen Tanzformen erhebt er nun zu künstlerischer Bedeutung und verwerthet das vom Kunstpfeiferthum des Vaters und Großvaters Ererbte somit auf seine eigene geniale Weise. In Bach seien die guten Talente von hundert anderen Musikern vereint gewesen, hat man einmal gesagt. Die künstlerische Potenz, mit der er alle Musikformen, mit Ausnahme der Oper, die seine Zeit ihm darreichte, zusammenfaßte und des

Weiteren ausbaute, hat in der That selbst nicht in seinem großen Zeitgenossen Händel ihres Gleichen, dessen Genius ein engeres, umgrenzteres Tongebiet beherrschte. Dafür umschrieb des Letzteren Wirkungsfähigkeit von je weitere Kreise. Er ist der allgemeiner verständliche, universalere Musiker im Vergleich zu Bach, dem nationalen, urdeutschen Künstler, dessen ganze Größe sein eigenes Volk zum guten Theil mehr ahnt als recht ermüßt, ja den man den unpopulärsten aller großen Meister nennen konnte. Und dennoch ist dieser mit seinem auf's Ewige gerichteten Sinn in die tiefsten Tiefen deutschen Gemüths- und Glaubenslebens hinabgestiegen und hat Schätze an das Licht gefördert, die leben werden, so lange die Menschheit dauert und deutsches Wesen lebt. „Mir ist es bei Bach“, sagt Goethe, „als ob sich die ewige Harmonie mit sich selbst unterhielte, wie es sich im Busen Gottes vor der Schöpfung mag zugetragen haben.“

Fünf Jahre hatte Bach fast ausschließlich in der Beschäftigung mit der reinen Instrumentalmusik verharret und in ihr Genüge und ein reiches, seinen Genius kräftigendes Arbeitsfeld gefunden, dessen Ergebniß die Mehrzahl der eben besprochenen Werke war. Nun drängte sich ihm die Erkenntniß auf, daß er, seinem höchsten Ziel, der kirchlichen Kunst, dauernd fern gehalten, in Cöthen doch nicht an seinem rechten Plage stehe. Es kam hinzu, daß das Musikinteresse des Fürsten nach seiner, acht Tage nach Bach's Wiederverheiratung erfolgenden Vermählung zeitweilig an Lebendigkeit verlor, daß ferner die Rücksicht auf Bach's heranwachsende Söhne ihn sich nach einer geeigneteren Bildungsstätte für sie umschauen ließ. Sein Blick fiel auf Leipzig. Im Sommer 1722 war Ruhnau daselbst gestorben und das Cantorat an der Thomasschule frei

geworden. Man war besorgt, ihm und der langen Reihe seiner ausnahmslos hervorragenden Vorgänger einen würdigen Nachfolger zu geben. Doch war man anfangs nicht glücklich. Telemann, auf den unter den verschiedenen Bewerbern zuerst die Wahl fiel, nahm zwar an, besann sich jedoch hinterdrein eines Andern. Einem Darmstädter Capellmeister, den man dann begehrte, verweigerte der Landgraf von Hessen die Entlassung. Endlich meldete sich Bach. Er hatte sich nicht leichten Herzens dazu entschlossen, denn die Trennung von seinem Fürsten kam ihm sauer an. Auch wollte es ihm — in so hohem Ansehen die Leipziger Stellung bei den Musikern stand — wie er schreibt, „anfänglich gar nicht anständig sein, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden“; denn an Glanz des Namens, das durfte er sich sagen, überstrahlte er schon jetzt weit all' seine Vorgänger. Am Ende überwog doch die Aussicht auf den erweiterten Wirkungskreis inmitten eines regen kirchlich-musikalischen Lebens. Er „wagte es im höchsten Namen“, am 7. Februar 1723 mit Aufführung seiner Cantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ seine Probe abzulegen. Zwei Monate später ward ihm auf dem Leipziger Rathhaus seine einstimmig erfolgte Wahl feierlich kundgethan. Die Prüfung, welcher er sich, wie alle Candidaten städtischer Schul- und Kirchenstellen, beim Consistorium bezüglich seiner religiösen Grundsätze unterwerfen mußte, bestand er zur Befriedigung. Vorschriftsgemäß gab er das übliche Versprechen eines ehrbaren eingezogenen Lebenswandels, treuer Amtsverwaltung u. s. w., unterschrieb auch die Concordienformel und leistete den Eid. Am ersten Pfingsttage trat er sein Amt als Universitäts-Musikdirector, am 30. Mai, dem ersten Trinitatis-Sonntage, seine Thätigkeit als Thomas-Cantor an.

Tags darauf, am 31. Mai, fand seine feierliche Einführung auf der Schule statt.

Die Thomasschule reicht als Stiftsschule der regulirten Augustiner mit ihrem Ursprung bis in das dreizehnte Jahrhundert zurück. Sie hatte von Alters her ein Alumneum, in welchem zur Ausführung des liturgischen Gesanges und anderer Cultushandlungen eine Anzahl von Knaben unterhalten ward. Als sie bald nach Einführung der Reformation in Leipzig, im Jahre 1543, sammt dem Thomaskloster und den zugehörigen Kloster Gütern in das Eigenthum der Stadt überging, erfuhr sie als protestantische Lehranstalt wesentliche Erweiterungen. Zu Bach's Zeit belief sich die Zahl der Alumnen auf 55. Sie hatten gegen freie Existenz und ein gewisses Einkommen die Verpflichtung, zu bestimmten Tagen und Zeiten Gesangsumgänge durch die Stadt zu halten, sowie bei Trauungen und Leichenbegängnissen und vor Allem beim Gottesdienst in den verschiedenen Kirchen der Stadt die Ausführung der Musik zu besorgen. Dies vorzubereiten und zu leiten lag dem Cantor ob, der zugleich als Musikdirector an den beiden Hauptkirchen mit Inspection über die Organisten derselben und die bei der Kirchenmusik mitwirkenden Stadtpfeifer und Kunstgeiger betraut war und daneben auch an der Universitätskirche allerlei Functionen zu erfüllen hatte. Bezüglich des Unterrichts wurden keine übermäßigen Anforderungen an Bach gestellt. Fünf lateinische und sieben Gesangsstunden hatte er allwöchentlich zu ertheilen. Doch wußte er, obwol ihm das Latein geläufig und er überhaupt im Besiz einer soliden Allgemeinbildung war, sich nicht nur später von den ersteren ganz zu befreien, sondern sich auch die letzteren mit Hülfe der ihm unterstellten Präfecten zu erleichtern. Um so

mannigfaltiger gestalteten sich die Ansprüche an seine compositorische Thätigkeit. Jeden Sonntag, mit Ausnahme der Fastenzeit und der drei letzten Adventsonntage, hatte er eine Cantate zur Aufführung zu bringen, und da es als Ehrensache der Cantoren galt, den Bedarf möglichst aus eigenen Mitteln zu decken, er auch academische Feierlichkeiten durch seine Werke verherrlichen mußte, eröffnete sich ihm damit ein weites Schaffensgebiet.

In pecuniärer Beziehung war Bach's Stellung eine für jene Zeit günstige. Außer freier Dienstwohnung, die er — wie seine Vorgänger und Nachfolger bis Hauptmann — in dem noch gegenwärtig stehenden, wenn auch seiner einstigen Bestimmung nicht mehr dienenden Schulgebäude angewiesen erhielt, gewährte sie ihm, seiner eigenen Angabe zufolge, ein Jahreseinkommen von ungefähr 700 Thalern, das ihm bei seiner schlichten Lebensweise, selbst mit seiner zahlreichen Familie (denn zu den sieben Kindern aus erster Ehe kamen in zweiter dreizehn hinzu), ein bequemes Auskommen sicherte. In anderer Hinsicht jedoch blieb ihm gar Vieles zu wünschen übrig. Lästig vor Allem war ihm, dem stolzen, durch ganz Deutschland berühmten Künstler, der neben dem Ehrentitel eines fürstlich Cöthen'schen Hofcapellmeisters auch noch den gleichen des Herzogs von Weißenfels trug, das Untergeordnete seiner Stellung, das ihm kleinlich eifersüchtige Rectoren und Rathsherrn zu Vorgesetzten gab, denen der Blick für seine Größe fehlte. Dazu war die Schule, dank dem laxen Regiment eines alternden Rectors, in argen Verfall gerathen. Krieg unter den Lehrern, Zucht- und Sittenlosigkeit unter den Schülern, gänzliches Darniederliegen der Musik im Sängerkhor: das waren die Verhältnisse, in die Bach eintrat, die Bedingungen,

unter denen er arbeiten sollte! Energisch wie er war, an selbständiges Handeln gewöhnt, trotz seiner sonst im Umgang behaupteten ruhigen Würde, ein eigensinnig schroffes, herrisches Auftreten und Verfolgen seiner Ziele nicht immer meidend, erfuhr er häufigen Widerspruch und Tadel. Unwesentliche Dienstversäumnisse wurden ohne Berücksichtigung seiner außerordentlichen Verdienste um die Kunst gerügt, seine Vorschläge für Verbesserung der musikalischen Hülfsmittel begegneten tauben Ohren, indeß man andere mittelmäßige Musiker eifrig protegirte. Sogar dahin kam es, daß man bei Bertheilung von Geschenken, Legaten, Vacanzgeldern den großen Meister schnöde überging, bis dieser endlich durch directes Vorgehen an den König seine Rechte wahrzunehmen sich herbeiließ. Ein weiteres Hemmiß für eine seiner Bedeutung entsprechende Thätigkeit ergab sich aus dem Mangel an verfügbaren Kräften. Ganz ungenügend erwiesen sich zumal die Instrumentalisten. Ein Musikchor von sieben Personen: vier Stadtpfeifer und drei Kunstgeiger, war Alles, was ihm die Stadt zur Lösung seiner idealen Aufgabe und Auf- führung seiner eigenen mächtigen Werke beim Gottes- dienst zu Gebote stellte. Er mußte zur Ergänzung des Sängerkhors die Studenten, zur unumgänglichen Bervollständigung des Instrumentalkörpers seine Schüler heranziehen und sie außer im Gesang auch im Orgel-, Clavier- und Violinspiel unterweisen. Trotz alledem konnte nach Bach's Tode im Leipziger Rathe das Wort laut werden: „Herr Bach wäre zwar wol ein großer Musiker, aber kein Schulmann gewesen.“ Er selbst legte auf sein Lehramt viel geringeres Gewicht als auf sein städtisches Musikdirectorat, wie er denn auch mit Vorliebe den Titel Director Musicæ führte. Nichts- destoweniger war ihm ein hohes pädagogisches Talent

zu eigen, und wenn ihn seine natürliche Reizbarkeit und Leidenschaftlichkeit weniger zur Bildung größerer und zumal undisciplinirter Massen befähigte, so erzielte er bei Leitung einzelner strebsamer Schüler um so schönere Resultate. Eine ganze Reihe hervorragender Künstler — Allen voran seine Söhne Friedemann und Philipp Emanuel, sein Schwiegerjohn Altnikol, sein Amtsnachfolger Doles, Ziegler, Agricola, Kirnberger, Bogler, Gerber, Homilius, Johann Ludwig Krebs — gingen aus seiner Schule hervor und durften ihm den größten Theil ihres Rufes danken. Schmückte ihn doch neben seinem nach dem Höchsten verlangenden gewaltigen Geist zugleich die entsagende Selbstlosigkeit, welche das eigene überragende Können in den Dienst des schwächeren Mitmenschen zu stellen bereit ist. Die Worte, die er auf das Titelblatt seines „Orgelbuchsleins“, einer köstlichen Sammlung von Choralbearbeitungen, schrieb: „Dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten drauß sich zu belehren“, deuten zur Genüge darauf hin, welche Pflichten er sich durch seinen Genius auferlegt fühlte. So sind denn in der That viele seiner Clavier- und Orgelstücke für seine Schüler eigens niedergeschrieben. Mit Freundlichkeit und Geduld neigte der sonst so ernste strenge Mann sich zu ihnen herab und war unermülich, sie zum Fleiß und Eifer anzuspornen. „Ich habe fleißig sein müssen“, pflegte er zu ihrer Aufmunterung zu sagen; „wer es gleichfalls ist, wird eben so weit kommen.“ Im Urtheil über Andere war er mild und nachsichtig. Das schloß nicht aus, daß er untüchtige Kunstleistungen zuweilen in heftigster Weise rügte. Ohne Bedenken jagte er einen ungehorsamen Schüler mitten im Gottesdienst lärmend vom Chore fort, ja dem Organisten der Thomaskirche, der durch irgend ein Versehen sein empfind-

liches Künstlerohr beleidigte, warf er einmal zornig seine Perrücke mit den Worten an den Kopf: „Er hätte lieber sollen ein Schuhlicker werden!“

Die gleiche Pflichttreue und Gewissenhaftigkeit, die ihn im Verhältniß zu seinen Schülern charakterisirt, übte er auch im eigenen Hause. Auch in ihm war der rege Familiensinn seines Geschlechtes lebendig und gab sich in fürsorglicher Liebe für seine Angehörigen und Verwandten kund. Mit einem nothleidenden Vetter hatte er schon in Arnstadt sein karges Einkommen getheilt, und den letzten Willen einer Verwandten hielt er pietätvoll gegen den eigenen Vortheil und die habfüchtigen Bemühungen Anderer aufrecht. Seine Kinder erzog er mit vieler Sorgfalt und stattete sie mit der soliden Allgemeinbildung aus, die ihn selber auszeichnete. Um seinem ältesten Sohn, dem reichbegabten Friedemann, wie es scheint, eine Weihnachtsfreude damit zu machen, ließ er den Dreizehnjährigen bereits im December 1723 auf der Universität einschreiben, und auf seinen öfteren Wanderungen nach Dresden, wo am glanzreichen Hofe August des Starken auch die Musik und zumal die italienische Oper mit Haffa und Faustina blühte und glänzte, mußte ihn sein Liebling immer begleiten. „Friedemann, wollen wir nicht die schönen Dresdner Liederchen einmal wieder hören?“ mit diesen Worten pflegte ihn der Vater aufzufordern. Denn so verschiedene, ihr entgegengesetzte Wege ihn auch sein Ideal gehen hieß, Bach selber wußte ohne Zweifel, daß er ohne die Oper nicht geworden wäre, was er war. Die Berücksichtigung derselben selbst im Kirchenstile dünkte ihm eine berechtigte Forderung der Zeit. Nicht nur ihre Formen, auch die reicheren Mittel des Ausdrucks für Seelenstimmungen, für Lust und Leid, wie sie die Musik erst im Theater lernte, hatte er in

der That durch sie gewonnen, durch sie die subjectivsten Regungen der Seele belauschen gelernt. Wir wissen, trotz einigen in dramatischer Form gehaltenen weltlichen Compositionen, von keiner Oper, die Bach geschrieben hätte. Es blieb dies das einzige Gebiet seiner Kunst, dem er sich, wol mehr aus äußeren Gründen, ferngehalten; aber wir bewundern ihn als geistlichen Dramatiker, obgleich er durch ein vorwaltendes Allgemeingefühl stets den kirchlichen Charakter seiner Tondichtungen bewahrt. So erscheint er zugleich als geistlicher Lehrer, als Prediger. Musikalische Homilien hat Ambros seine Cantaten genannt. „Palestrina betet in seinen Tönen, — Bach predigt und er predigt gewaltig“, sagt er. Schon in seinen Instrumentalwerken stellt er sich seinen Themen gegenüber wie ein Dialectiker, ein tiessinnig forschender Philosoph dar. In seinen Kirchencompositionen führen ihn nun vollends seine Texte zur direct ausgesprochenen Lehre hin. In dem Jahrhundert freilich, in dem Bach lebte, war es um die Poesie schlimm bestellt. Die Wunden, die der dreißigjährige Krieg Deutschland geschlagen, bluteten auch in seinem Culturleben noch fort. Die Sprache war einerseits verwildert, andererseits durch den Schwulst der schlesischen Dichterschule und die Empfindelei des Pietismus veräfflicht. Demnach leiden auch Bach's Texte, die er meist den Arbeiten Neumeister's, Franck's und Henrici's — oder Picander's, wie er sich nannte — entnahm, an den Gebrechen ihrer Zeit. Vieles Schwache, Geschmacklose findet sich darunter, ja öfters (zumal in den Sologesängen) muß auch die Musik das Veraltete der Worte entgelten und ihrer Zeit den Tribut zahlen. Doch das ist Vereinzeltes. Im Ganzen weiß der schöpferische Geist des Meisters auch den flachsten Text zu vertiefen und zu verklären,

ihn zu einer künstlerischen Einheit zu ordnen und uns somit auch über den empfindlichen Contrast abgeschmackter Verse und der daneben wirkenden Urkraft des Bibelwortes hinweg zu bringen.

Fünf vollständige Jahrgänge von Kirchencantaten auf alle Sonn- und Festtage, nach Spitta's Berechnung in Summa 295, hat Bach hinterlassen. Davon entfallen, laut Ersterem, etwa 266 auf die 27 Jahre seiner Leipziger Wirksamkeit. Doch nur gegen 210 blieben uns davon erhalten, und nicht gar lange ist es her, daß wir erst begannen, sie lebendig in Besitz zu nehmen. Hierhin und dorthin verstreut, unter hundertjährigem Staub begraben lagen die Schätze, die der tonreiche Meister Jahr für Jahr angesammelt und, nachdem sie den Zweck gottesdienstlicher Erbauung erfüllt, still bei Seite gelegt hatte. Erst neuerdings erwecken hauptsächlich die in's Leben getretenen Bachvereine sie wieder zu Sang und Klang, und Werke unvergänglichen Werthes, wie „Ein' feste Burg“, „Ach, wie flüchtig“, „Bleib' bei uns“, „D ewiges Feuer“, „Gott der Herr ist Schirm und Schild“, „Sie werden aus Saba Alle kommen“ 2c. 2c., werden dem staunenden Hörer als etwas Altes und doch Neues geboten. Eine leicht genießbare Kost allerdings gewähren sie nicht. Wie Bach's große Schöpfungen, namentlich in der Weise der Stimmbehandlung, den Ausführenden Schwierigkeiten bieten, die nur mit wahrer Selbstverleugnung und Hingabe überwunden werden können, so berührt die ruhelose Polyphonie ihres Stils ein durch homophone Musik erzogenes Ohr zunächst mehr fremdartig als anziehend. Nicht passiv darf sich der Hörer dem bloßen sinnlichen Eindruck überlassen; er muß der Gedanken- und Formenentwicklung aufmerksam nachgehen, nicht eine einzelne Stimme oder Melodie, sondern die Vielheit derselben

verfolgen, um sich in diesen kühnen Tongebäuden zurecht zu finden und ihrer Herrlichkeit gewahr zu werden. Oder verbergen sich unter der scheinbaren Einförmigkeit dieses Fugenstils nicht Wunder der Erfindung und Wissenschaft? Im freien contrapunktischen Stimmengewebe reichster Polyphonie hat Bach das Höchste erreicht und die ihm vorangegangene Periode der Tonkunst durch seine Thaten zum Abschluß gebracht. Die Meisterschaft der Arbeit aber ist ihm nur Mittel, nie Zweck; nicht um ihrer selbst willen, nur im Dienste der Idee verwendet er sie. „Ohne Bedenken kann man es wol als Regel aufstellen: je tiefsinniger Bach in seinen formalen Combinationen auftritt, desto sicherer läßt sich darauf rechnen, daß hinter dem ungewöhnlichen Ausdruck ein eben so überraschender Gedanke verborgen liegt. In der Cantate „Ein' feste Burg“ umschließt der Meister wie mit einem eisernen Gürtel den ersten Chor durch die canonische Führung der Choralmelodie. Oboen und Fundamentalbaß vollziehen diese kunstreiche Aufgabe, und zwar so, daß sie die äußersten Grenzen der Höhe und Tiefe des Sazes bestimmen. Innerhalb dieses strengen Gefüges bewegen sich Gesangstimmen und Orchester in völliger Freiheit, die melodischen Formen des Cantus firmus theils nachahmend, theils umschreibend. Man hat vielfach und mit Recht das große Kunststück einer solchen Anlage und Durchführung angestaunt — ist aber der hochsymbolische Sinn, den Bach sicherlich mit diesen außergewöhnlichen Mitteln beabsichtigte, weniger der größten Theilnahme werth? Konnte die „feste Burg“ in architektonischer Hinsicht gewaltiger umgrenzt, durch Tonmaterial erhabener ausgebaut werden?“ So hören wir Robert Franz in seinem Aufsatz „über Bach'sche

Kirchencantaten". *) Er, einer der feinsten Kenner Bach'scher Kunst, hat sich ohnehin durch seine Bearbeitungen von Bach's Werken ein nicht genug zu schätzendes Verdienst um Verbreitung und Zugänglichmachung derselben erworben. Nicht in vollendeter Gestalt bekanntlich liegen die uns überkommenen Originalpartituren des Meisters vor. Sie enthalten, gleich denjenigen Händel's, vornehmlich in den Solonummern viele nicht völlig ausgeführte, sondern blos skizzierte Theile, zu deren Ergänzung und Ausfüllung die Orgel accompagnirend hinzutreten mußte. Bei der Gewohnheit des Componisten, die Aufführung seines Werkes von Lechterer aus persönlich zu leiten, genügte die karge Andeutung eines bezifferten Basses, um mit der in virtuoser Weise von ihm geübten Improvisationskunst, dem Ganzen bei der jedesmaligen Vorführung die erforderliche Abrundung und harmonische Vollendung zu geben. Für uns Nachkommende indeß ist diese unvollständige ursprüngliche Fassung nicht wol brauchbar; sie erheischt zwingend eine Bearbeitung, wie sie beispielsweise auch Mozart und Mendelssohn Händel'schen Oratorien zu Theil werden ließen. Der pietät- und mühevollen Wiederherstellung derartiger Partituren nun hat Franz den hingebendsten Eifer gewidmet und, als eine dem Autor congeniale Natur, sie durch seine stilgemäßen polyphonen Ergänzungen für Orgel und Orchester mit feinem künstlerischen Sinn dem Beständniß der Gegenwart möglichst nahe gerückt. **)

Über Bach's Art zu arbeiten hören wir, daß er wol häufig änderte und besserte, nicht aber in der

*) Neue Zeitschrift für Musik. Jahrg. 47. Nr. 5.

**) Ausführlicheres hierüber siehe: La Mara, Musikalische Studienköpfe. Bd. 3. (Robert Franz.) 6. Aufl. Leipzig, Schmidt & Günther.

Weise, wie z. B. Beethoven es gethan, viel skizzirte und die Grundidee mannigfach umgestaltete und verwarf. Seine Manuscripte verrathen Sorgfalt und Sauberkeit. Kirchlichen Werken pflegte er charakteristisch ein »J. J.«, oder »Jesu Juva« — d. i. Jesu, hilf! — voranzustellen und sie mit einem »Soli Deo Gloria« zu beschließen. Daß er vielfach ältere Compositionen neuen Zwecken dienstbar machte, wurde bereits erwähnt, nicht minder auf seine unvergleichliche Improvisationskunst hingewiesen. Willkür kennt er nicht; aus einem gemeinsamen Mittelpunkt scheint Alles entsprungen, in strenger Form alle Leidenschaft des Empfindens gebündigt. Trotz einer an's Unglaubliche grenzenden polyphonen Virtuosität, läßt er sich doch nicht zum Schaden seines Ideals von ihr beherrschen. Auch in den complicirtesten Formen und ungeachtet der Wucht und Massenhaftigkeit seiner Gestaltungen, bleibt er groß und klar. Das Wort von der flüssigen Architectur gilt von seiner Musik mehr als von der irgend eines Anderen. Seine Harmonik ist kühn und scheut keine Härten; der Gang seiner Stimmen zeigt inmitten seiner Gebundenheit große Lebendigkeit und Freiheit. Seine Modulation ist im Allgemeinen sehr maßvoll, erzielt aber, wo es ihm darauf ankommt — wie im Präludium zur großen G-moll-Fuge und der wunderbaren „chromatischen Phantasie“ — durch eine geniale Chromatik und Enharmonik die gewaltigsten Wirkungen. Tief und innig ist seine Melodik, mannigfaltig und complicirt seine Rhythmik, seine Declamation im Recitativ voll melodischen Ausdruckes und dabei meist voll schöner Übereinstimmung zwischen Wort und Ton. Seine Instrumentation ist, wo sie in volle Wirksamkeit tritt, charakteristisch und an geeigneter Stelle — so beispielsweise in der Einleitung der Cantate „Gott

der Herr ist Schirm und Schild“, oder des Weihnachtsoratoriums „Jauchzet, frohlocket“ — oft von hellem Glanze, auch wenn sie selten eine gewisse Herbigkeit ablegt; wie Bach denn mit Vorliebe dunkle Seelenstimmungen schildert und den Gegensatz zwischen den Leiden dieses irdischen und den Freuden jenes seligen Lebens betont. Die schwierigsten Aufgaben bringt seine Behandlung des Vocalen mit sich. Wie er allenthalben in seinen Productionen hohe und höchste Anforderungen an den Ausführenden stellt, so gehen seine Zumuthungen an die mit den Instrumenten fortwährend in Wetteifer gebrachte Menschenstimme so weit, daß von Seiten der Sänger oft Klagen laut wurden und ihm der Vorwurf der „Grausamkeit“ nicht erspart geblieben ist. Moriz Hauptmann, so sehr er Bach verehrt, zieht ihn sogar,*) ob seiner gleichartigen Behandlung der Singstimme und der Instrumente, der „Stillosigkeit“, die er allerdings auf Rechnung seiner Zeit setzt. Man vergleiche nur seine Arien und Chöre, seine unerhört schwierigen Motetten! Nur die gewiegtesten Sänger dürfen es wagen, sich (mindestens ohne stützende Orgelbegleitung) mit den Letzteren zu befassen, soll anders ihnen und dem Hörer Genuß daraus erwachsen. Wahre Pracht- und Wunderwerke aber sind uns in ihnen, die er, gleich der großen Überzahl seiner Cantaten, für seinen Thomanerchor schrieb, doch leider nur in bescheidener Zahl auf uns vererbte, zu eigen gegeben. (Es genüge hier auf „Jesu, meine Freude“, „Singet dem Herrn ein neues Lied“, „Fürchte dich nicht“, „Komm, Jesu, komm“ hinzuweisen!) Findet sich in den Cantaten, vornehmlich in den früheren derselben Vieles, was mehr als

*) In einem Briefe: Musikal. Wochenblatt. 1884, 25. Sept.

Formel des Zeitstils, als aus innerer Nothwendigkeit entstand, so erscheint hier Alles aus seiner eigensten Kunst heraus geboren, Alles echter, lauterster Bach.

Eben diese Motetten erregten die begeisterte Bewunderung Mozart's, der Bach bis dahin nur als Instrumentalcomponisten kannte, als Cantor Doles sie ihm im Jahre 1789 zeigte. „Da ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen läßt!“ rief er voll Freude aus, indem er sich in das Studium der geschriebenen Stimmen vertiefte. Sie waren auch die einzigen von Bach's Vocalwerken, die zu keiner Zeit völlig aus dem Musikleben verschwanden. In Leipzig und an anderen Orten ihres sächsischen Vaterlandes wenigstens wurden sie hin und wieder gesungen. In weitere Kreise aber drangen auch sie nicht hinaus. Selbst Beethoven gründete seine Verehrung des „Urvaters der Harmonie“ und sein bekanntes Wort: „Das ist kein Bach, sondern ein Meer“, nur auf die Orgel- und Clavierstücke, welche die damalige Zeit von ihm kannte. Hatten schon Bach's Zeitgenossen seine großen Vocalcompositionen schweigend und theilnahmlos hingenommen, so geriethen dieselben nach seinem Tode vollkommen in Vergessenheit. Sogar das Werk, das Bach unter allen seinen Künstlerthaten am werthesten hielt: die Matthäuspassion, hatte man völlig aus den Augen verloren, bis Felix Mendelssohn es gerade hundert Jahre nach seiner Geburt (1829) gleichsam neu entdeckte.

Als eine fruchtbare Atmosphäre übrigens erwies sich Leipzig für unseren Meister, mochten auch seinem Berufe daselbst die Dornen nicht fehlen. Ein großes Werk nach dem anderen entsprang seinem Geiste, mit vollen Händen spendete er werthvollste Gaben. So traten in den ersten sieben Jahren seiner Cantoren-Thätigkeit neben einer Fülle von Cantaten sein großes Magnificat

und die Passionsmusiken an das Licht. Zur Verherrlichung des Weihnachtsfestes wurde das Erstere (der Lobgesang der Maria auf lateinischen Text) geschrieben, das zu den erhabensten Eingebungen seines Genius zählt. Es spiegelt in seiner durch deutsche Texteinlagen erweiterten Form, wie sie der Tonsetzer von seinem Vorgänger Kuhnau übernahm, den alten, dazumal noch in Leipzig populären Brauch: die Vorgänge der heiligen Nacht zur Christmette dramatisch aufzuführen, im idealen Bilde wieder. In ungleich weiterem Rahmen als dies, durch seine knappen, concentrirten Formen unter Bach's großen Kirchencompositionen hervorstechende Werk breiten sich seine Passionen aus.

Bis in das frühe Mittelalter zurück reicht der alte Kirchenbrauch, die Passionsgeschichte nach den Worten der Evangelisten während der Charwoche mit vertheilten Rollen am Altare abzusingen und, um sie der gläubigen Gemeinde möglichst zu Gemüthe zu führen, in primitiver Weise dramatisch darzustellen. Den erzählenden Theil (Evangelist) sang ein Priester »choraliter«, d. i. ohne rhythmische Eintheilung im Einzelnen, nur mit abgetheilten Phrasen; Andere übernahmen gleicherweise die Reden Christi und der übrigen Personen; die Volksmenge (turba) wurde durch einen Chor vertreten. Später, als die geistlichen Schauspiele und Mysterien sich mittlerweile aus der schlichten liturgischen Passion entwickelt und selbständig von ihr abgezweigt hatten, kam das Scenische der Vorführung allmählig in Wegfall. Um das Ganze mehr musikalisch einzurahmen, fügte man meist zu Anfang eine für Chor componirte Überschrift: „Das Leiden unsers Herren Jesu Christi, wie es beschreibet der heilige Evangelist“, und am Schluß einen kurzen chorischen Dank-, Bitt- oder Lobgesang hinzu, darin der religiösen

Empfindung und Betrachtung Raum gegeben war. Daneben kamen mit der wachsenden Ausbildung des mehrstimmigen Gesanges auch durchgehends chorische, motettenartige Compositionen des lateinischen Passionstextes, sowie endlich eine dritte Behandlung auf, in welcher die Erzählung des Evangelisten im Choralton recitirt wird, das Übrige aber mehrstimmig gesetzt ist. All diesen verschiedenen, von Vittoria, Hobrecht, Gallus, Orlando Lasso und anderen großen Tonschöpfern gepflegten Formen wies mit Anwendung deutschen Textes auch die protestantische Kirche in ihrem Passionscultus eine Stelle an; wie denn Luther's Freund und Mitarbeiter, Johann Walther, bereits 1530 eine Passion nach Matthäus und Johannes zu diesem Behuf her richtete. Sie erfuhren weiterhin durch von der Gemeinde oder vom Sängerkhor gesungene Choräle, durch Instrumentalbegleitung und Einleitung, durch allers hand aus der Oper und dem italienischen Oratorium entnommene Elemente mannigfache Bereicherung. Die letzteren führte Heinrich Schütz, der größte deutsche Tonsetzer des siebzehnten Jahrhunderts*), der Passion zu. In Italien gebildet, übertrug er nicht allein das daselbst um 1600 geschaffene musikalische Drama sammt seinen freieren Formen und Ausdrucksmitteln (wie Recitativ, Arie zc.) nach Deutschland und schrieb selbst die erste deutsche Oper („Daphne“, 1627), sondern begründete auch durch seine „Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi“ (1623) und die „Sieben Worte Christi am Kreuz“ (um 1645) den Dratorien-

*) Eine Gesamtausgabe seiner Werke, von Ph. Spitta heraus gegeben, veröffentlichten Breitkopf & Härtel, Leipzig. Desgl. die Cla vier-Auszüge seiner Matthäus- und Johannespassion (A. Mendelssohn) und der 7 Worte Christi (Zadassohn).

stil und stellte in seinen vier Passionen (1665 und 1666) die Grundformen der Passion endgültig fest. Man muß diese oratorischen und kirchlichen Werke, die ersten, welche das neugewonnene Recitativ, sowie in die Handlung eingreifende Chöre im wahren Oratorienstil enthalten, kennen, um zu ermessen, was Händel und Bach ihrem großen Vorgänger danken. Zur Vollendung führten Beide, was sie aus seiner Hand empfingen. Den Schütz'schen Passionen verglichen, in denen, bei knapper Form und überwiegend declamatorischem Charakter, die Arie keine Stelle findet und kurze Chorsätze nur die langen Recitative unterbrechen, waltet bei den Bach'schen das melodische Element vor. Das Dramatische tritt hinter dem Lyrisch-Betrachtenden zurück, dem dafür Raum gewährt ist, in mächtigen Chören, Chorälen, Arien und belebter Instrumentalsprache breit und voll auszutönen.

Nicht unmittelbar trat übrigens Bach Schütz' Erbe an. Nach dessen Tode, unter Pflege der Hamburger Künstler Reiser, Händel, Telemann, Mattheson, verweltlichte die Passion mit Ausnahme der freien Dichtung, die sich mit Bibelwort und Kirchenlied vermischte, mehr und mehr. Ihr kirchliches Wesen machte einem mehr theatralisch gefärbten Platz.

So fand Bach die Passion vor, und sein Genie gestaltete aus dieser Vielheit alter und neuer Elemente jene Schöpfungen voll hoher künstlerischer Einheit, in denen wir die höchsten Erscheinungen auf dem Gebiet protestantischer Kirchenmusik ehren, von denen Richard Wagner sagen konnte, in ihnen sei „das ganze Wesen, der ganze Gehalt der deutschen Nation verkörpert.“

Fünf Passionen hat Bach nach den Mittheilungen seines Sohnes Philipp Emanuel geschaffen. Davon ging durch die Schuld des leider mehr und mehr

verwildernden Friedemann, der nach des Vaters Tode die Hälfte seines Musikreichthums überkam, die eine völlig, eine andere: die 1731 aufgeführte Marcus-Passion, zum größten Theile verloren. Nur ein Drittel derselben etwa blieb uns — wie die Untersuchungen Rust's ergaben — in der 1727 geschriebenen „Trauer-Ode“ auf den Tod der Königin Christiaue Eberhardine, August des Starken Gemahlin, erhalten. Als dritte der von Friedemann ererbten Passionen wird die in Bach's Autograph ohne Autorangabe noch gegenwärtig vorhandene Lucas-Passion *) von den Einigen angesehen, während die Anderen, unter ihnen Autoritäten, wie Mendelssohn, Hauptmann, Kieß, Rust, Robert Franz, ihre Echtheit bestreiten und in der betreffenden Handschrift nur eine der mehrfach von Bach's Hand herührenden Abschriften fremder Werke erblicken. Spitta bezweifelt die Bach'sche Herkunft nicht; er verweist sie in die erste Weimarer Periode, bis vor das Jahr 1712. Dieser Annahme widerspricht jedoch die unvergleichlich größere Reife, Tiefe und Genialität der früher erwähnten, bereits 1707—8 geschriebenen drei Mühlhäuser Cantaten, wie die ganze Art der Factur, der Mangel an Polyphonie, an modulatorischer Bewegung zc.**)

Vollständig wurden uns glücklicherweise durch Philipp Emanuel die der Zeit vollendeter Meisterschaft Bach's entstammenden großen Passionen nach den Evangelisten Johannes und Matthäus im Original überliefert. Die erstere wurde muthmaßlich am Charfreitag (7. April) 1724 zum ersten Male öffentlich zu Gehör gebracht. Ihr folgte fünf Jahre später (15. April 1729) die Matthäus-Passion. Verschieden geartet wie die biblische

*) Clavierauszug v. A. Dörffel, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

**) Näheres: La Mara, Die Passionsmusiken Bach's u. ihre Vorgänger. Wissenschaftl. Beilage d. Leipz. Zeitung. 1887, Nr. 50.

Grundlage beider Evangelien ist Bach's tonkünstlerische Wiedergabe derselben. Dem früher geschriebenen Werk ist ein mehr Iyrischer, mystischer, eigenthümlich umschatteter Grundton eigen; das spätere charakterisirt ein dramatischerer Zug, eine bewegtere Handlung und wechselvollere Stimmung, und demgemäß eine reichere Mannigfaltigkeit der Kunstmittel und Formen. Dort, wo der Componist sich seinen Text auf eigene Hand zusammenstellte, macht sich eine gewisse düstere Einförmigkeit fühlbar. Hier, wo der Wirkung des Ganzen die Mithülfe des Dichters Henrici-Picander zu Gute kam, der, ob auch alles Andere als ein Genie, sich wenigstens auf Gliederung und Anordnung des Stoffes wohl verstand, kommt ungeachtet der Einheit des Trauergefühls, welche Alles durchzieht, eine überraschend reiche Scala der Empfindungen zum Ausdruck. Zu Evangelium und Choral treten hier mit den Worten des Dichters die allegorischen Gestalten der „Tochter Zions“ und der „gläubigen Seele“, welche die unsichtbare Gemeinde bezeichnen, die das Verhältniß des neuen Bundes zum alten darstellt und die ganze heilige Tragödie mit ihren Betrachtungen begleitet. Eine tiefe Wirkung liegt in der modulatorischen Anordnung der Matthäus-Passion, auf die der scharfe Künstlerblick Moriz Hauptmann's zuerst hinwies.*) Der ganze erste Theil und im Wesentlichen auch die erste Hälfte des zweiten bis nach der Kreuzigung bewegen sich in der Region der Kreuztöne. Nach den in As-dur gesungenen Worten: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen!“ aber herrschen die B-Tonarten, die für die nun eingetretene Entspannung die geeignete Unterlage bilden. Als das macht- und glanzvollere, imposantere

*) Opuscula. Leipzig, Leuckart. 1874.

und in seiner Ganzheit vollendetere Werk wird die Matthäus-Passion mit ihrer breiten Anlage, ihren zwei Orchestern, Orgeln und Chören immer den Preis davontragen. An Werth der musikalischen Erfindung und Ausgestaltung im Einzelnen indeß steht keins von beiden dem anderen nach. Die Sologefänge gehören bei dieser wie bei jener zu den schönsten, die Bach geschrieben. Auch in Behandlung der biblischen Secco-Recitative wird wesentlich nur der Unterschied augenfällig, daß in der Matthäus-Passion ein Streichquartett die Reden des Heilands begleitet und sein Haupt gleichsam von einem Heiligenschein umflossen zeigt. Dagegen giebt sich in den dramatischen Chorsätzen der letztgenannten Schöpfung, im Vergleich zu einem mehr malerischen Zug der früheren, eine gesteigerte dramatische Haltung kund. Oder bezeugen der grandios wirkende Volksruf „Barrabam!“, das zweimal in steter Steigerung wiederholte: „Laß ihn kreuzigen!“, ja selbst das Zion und den Gläubigen übertragene „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?“ nicht zugleich die naturwahrste und stilvollste, die Grenzen einer allgemeinen kirchlichen Stimmung nie überschreitende Charakteristik?

Zwei größere betrachtende Chöre nur weist die Johannes-Passion auf: die herrlichen am Anfang und Ende stehenden „Herr, unser Herrscher“ und „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine“. Gleich den Eingangschören seiner Cantaten, in denen Bach den im Ganzen darzulegenden Empfindungsgehalt zusammenzudrängen liebt, vergegenwärtigt auch der erstbezeichnete Chor gleichsam den Prolog der kommenden Passionstragödie. An seiner Stelle stand ursprünglich der jetzt die Matthäus-Passion zierende Schlußchor „O Mensch, bewein' dein' Sünde groß“, der nun, sammt dem sich gleichfalls

über einem Choral („O Lamm Gottes, unschuldig“) aufbauenden bewundernswürdigen Einleitungsschor, den ersten Theil von Bach's größtem protestantisch-kirchlichen Werke durch zwei Choralbearbeitungen erhabentsten Stils einrahmt.

Wie in den Cantaten des großen Meisters, so ist auch in den Passionen und den später entstandenen, ihnen verwandten Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsratorien der Choral die bedeutsamste musikalische Macht. Doch dient er hier nicht nur wie bei jenen Ersten als eigentlicher Träger der kirchlichen Empfindung; auch als wichtiges Kunstmittel wird er in Mitwirkung gezogen. Im einfach vierstimmigen Satze eingeführt, gewährt er innerhalb des weiten, vielgliederigen Baues willkommene Gefühlsruhepunkte und sorgt für entsprechende Gruppierung und Abwechslung. So tritt in der Matthäus-Passion Bach's Lieblingsmelodie „O Haupt voll Blut und Wunden“ fünfmal mit immer gesteigerter Wirkung hervor, und gleicherweise bildet in der Johannes-Passion Stockmann's dreimal erklingendes Passionslied „Jesu Leiden, Pein und Tod“ den Mittelpunkt. Indem Bach somit seinen auf den Choral gegründeten, echt kirchlichen und nationalen Stil, wie er ihn in der Cantate bethätigt hatte, auch auf die Passion übertrug, vollzog er die künstlerische Einigung all' der widerspruchsvollen Elemente, die vor ihm in dieser letzteren Aufnahme gefunden hatten, und wurde auch für sie — wie für Kirchencantate, Orgelchoral, Fuge, Suite — zugleich Culmination und Abschluß. Die wunderbare volksthümliche Kraft, die der Matthäus-Passion wie keinem anderen von Bach's Werken innewohnt, hat sich, wie im Allgemeinen in ihrem deutschen Vaterlande, so im Besonderen an ihrem Geburtsort Leipzig bewährt. In der Thomaskirche, in der

sie der fromme Cantor einst seiner Gemeinde bescherte, lauschen alljährlich am Charfreitag Tausende in stiller Andacht ihren geweihten Klängen und suchen und finden in ihr höchste künstlerische und religiöse Erbauung.

Was Leipzig an dem besaß, der ihm unsterblichen Ruhm bereitete, das ahnte es freilich so wenig, daß die Väter der Stadt es nicht einmal der Mühe werth erachteten, ihm, nachdem er sie unmittelbar zuvor mit seiner großen Matthäus-Passion beschenkt hatte, die Rücksicht zu erweisen, bei Besetzung von Alumnustellen die von ihm empfohlenen, musikalisch Tüchtigsten herauszulesen. Das erbitterte ihn begreiflicherweise dergestalt, daß er allen Ernstes den Gedanken faßte, sich der undankbaren Stadt und einer ihm ohnedies vielfach unerquidlichen Stellung für immer zu entziehen. In einem Briefe an seinen Jugendfreund Erdmann, der sich mittlerweile in Danzig niedergelassen hatte, spricht er 1730 die Bitte aus, dafern er „vor einen alten treuen Diener dasigen Orthes eine convenable station wisse oder finde, eine hochgeneigte Recommendation einzulegen“, da er „einer wunderlichen und der Music wenig ergebenen Obrigkeit gegenüber fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben müsse“.

Zum Glück für Leipzig hatte der Brief nicht den gewünschten Erfolg. Bach blieb bis an sein Lebensende in seinem Amte. Auch gestaltete sich dasselbe um Vieles erfreulicher, als nach des alten Rectors Tode der ihm von Weimar her befreundete Gesner die Leitung der Thomasschule übernahm. Unter ihm, einer bedeutenden philologischen und trefflichen pädagogischen Kraft, nahm die Anstalt erneuten Aufschwung. Auch für Bach umschließen die leider kurzen Jahre des mit ihm vereinten Wirkens (1730—1734) die glücklichste

Zeit seines Lebens in Leipzig. Nicht nur daß ihn ein herzliches collegialisches Verhältniß mit dem gelehrten Freunde verband, der in einer Anmerkung zu seiner Ausgabe der »Institutiones oratoriae« des Quintilian von Bach sagt, daß er „mehr Gaben in sich vereinige als Orpheus und Arion zusammen“: auch seine Beziehungen zur städtischen Behörde suchte Gesner mit Erfolg freundlicher zu gestalten. Ernstliche Differenzen zwischen ihr und dem streitbaren Cantor unterblieben wenigstens hinsort; man suchte mit einander gütlich fertig zu werden. Auch die musikalischen Verhältnisse hoben sich, dank Bach's immer mächtiger werdendem Einfluß, inzwischen mehr und mehr. Er fühlte sich zu dieser Zeit wirklich wohl in Leipzig und gab dem auch in einer Cantate, in der er das Lob der Stadt singt, offenen Ausdruck. Leider nur war diese Befriedigung von kurzer Dauer. Als Gesner schon nach vier Jahren seinen Leipziger Wirkungskreis mit einem anderen vertauschte, fehlte es bei seinem Nachfolger Ernesti nicht an erneuten Conflicten und Kämpfen, da Bach in musikalischen Angelegenheiten volle Unabhängigkeit begehrte. Es bedurfte des persönlichen Eingreifens des ihm wohlgeneigten Königs, das der in seiner Ehre gekränkte, hartnäckig sein Recht verfolgende Musiker schließlich anrief, um einen zwischen ihm und seinem Rector ausgebrochenen langwierigen Competenzstreit zu seinen Gunsten beizulegen. Die Feindschaft zwischen Beiden aber währte offen fort. Ernesti's Collegen stellten sich auf dessen Seite. Den persönlichen Groll gegen Bach ließ man seiner Kunst entgelten, nur als ein nothwendiges Übel noch betrachtete man dieselbe in der Schulordnung. Mehr und mehr gerieth der große Künstler in eine vereinsamte, mißliebige Stellung, und um ein harmonisches Zusammen-

wirken, eine gedeihliche Musikpflege an der Schule war es für immer geschehen. Was Wunder, daß Bach entschiedener noch als zuvor den Schwerpunkt seiner Thätigkeit auf sein freies musikalisches Schaffen verlegte, und sich zum Verdruß seiner Behörde mehr als königlicher Hofcompositeur — denn seit dem Herbst 1736 trug er auch diese Würde — und Capellmeister der Fürstenhöfe Cöthen und Weißenfels, denn als städtischer Beamter fühlte?

Unbeeinträchtigt durch all' diese amtlichen Missethätigkeiten floß ihm wenigstens der Quell seines Schaffens in ungetrübter Reine und Klarheit. An das Große, Ewige, das sein Genius der Welt verkündete, reichten die kleinen Leiden des Lebens nicht hinan. So entstanden in den dreißiger Jahren unter Anderem seine schon erwähnten drei sogenannten „Oratorien“ zum Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsfest. Mit dem, was wir sonst unter diesem Gattungsbegriff verstehen, haben sie nichts gemein. Wie seine Passionen, deren Form sie, mit Ausnahme des mehr opernhaften Oster-Oratoriums, gleichen, knüpfen sie an alte liturgische Gebräuche an, sind, den Mysterien ähnlich, kirchlich volksthümlichen Charakters. Weit stärker als bei jenen Ersteren jedoch erscheint hier das Lyrische betont; sie neigen mehr dem Stil der Cantate zu. In eine Folge von sechs Cantaten, welche, den kirchlichen Gepflogenheiten entsprechend, die heiligen Vorgänge vom Christbis zum Dreikönigsfest als Ganzes behandeln und den drei Christtagen, dem Neujahrstag, dem darauffolgenden Sonntag und dem Epiphaniastag gewidmet sind, gliedert sich auch das populärste dieser Werke: das 1734 geschriebene Weihnachts-Oratorium. Reizvollere, eindringlichere Melodien denn hier hat Bach über keine seiner Schöpfungen ausgestreut, und eine holdere Sprache

reden seine Instrumente nirgends als in der nächtlichen Hirtenscene, welche die den zweiten Theil einleitende „Sinfonia“ schildert. Es hat der Größe seines Werkes keinen Abbruch gethan, daß er einzelne Theile desselben aus verschiedenen weltlichen Gelegenheitscompositionen entlehnte. Kirchlich, wie sein Stil von Grund aus geartet war, bleibt er es auch, wo er weltlich sein will; seinem eigensten Wesen kann er nicht entfliehen.

Neben dem Reichthum monumentaler Werke überrascht die Fülle gelegentlicher Gaben, zu denen der vielbeschäftigte Meister noch Zeit fand. Auch unter ihnen findet sich Bedeutendes, wie die erwähnte herrliche Trauer-Ode auf den Tod der Königin Christiane Eberhardine (1727), oder die Trauermusik, die er dem Andenken seines frühverstorbenen Gönners, Fürst Leopold von Cöthen, weihte und dort persönlich (1729) zur Aufführung brachte. Ihnen reihen sich in bunter Folge Werke lichterem und leichteren Charakters an: Huldigungs-Cantaten für das sächsisch-polnische Königs- oder das Cöthen'sche Fürstenhaus, dramatische Compositionen für allerlei Universitäts- und Schul-Feierlichkeiten, italienische Kammer-Cantaten, Hochzeitsmusiken, auch Humoristisches, wie die Kaffee- und die Bauern-Cantate. Der ernste Künstler kann auch heiter lächeln, und der fromme Sinn für die Kirche hat ihn dem Leben nicht entfremdet. Selbst der sarkastische Ton steht ihm zu Gebote. In dem Drama per musica „der Streit zwischen Phöbus und Pan“ giebt er (1731) eine Art Satyrspiel und geißelt den Unverstand, welcher leichtwiegender, oberflächlicher Musik vor echter edler Kunst den Vorzug giebt. Er zielt darin, indem er in Apollo sich selber, in dem mit Eselsohren bedachten Midas seinen anmaßenden Widersacher Scheibe

schildert, in tendenziöser Weise auf die neue, nur das Leichte, Gefällige anstrebende Richtung hin, die sich in der Musik vorzudrängen und seinem strengen Kunststil entgegen zu treten begann. Das Überhandnehmen derselben zwar vermochte sein hohes Ansehen nicht zu schädigen. Er war und blieb eine Berühmtheit der Stadt, die für fremde Fachgenossen und Schüler, wie für vornehme Musikfreunde die alte Anziehungskraft bewährte. Auch als oberste Autorität im Orgelbau behauptete er seine Geltung. Bezeugte er sich ja auch durch seine technischen Kenntnisse im Instrumentenbau als ein so echter Abkömmling seines Geschlechtes, daß er zu Cöthen ein neues, zwischen Violoncello und Bratsche in der Mitte stehendes Streichinstrument: die Viola pomposa, und später in Leipzig ein aus Cembalo und Laute sinnvoll combinirtes Tasteninstrument erfand. Indessen hörte er doch mehr und mehr auf, der Mittelpunkt der Musik in Leipzig zu sein. Der neuen, im Jahre 1743 begründeten Concertgesellschaft, die den noch heute blühenden Gewandhaus-Concerten das Leben gab, blieb er dauernd fern, und einen von ihm geleiteten Musikverein gab er nun auf. Er ließ den herankommenden, ihm fremden Musikgeist unbekümmert sein Wesen treiben — seine Kunst hatte in der Kirche, nicht im Concertsaal ihre eigenste Heimat. Entsig mehrte er fort und fort die Zahl seiner Cantaten. Auch geistliche Arien, darunter die schönen „Dir, dir, Jehova, will ich singen“ und Paul Gerhard's „Gieb dich zufrieden“, schrieb er, wol zunächst für den häuslichen Gebrauch. Eine von ihm angelegte Choral-sammlung von gegen 240 Melodien ging leider verloren. Nur Theile derselben wurden uns durch seine Schüler und durch Schemelli's Choralbuch gerettet. Nach seinem Tode gab sein Sohn Philipp Emanuel

100 Choräle von ihm heraus, die er später auf 370 vervollständigte. Sie sind größtentheils den Kirchen-cantaten entnommen und lassen in der Mannigfaltigkeit und Eigenartigkeit ihrer Harmonisirung den harmonischen Reichthum erkennen, den sich Bach durch die tief sinnige Benutzung der alten Kirchentönen neben dem modernen Dur- und Moll-System gewann.

Obgleich als ein gelehrter Componist bekannt, ließ er sich, wie der Necrolog berichtet, „nicht in tiefe theoretische Betrachtungen der Musik ein“. Natur und Neigung wiesen ihn zur Praxis hin. Nichtsdestoweniger besitzen wir von ihm eine Generalbasslehre, die, dem Jahre 1738 entstammend, abschriftlich auf uns kam. Sie ist natürlich zum eigenen Gebrauch beim Unterricht entworfen und in ihrer mustergültigen methodischen Fassung ein beredtes Zeugniß der Lehrgabe, die den vielseitigen Künstler zierte. Hell leuchtet auch hier der sittliche Ernst, der jede Art seiner künstlerischen Thätigkeit kennzeichnet, hindurch, wenn er sagt: „Des Generalbasses Finis und Endursache soll anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn. Wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ist's keine eigentliche Music, sondern ein Teufliches Geplärr und Geleher.“

Was er hiermit als die eigentliche Aufgabe seiner Kunst bezeichnet: dem Höchsten zu dienen und das Gemüth zu erheben, das strebt er auch in seinen Messen an. Es mag Wunder nehmen, daß ihn, die durchaus protestantische Natur, nach Bethätigung in einer dem katholischen Cultus specifisch angehörenden Musikform verlangte. Doch war ihm die Veranlassung dazu einerseits in seiner Eigenschaft als sächsischer Hofcomponist, andererseits durch die Eigenthümlichkeit des Leipziger Gottesdienstes gegeben, welsch letzterem mehr als

anderwärts noch immer katholische Elemente verblieben waren. Nicht vollständige lateinische Messen zwar, aber doch einzelne Messentheile, ein Kyrie, Gloria, Credo oder Sanctus, wie lateinische Hymnen und Motetten, hatten in der kirchlichen Sonn- und Festtagsfeier daselbst ihren bestimmten Platz. Somit genügte Bach, der Votti'sche, Palestrina'sche und andere Messen eigenhändig abschrieb, um sie zu diesem Behuf zur Aufführung zu bringen, durch Composition derartiger Kirchenstücke einfach den Verpflichtungen seines königlichen und städtischen Doppelamtes. Unter den vier kurzen, nur aus Kyrie und Gloria bestehenden Messen, deren Entstehungszeit gegen Ende der dreißiger Jahre fällt, ragt die in F als weitaus bedeutendste hervor. Auch sie hat, gleich den übrigen, in ihrem zweiten Satze Bestandtheile älterer Werke aufgenommen. Während sich der Autor aber bei jenen die Arbeit ziemlich leicht gemacht und sich mehr äußerlich mit seiner Aufgabe abfand, gestaltet er hier ein harmonisches Ganze und schöpft zumal das Kyrie aus tiefsten Tiefen. Das Höchste jedoch, was er zu geben im Stande war, legte er in seiner hohen, seiner H-moll-Messe nieder. Sie ist die einzige vollständige, die er überhaupt schrieb und an der er von 1732 bis gegen 1738 beschäftigt war. Die ersten beiden Theile wurden bereits im Juli 1733 König August III. gewidmet und in Dresden persönlich überreicht. Der ersten Anlage entsprechend, aber wuchs auch das später Hinzukommende zu so colossalen Verhältnissen an, daß sich die fertige Messe für den Gebrauch beim katholischen Gottesdienst als ungeeignet und auch für den protestantischen nur stückweise verwertbar erwies. Ward, zu so unzähligen Malen dieser Text auch schon in Musik gesetzt wurde, er wol je in riesigerem Maßstabe aus-

geführt? Jeden einzelnen der fünf Hauptabschnitte, das Agnus Dei ausgenommen, umrahmen breite, oft zweitheilige Chöre. Sologefänge, Arien und Duette mit ihren Instrumentalvor- und Zwischenpielen, im zweiten und dritten Theil noch mehrere ausgedehnte Chorsätze, drängen sich dazwischen. Aus nicht weniger als 26 Musikstücken, von denen 17 vier-, fünf-, sechs- und doppelt vierstimmigem Chor übertragen wurden, setzt sich das Ganze zusammen. In dieser seiner complicirten Gestalt stellt es an Ausführende und Hörende höchste Anforderungen. Choräle, ariose Chöre, der dramatische Zug und Anderes, was die Matthäus-Passion dem Verständniß der Menge näher rückt, ist hier, der Natur des Meßtextes gemäß, ausgeschlossen. Was die H-moll-Messe bietet, sind schwerste musikalische Genüsse, denen nur ein feinsühlicher, empfänglicher Sinn und ernste Hingebung beikommen, obwol auch hier das Wort Moriz Hauptmann's gilt, daß „das Höchste in der Kunst überall nicht für den Künstler und Kunstkenner ausschließlich da ist, sondern für den Menschen.“ Reicht auch, um Alles zu ergründen, was der große Meister an kunstvoller Arbeit und tief sinniger Symbolik hineingeheimnißt in sein erhabenstes Vermächtniß, ein Menschenleben vielleicht nicht aus, so lohnt ein Blick in diese Schönheitsfülle den andächtigen Hörer schon überreich. Mag das polyphone Wesen der großen Chöre seinem Verständniß anfangs Schwierigkeiten bereiten, mögen die von selbständig eingehenden Soloinstrumenten unspielten Sologefänge — wie wir sie bereits aus Bach's Cantaten kennen — ihn zuerst auch fremdartig berühren, so werden doch andere Sätze dafür um so schneller den Weg zu seinem Herzen finden. An den Höhepunkten der Messe beispielsweise, dem Incarnatus, Crucifixus und Resurrexit,

die im kurzen, tiefergreifenden Bilde das Erlösungswerk des Herrn vorsühren, wird auch der Verstandnißloseste nicht kühl vorübergehen und er wird etwas von der Weihe der Kunst verspüren, die Ideal und Wirklichkeit zu versöhnen und Himmlisches den Irdischen zu verkünden berufen ist. Was jede Messe sein soll: „eine ideale Durchlebung der Hauptmomente in der Entwicklung der Christenheit und zugleich des einzelnen Christen bis zur realen Feier des heiligen Abendmahls“, das ist in höchster Weise Bach's hohe Messe und zwar im protestantischen Sinne, wie es Beethoven's Missa solemnis im katholischen ist. Wir haben auf diesem Gebiet keine höheren Besitzthümer als diese beiden.

Hatte Bach, wie wir sahen, im Gegensatz zu seiner ersten Lebenshälfte, wo er sich vorwiegend mit Instrumentalcomposition beschäftigte, in Leipzig den Schwerpunkt seiner Thätigkeit auf die vocale Kirchenmusik gelegt, so schuf er nebenher doch noch immer viel Instrumentales. Dem Clavierconcert namentlich wandte er sein Interesse zu. Im Übrigen vervollständigen die berühmte „chromatische Phantasie und Fuge“ — das merkwürdige Werk, in welchem, wie Hans von Bülow sagt, „die Romantik zum ersten Mal das Gebiet der Clavierliteratur überschritten hat“ —, die genialen dreißig Variationen über eine Arie, der zweite Theil des „wohltemperirten Claviers“, das „musikalische Opfer“, „die Kunst der Fuge“, verschiedene große Orgelfugen und Orgelchoräle und Anderes die an Zahl und Bedeutung fast unbegreiflich große Reihe seiner schöpferischen Gebilde. Als kirchlicher Vocalcomponist ward er gegen Ende seines Lebens allmählig schweigsamer und verstummte endlich ganz. Er durfte es, im Bewußtsein, das Seine gethan zu haben, nach dem ungeheuren Maße seines Vermögens.

War der weitberühmte Thomascantor seinen Zeitgenossen auch mehr als eminenter Orgelvirtuos denn als Componist bekannt, allgemach drangen doch auch viele seiner Instrumental-, vornehmlich Clavier- und Orgelstücke in die Welt, wenn freilich auch nach Sitte damaliger Zeit mehr durch Abschriften als durch den Druck. Als op. 1 veröffentlichte er erst im Jahre 1731 sechs Partiten unter dem Titel „Erster Theil der Clavierübung“, dem 1735 ein zweiter mit dem italienschen Concert und einer neuen Partita, 1739 ein dritter mit Choralbearbeitungen für Orgel und Clavierduetten und 1742 ein vierter Theil mit den erwähnten 30 Variationen (den sogenannten Goldberg'schen) folgte. Der erste und dritte Theil wurden vom Autor selbst verlegt, muthmaßlich auch eigenhändig von ihm gestochen. Von seinen großen Kirchencompositionen gelangte keine einzige zu seinen Lebzeiten in die Öffentlichkeit. Die Mülhausener Rathswechsel-Cantate von 1708 wurde zwar gedruckt, nicht aber in den Handel gegeben. Nur das Erscheinen dreier Werke außer den genannten: Sechs Choräle für zwei Manuale und Pedal (zwischen 1746 und 1750), die „canonischen Veränderungen“ über „Vom Himmel hoch, da komm' ich her“, die er für die musikalische Societät in Leipzig schrieb, und das „Musikalische Opfer“ (beide 1747) noch erlebte er. Inmitten der Vorbereitungen eines vierten ereilte ihn der Tod.

Still und stiller ward es im Leben des Meisters. Einen lauten Weltverkehr zwar hatte er nie gepflogen, wiewol sein gastliches Haus Kunstgenossen und Schülern wie Männern der Wissenschaft, soweit seine Beschäftigung ihm dazu Muße ließ, offen stand. Die schon dem Jüngling eigene Wanderlust, die ihn, wenn es künstlerischen Zwecken galt, bald dahin, bald dorthin trieb,

aber war auch dem Manne lange noch treu geblieben; auch hatte seine Stellung als Capellmeister und Hofcomponist der Höfe zu Cöthen, Weizensfels und Dresden ohnehin öftere Reisen nach sich gezogen. Besondere Anziehungskraft bewährte für ihn von je die sächsische Residenz mit ihrer italienischen Oper und ihren trefflichen Künstlern, an deren Spitze der viel mit Bach verkehrende Haffe und seine gefeierte Gemahlin Faustina stand und in deren Kreis auch Bach's Sohn Friedemann als Organist an der Sophienkirche (1733) eingetreten war. Er ließ sich zuweilen dort öffentlich als Orgelspieler hören. Bei dem heran nahenden Alter jedoch gewann der Hang zu einem häuslichen zurückgezogenen Leben, zu einer steten, ununterbrochenen Beschäftigung mit seiner Kunst mehr und mehr Gewalt über ihn. Es drängte ihn, sein Tagewerk abzuschließen, die Schätze, die er verschwenderisch ausgestreut, zu sammeln und zu ordnen. Nur mit Widerstreben gehorchte er dem Wunsche Friedrich des Großen, der ihn an seinem Hofe, wo Philipp Emanuel Bach (seit 1740) als Capellmeister und Accompanateur wirkte, zu sehen und zu hören verlangte. Endlich, im Mai 1747, entschloß er sich zu seiner letzten und ruhmgekröntesten Reise. Kaum erfuhr der König seine Ankunft in Potsdam, als er ihn alsbald zu sich entbieten ließ. Im Reisefleide mußte Bach vor ihm beim Hofconcert erscheinen, auf seinen Clavieren phantasiren und ein vom König gegebenes Fugenthema durchführen. Tags darauf spielte er in der Heiligen-Geist-Kirche vor einer großen Zuhörerchar auf der Orgel und am selben Abend nochmals im Schlosse, wo er auf Friedrich's Begehren und zu seiner höchsten Bewunderung eine sechsstimmige Fuge extemporirte. Nach Leipzig zurückgekehrt, arbeitete er das vom König

am ersten Abend empfangene Thema in einer Reihe von Fugen, Canons und in einem Trio neu aus und widmete das in Kupfer gestochene Werk unter dem Titel „Musikalisches Opfer“ dem großen Friedrich, von dem er sich mit Genugthuung in seiner Bedeutung als Künstler verstanden fühlte.

Eine letzte große Aufgabe: „die Kunst der Fuge“, in der ihn darzulegen verlangte, was die höchstentwickelte Kunst in dieser von ihm zur Vollkommenheit gebrachten Form zu leisten fähig sei, noch erfüllte den nun alternden Meister. Es galt ihm, aus einem einzigen Thema, durch Anwendung aller Mittel des strengen Contrapunkts, ein großes, vielsäufiges und einheitliches Kunstwerk zu gestalten. Die mannigfaltigsten Formen, von den einfachsten bis zu den denkbar schwierigsten, wie sie selbst Bach bisher noch nicht ausgeführt hatte, sollten darin zur Darstellung kommen. So schrieb er über ein Thema in D-moll fünfzehn Fugen und vier Canons, die im Grunde wie eine einzige Riesenfuge in so viel Abschnitten erscheinen: ein Werk von unvergleichlicher Kunstvollendung, dessen einsamer Größe jedoch, wol eben seiner complicirten Fassung zufolge, das deutsche Volk nie nahe getreten ist. Dem Ruhme des Werkes hat die Theilnahme, welche es fand, nie entsprechen wollen. Nicht in der vom Componisten beabsichtigten Gestalt auch kam es (1752) auf die Nachwelt. Als er noch vor Vollendung des Stiches abberufen ward, mischten unkundige Hände manches Fremde, nicht dazu Gehörige mit hinein, das nun den Zusammenhang des Ganzen stört. Als solch' fremdes Glied verräth sich unter Anderem eine Clavierfuge, die in den allergrößten Verhältnissen angelegt ist und von deren drei Themen das letzte Bach's eigenen Namen darstellt. 239 Tacte

schrieb seine Hand nieder — unvermuthet brach sie dann ab, um für immer still zu stehen.

Keine Spur von ermattender Schöpferkraft redet aus seinen letzten Werken. Es war ein gesunder, kräftig gebauter Körper — sein Bild mit den festen, energischen Zügen bezeugt es —, der die große Seele barg. Eine angeborene, durch unablässiges Arbeiten beförderte Augenschwäche nur steigerte sich während seiner letzten Lebensjahre zu einem lästigen Leiden. Die Operation, der er sich im Winter 1749 zu 50 bei einem berühmten englischen Augenarzt, der gerade in Leipzig verweilte, unterwarf, mißglückte ein erstes und zweites Mal und erschütterte gleichzeitig seine Gesundheit in bedenklicher Weise. Er erblindete. Am 18. Juli ward es plötzlich wieder hell um ihn. Er konnte wieder sehen und das Licht vertragen. Aber es war nur ein Vorbote des ewigen Lichtes, der ihn grüßte. Wenige Stunden darauf traf ihn ein Schlaganfall, dem ein hitziges Fieber folgte. Im Gefühl des herannahenden Todes dictirte er seinem Schwiegersohn und Schüler Altnikol den Choral: „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“ in die Feder; ließ die Überschrift desselben dann aber bezeichnend in die Worte: „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“ umändern. Treu im Glauben und Beruf, ein sittlich und geistig großer Mensch, schloß er am Abend des 28. Juli 1750 — es war gegen halb neun Uhr — auf immer die kranken Augen.

Auf dem Johanniskirchhof senkte man ihn in der Morgenfrühe des 31. Juli in sein Grab, dahin ihm die ganze Schule unter vollem Glockengeläut das Geleite gegeben hatte. Nahe der südlichen Eingangsthür der Johanniskirche, die sonst eine stille Gräberstadt umstand, fand er seine letzte Ruhestätte. Inzwischen

mußten die grünen Hügel längst dem lärmenden Getriebe der Lebenden weichen; auch Bach's Grab verschwand. Als man 1894 beim Neubau der Kirche nach ihm forschte, fand man am 22. October in der Nähe der genannten Stelle die Gebeine „eines alten Mannes“, in denen man, nach bestimmten Anzeichen schließend, diejenigen Bach's gefunden zu haben glaubt. Da, wo man sie auffand, sollen sie unter einem Grabdenkmal wieder bestattet werden.

Das Erbtheil der mit drei unverheirateten Töchtern zurückbleibenden Wittwe war bittere Armuth. Sie, die treue, kunstverständige Gefährtin ihres großen Gatten, ließ das musikreiche Leipzig als Almosenfrau sterben und verderben. Für die lezt überlebende Tochter wurde im Jahre 1800 unter den deutschen Musikern gesammelt.

Von den fünf Söhnen, die Bach aus erster und zweiter Ehe zurückließ, ging Gottfried Heinrich, der, „ein großes, aber nicht entwickeltes Genie“, in den Gerichtsverhandlungen über Bach's Nachlaß als „blöde“ bezeichnet wird, ihm am ehesten (1763) in die Ewigkeit nach. Die übrigen folgten, der Zeitströmung nachgebend, anderen künstlerischen Bahnen als der Vater. *) Eine seltsame Fügung berief gerade sie dazu, den

*) Wilhelm Friedemann, der älteste und genialste, Bach's Liebling, starb, in einem abenteuerlichen Leben verkommend, in den dürftigsten Verhältnissen 1784 in Berlin. Philipp Emanuel folgte ihm vier Jahre später in Hamburg, wo er als Kirchen-Musikdirector eine glückliche und geachtete Stellung bekleidete. Johann Christoph Friedrich starb als Capellmeister des Grafen von Schaumburg 1795 in Bückeburg. Johann Christian, der jüngste, der zuerst als Domorganist in Mailand, später als Capellmeister in London wirkte und gefeiert ward, starb 1782 an letzterem Orte. Mit Friedrich's Sohn, Wilhelm Friedrich Ernst, des großen Sebastian letztem Enkel, der 1845 in Berlin verstarb, wo er als Capellmeister und Musiklehrer der königlichen Familie gelebt hatte, erlosch die musikalische Begabung seines Geschlechtes.

Übergang aus seiner streng abgeschlossenen, reinen Kunstsphäre zur freien Wirklichkeit zu vollziehen.

Wenn in der That schon Bach's Zeitgenossen die Fühlung mit seiner hohen, ganz von der Gottesidee getragenen Kunst mehr und mehr verloren, so folgte die nach ihm heraussteigende Zeit noch entschiedener neuen Empfindungen und Idealen. Aus der Kirche drängte die Musik nun hinaus in die Welt, in das Leben, aus der strengen Gebundenheit der Form zur Freiheit thematischer Gestaltung hin. Bühnen- und Instrumentalmusik sollten nun ihre Blütezeit feiern. Was Wunder, daß man über den neuen Bestrebungen bald des ernstern Meisters mit dem himmelwärts gewandten Blick vergaß? Am Ende fand ein neu herankommendes Geschlecht doch den Weg zu dem zurück, der als Abschließer und Vollender einer echt nationalen Kunstrichtung und Epoche monumentale Bedeutung hat. Hundert Jahre lag er im Grabe, da erscholl ein Weckruf durch die deutschen Lande, der der Wiederbelebung seiner Werke galt. Und nicht ungehört verhallte er. Deß ist das Wirken der Bach-Gesellschaft Zeuge, die Band um Band seiner Hinterlassenschaft an das Licht förderte, bis ihr's gelungen war, die lang vergrabenen Schätze zu heben. So trat denn unser Volk die große Erbschaft an. In Kirche, Haus und Concertsaal zog Bach's hoher Geist wieder ein, und als es 1885 seinen zweihundertsten Geburtstag zu feiern galt, ward derselbe nicht nur auf deutscher Erde, sondern auch in Paris, London, Florenz, Amerika, ja selbst in der Capstadt am äußersten Ende des „dunklen Welttheils“ festlich begangen. Wir wissen endlich, was wir ihm danken, der nahezu Alles, was ihm seine Zeit an Formen und Empfindungsgehalt bot, in ewigen Kunstwerken zusammenfaßte und gleichzeitig die neue

instrumentale Kunst heraufführen half, in der wir noch heute leben.

Ein romantischer Zug ruht in dem alten classischen Meister, der uns Gegenwärtige wahlverwandt berührt und die Kluft überbrückt, die mehr denn ein Jahrhundert zwischen ihn und uns gelegt. Dank ihm blickt das erhabene Antlitz, das, wie aus den Perrückenlocken seines Steinbildes*), aus der unnahbaren Höhe seiner Kirchenwerke zu uns herniederschaut, uns persönlich vertrauter an, und neben der Bewunderung für die „unbegreifliche Erscheinung der Gottheit“, die wir mit Zelter in ihm erkennen, kommt nun auch die Liebe zu ihrem Recht, mit der wir dem Genius den begehrteten Lohn darbringen.

*) Es wurde auf Anregung Mendelssohn's im Jahre 1842 vor den Fenstern seiner ehemaligen Wohnung, der alten Thomasschule, errichtet. 1885 hat man ihm auch in Eisenach, seiner Geburtsstätte, ein Denkmal gesetzt.

Verzeichniß der Werke Seb. Bach's.

Von d. Verf. zusammengestellt. *)

A. Vocalmusik.

I. Passionen und Oratorien.

Johannes-Passion. B. G. 12.**)

*) Mit Benutzung von Spitta's Bach-Biographie u. Dörffel's themat. Verzeichnissen der Bach'schen Kirchengcantaten (Bach-Ausg. 27. Bd.) u. Instrumentalwerke (Peters).

**) Wir beziehen uns hierbei auf die bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienene Ausgabe der Bach-Gesellschaft. Die Ziffer nennt den betreffenden Jahrgang.

Von populären und Sammelausgaben erschienen außer den in den Instrumentalwerken angeführten Peters-Ausgaben:

Matthäus- und Johannes-Pass., H-moll-Messe, 4 Mess., Weihnachts-Orator., Magnificat, Sanctus, 7 Motetten, 320 Choräle in Part. — Matthäus- u. Johannes-Passion, H-moll-Messe, 4 Mess., Magnificat, Weihnachts-Oratorium, Phobus u. Pan, 100 Cantaten in Cl.-Ausg. — Orgelcomp. f. Cl. 2 Bde. (Piszt), D-moll-Conc., Beliebte Präl., Bel. Stücke, Erste Studien, Album — Orgelcomp., Org.-Suit., Bel. Stücke, Matth.-Pass. 4 händ. — 3 Conc. f. 2 Cl. 4 händ. — Clavierbegl. zu Viol.-Son. u. Chaconne. — 3 Orgelalbums. Leipzig, Peters.

Matthäus-, Joh., Lucas-Pass., Weihnachts-Orat., Ein feste Burg, Ewiges Feuer, Bleib bei uns (dt. Franz), 211 Cant. in Cl.-Ausg. — Clavierwerke, 8 Bde., (Reinecke): 49 Stücke, Engl. Suiten, Clavierüb. 1 u. 2, Wohltemp. Clavier, 21 Stücke; 22 Stücke, 2 Albums, Chaconne, Kl. Präludien, Präl. u. Fugen (Reinecke), Auswahl bel. Vortragsst. (E. Köhler), C-moll-Suite (R. Franz), Concerte 4 händ. (Waldersee), f. 2 Cl. — 15 gr. Choralvorspiele f. Org., 371 Choräle, 69 Choralmel. m. bez. Bass f. Org. od. Gesang, 9 geistl. Lieder f. 4 st. Chor einger. (Wüllner) — 6 Sonaten f. Cl. u. Viol. (Rob. Schumann), 6 Son. f. Pedal-Cl., Chaconne, 3 Viol.-Concerte (Saran), 6 Son. f. Viol. all. f. Cell. all. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

H-moll-Messe, Matthäus-Passion. — Wohltemp. Clavier (Köhler u. Vermer), Ausgew. Clavierwerke, Org.-Comp., 2 Bde., Engl. Suiten, Franz.

Marcus-Passion. 1731 aufgef., verloren, theilweise in Trauer-
ode f. Königin Christ. Eberhard. übergegangen.
Lucas-Passion. Unecht nach Rust. B. G. 45.
Eine fünfte Passion. Verloren.
Weihnachts-Dratorium. B. G. 5. Bearb. v. R. Franz.
Leipzig. Leudart.*)
Oster-Dratorium. B. G. 21.
Himmelfahrts-Dratorium (Lobet Gott in seinen Reichen).
B. G. 2.

Suiten. 15 Inventionen u. Symph. (Köhler), Vorschule. Album. — 6 Son.
f. Pfte. u. Viol., Orgel-Album. Braunschweig, Litolff.

Clavierwerke 7 Bde. (Bischoff), Fugen d. wohltemp. Clav. partiturmäßig
dargest. (Stade), desgl. Präl. desgl. (Bischoff), Auserl. Concertst., 50 Präl.,
Invent. u. Gav., Ausw. leicht. Cl.-Comp. (Kullak), 6 Conc. mit 2 Cl.
(Riemann). — Orgelwerke 3 Bde. (Homeny). — 6 Suit. f. Vcell. all. (Haus-
mann). Hannover, Steingraber.

Arien a. d. Matthäus-Pass., Arien u. Duette a. versch. Cantaten u.
Messen, 20 geistl. Lieder f. 1 Singst. m. Pfte., versch. Cantaten zc., H-moll-
Suite, sämtl. bearb. v. R. Franz. Leipzig, Leudart.

36 Arien a. versch. Cantaten u. Messen bearb. im Clav.-Ausz. v. Rob.
Franz. Leipzig, Whiffling.

6 Weltl. Arien u. 1 Lied herausg. v. Rust. — Toccata D-moll f. Cl.,
bearb. v. Taufsig. Berlin, Schlesinger.

Wohltemp. Clavier. Chrom. Phant., 24 Präl., Inv. u. Tanzst., Symph.,
Conc. u. Phantastik. (Köhler), 1 Präl., Fugen, Phant. u. Choralvorsp. —
Orgelalbum (Fiszt). — Arie f. Viol. ob. Vcell. u. Cl. Leipzig, Schabert h.
Inventionen 2 Hfte. (Riemann.) Leipzig, Kahnt.

Orgelbüchlein für Org., Säml. Orgelcomp. 18 Hfte. — H-moll-Son.
f. Pfte. u. Fl. Leipzig, G. W. Körner.

Cantaten: Sie werden aus Saba, Wer Dank opfert, Jesu, der du
meine Seele, Halt im Gedächtniß, Es ist nichts Gefundes, bearb. v. Volk-
land, Herzogenberg, Willner. — Orgel-Präl. f. Org. (Scholz.) — 4 Viol.,
Conc. (David), 6 Gavotten (Schaab), 6 Orgelson. f. Viol. u. Cl. (Lau-
mann.) — 2 Son. f. 2 Viol., 2 Viol.-Conc. u. Symph. a. Oster-Drat. f.
2 Cl. (Walderfee). — Ausgew. Stücke a. Viol.-Soloson., 3 Org.-Suit.,
6 Vcell.-Son. (Raff.) — 3 St. a. H-moll-Messe, 3 St. a. Matth.-Pass. f.
Org. (Schaab), Kunst d. Fuge f. Org. (Thomas.) Leipzig, Rieter-
Viedermann.

Präl., Adag., Gav. u. Rondo a. Viol., Son. f. Streichorch. bearb. v.
Badrich Part., St. u. f. 4 Hde. — Violinson. E-moll f. Streichorch. bearb.
v. J. Hellmesberger. Wien, Gutmann.

6 Son. f. Vcell. m. Pfte. desgl. v. Gräbener. Hamburg, Pohle.
Arie m. 30 Veränd. f. 2 Pfte. bearb. v. Rheinberger, 6 Son. f. Vcell.
solo (Schroder). Leipzig, Kiskner.

Präl. u. Fuge G-moll f. Cl. übertr. v. Fiszt, 22 Arn. a. wohltemp. Cl.
bearb. v. Taufsig. desgl. Präl., Fuge u. Allegro Es. Berlin, Trautwein.
Choralvorsp. 6 Arn. f. Cl. übertr. v. Taufsig. Berlin, Fürstner.

Pastacaglia f. Cl. übertr. v. d'Albert. Berlin, Bote u. Bod.
10 Orgelchoräle, desgl. 18 Var. a. Aria m. 30 Var. f. Cl. einger. v.
Winding. Leipzig, Hansen.

*) Wo bei Franz Bearbeitungen nicht ausdrücklich nur „im Cl.-Ausz.“
bemerkt ist, sind sie in Partitur, Orchester, Orgel- u. Chorstimmen vorhanden.

II. Messen, Magnificat, Sanctus.

- Hohe Messe H-moll. B. G. 6.
4 Messen: F-dur, A-dur, G-moll, G-dur. B. G. 8.
Magnificat D-dur. B. G. 11. Bearb. v. R. Franz, Leipzig,
Leudart.
4 Sanctus: A-dur, D-dur, D-moll, G-dur. B. G. 11.

III. Motetten.

- Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf. B. G. 39.
Fürchte dich nicht, ich bin bei dir. B. G. 39.
Ich lasse dich nicht. B. G. 39.
Jauchzet dem Herrn alle Welt. Zweifelhaft n. Spitta.
Jesu, meine Freude. B. G. 39.
Komm, Jesu, komm. B. G. 39.
Kündlich groß ist das gottselige Geheimniß. Zweifelhaft.
Lobet den Herrn, alle Heiden. B. G. 39.
Lob und Ehre und Weisheit und Dank. Urecht n. Spitta.
Sei Lob und Preis mit Ehren. B. G. 39.
Singet dem Herrn ein neues Lied. B. G. 39.
Unser Wandel ist im Himmel.

IV. Kirchencantaten.*)

- Ach Gott, vom Himmel sieh darein. B. G. 1.
Ach Gott, wie manches Herzeleid. I. B. G. 1.
Ach Gott, wie manches Herzeleid. II. B. G. 12.
Ach Herr, mich armen Sünder. B. G. 28.
Ach ich sehe, jezt da ich zur Hochzeit gehe. B. G. 33.
Ach lieben Christen, seid getrost. B. G. 24.
Ach wie flüchtig, ach wie nichtig. B. G. 5. Bearb. v. R.
Franz. Leipzig. Leudart.
Ärgere dich, o Seele, nicht. B. G. 37.
Allein zu dir, Herr Jesu Christ. B. G. 7.
Alles nur nach Gottes Willen. B. G. 18.
Alles was von Gott geboren. B. G. 18.
Also hat Gott die Welt geliebt. B. G. 16. Daraus: „Mein
gläub. Herze“ bearb. v. R. Franz. Leipzig. Leudart.
Am Abend aber desselbigen Sabbath's. B. G. 10.

*) Einige nicht in die Nach-Ausgabe aufgenommene Cantaten sind nach Spitta angeführt.

Auf Christi Himmelfahrt allein. B. G. 26.
 Auf, mein Herz, des Herren Tag. (Siehe: So du mit. B. G. 30.)
 Auf, Menschen, rühmet Gottes Güte. (Siehe: Ihr Menschen,
 rühmet Gottes Liebe.) B. G. 33.
 Aus der Tiefe ruf' ich, Herr, zu dir. B. G. 28.
 Aus tiefer Noth schrei ich zu dir. B. G. 7.
 Barmherziges Herze der ewigen Liebe. B. G. 37.
 Bereitet die Wege, bereitet die Bahn. B. G. 28.
 Bisher habt ihr nichts gebeten. B. G. 20.
 Bleib bei uns, denn es will Abend werden. B. G. 1.
 Brich dem Hungrigen dein Brod. B. G. 7.
 Bringet dem Herrn Ehre. B. G. 30.
 Christen äset diesen Tag. B. G. 16.
 Christ lag in Todes Banden. B. G. 1.
 Christum wir sollen loben schon. B. G. 26.
 Christ, unser Herr, zum Jordan kam. B. G. 1.
 Christus der ist mein Leben. B. G. 22.
 Das ist je gewislich wahr. B. G. 30.
 Das neugeborne Kindelein. B. G. 26.
 Dazu ist erschienen der Sohn Gottes. B. G. 7.
 Dem Gerechten muß das Licht. B. G. 13.
 Denn du wirst meine Seele nicht. B. G. 2.
 Der Friede sei mit dir. B. G. 32.
 Der Herr denket an uns. B. G. 13.
 Der Herr ist mein getreuer Hirt. B. G. 24.
 Der Himmel lacht, die Erde jubiliret. B. G. 7.
 Die Elenden sollen essen. B. G. 18.
 Die Himmel erzählen die Ehre Gottes. B. G. 18.
 Du Friedefürst, Herr Jesu Christ. B. G. 24.
 Du Hirte Israhel, höre. B. G. 23.
 Du sollst Gott deinen Herrn lieben. B. G. 18.
 Du wahrer Gott und Davidssohn. B. G. 5.
 Ehre sei Gott in der Höhe. B. G. 41.
 Ein' feste Burg ist unser Gott. B. G. 18.
 Ein Herz, das seinen Jesum. B. G. 28.
 Ein ungefärbt Gemüthe. B. G. 5.
 Erforsche mich, Gott. B. G. 28.
 Erfreut euch, ihr Herzen. B. G. 16.
 Erfreute Zeit im neuen Bunde. B. G. 20.
 Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort. B. G. 26.
 Erhöhtes Fleisch und Blut. B. G. 35.
 Er ruft seinen Schafen mit Namen. B. G. 35

- Erschallet, ihr Lieder. B. G. 35.
 Erwünschtes Freudenlicht. B. G. 37.
 Es erhob sich ein Streit. B. G. 2.
 Es ist das Heil uns kommen her. B. G. 1.
 Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. B. G. 10.
 Bearb. v. R. Franz. Leipzig, Teudart.
 Es ist ein tropig und verzagt Ding. B. G. 35.
 Es ist euch gut, daß ich hingehe. B. G. 23.
 Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe. B. G. 5.
 Es reiset euch ein schrecklich Ende. B. G. 20.
 Es wartet Alles auf dich. B. G. 37.
 Falsche Welt, dir trau' ich nicht. B. G. 12.
 Freude dich, erlöste Schar. B. G. 5.
 Bearb. v. R. Franz im Cl.-Ausg. Leipzig, Teudart.
 Gedente, Herr, wie es uns geht. Zweifelhaft n. Spitta. B. G. 41.
 Geist und Seele sind verwirret. B. G. 7.
 Gelobet sei der Herr, mein Gott. B. G. 26.
 Gelobet seist du, Jesu Christ. B. G. 22.
 Geseignet ist die Zuversicht.
 Gleich wie der Regen und Schnee. B. G. 2.
 Gott der Herr ist Sonn' und Schild. B. G. 18.
 Gott der Hoffnung erfülle euch. Urecht n. Spitta. B. G. 41.
 Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. B. G. 23.
 Bearb. v. R. Franz. Leipzig, Teudart.
 Gott fährt auf mit Zauchzen. B. G. 10.
 Bearb. v. R. Franz im Cl.-Ausg. Leipzig, Teudart.
 Gott ist mein König. B. G. 18.
 Gott ist unsre Zuversicht. B. G. 13.
 Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende. B. G. 5.
 Gott, man lobet dich in der Stille. B. G. 24.
 Gott soll allein mein Herze haben. B. G. 33.
 Gott, wie dein Name. B. G. 35.
 Halt im Gedächtniß Jesum Christum. B. G. 16.
 Herr Christ, der ein'ge Gottessohn. B. G. 22.
 Herr, deine Augen sehen. B. G. 23.
 Herr, gehe nicht in's Gericht. B. G. 23.
 Herr Gott, Beherrscher aller Dinge. B. G. 41.
 Herr Gott, dich loben alle wir. B. G. 26.
 Herr Gott, dich loben wir. B. G. 2.
 Herr Jesu Christ, du höchstes Gut. B. G. 24.
 Herr Jesu Christ, wahr' Mensch. B. G. 26.
 Herr, wie du willst, so schick's mit mir. B. G. 18.
 Herz und Mund und That und Leben. B. G. 30.

- Himmelkönig, sei willkommen. B. G. 37.
 Höchsterwünschtes Freudenfest. B. G. 29.
 Ich armer Mensch, ich Sündentnecht. B. G. 12.
 Ich bin ein guter Hirt. B. G. 20.
 Ich bin vergnügt mit meinem Glücke. B. G. 20.
 Ich elender Mensch. B. G. 10.
 Ich freue mich in dir. B. G. 28.
 Ich geh' und suche mit Verlangen. B. G. 10.
 Ich glaube, lieber Herr. B. G. 23.
 Ich habe genug. B. G. 20.
 Ich habe Lust.
 Ich habe meine Zuversicht. B. G. 37.
 Ich hab' in Gottes Herz und Sinn. B. G. 22.
 Ich hatte viel Bekümmerniß. B. G. 5.
 Bearb. v. N. Franz. Leipzig, Leudart.
 Ich, ich sehe jetzt. B. G. 33.
 Ich lasse dich nicht. B. G. 32.
 Ich liebe den Höchsten. B. G. 35.
 Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ. B. G. 35.
 Ich steh' mit einem Fuß im Grabe. B. G. 32.
 Ich weiß, daß mein Erlöser lebt. B. G. 32.
 Ich will den Kreuzstab gerne tragen. B. G. 12.
 Ihr, die ihr euch von Christo nennt. B. G. 33.
 Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe. B. G. 33.
 Ihr Pforten zu Zion. B. G. 41.
 Ihr werdet weinen und heulen. B. G. 23.
 In allen meinen Thaten. B. G. 22.
 Jauchzet Gott in allen Landen. B. G. 12.
 Jesu, der du meine Seele. B. G. 18.
 Jesu, nun sei gepreiset. B. G. 10.
 Jesus nahm zu sich die Zwölfe. B. G. 5.
 Jesus schläft, was soll ich hoffen. B. G. 20.
 Komm, du süße Todesstunde. B. G. 33.
 Leichtgesinnte Flattergeister. B. G. 37.
 Liebster Gott, wann werd' ich sterben. B. G. 1.
 Liebster Jesu, mein Verlangen. B. G. 7.
 Liebster Immanuel. B. G. 26.
 Lobe den Herren, den mächtigen König. B. G. 28.
 Lobe den Herrn, meine Seele. I. B. G. 16.
 Lobe den Herrn, meine Seele. II. B. G. 30.
 Lobet Gott in seinen Reichen. B. G. 2.
 Bearb. v. N. Franz im Cl.-Ausg. Leipzig, Leudart.
 Lobt ihn mit Herz u. Munde. Zweifelhaft. B. G. 41.

- Mache dich, mein Geist, bereit. B. G. 24.
 Man singet mit Freuden vom Sieg. B. G. 30.
 Meinen Jesum laß ich nicht. B. G. 26.
 Meine Seel' erhebt den Herrn. B. G. 1.
 Meine Seele rühmt und preiset. B. G. 37.
 Meine Seele soll Gott loben.
 Mein Seufzer, meine Thränen. B. G. 2.
 Mein Gott, wie lang, ach lange. B. G. 32.
 Mein liebster Jesus ist verloren. B. G. 32.
 Mein süßer Trost. B. G. 32.
 Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin. B. G. 26.
 Nach dir, Herr, verlanget mich. B. G. 30.
 Nimm von uns, Herr, du treuer Gott. B. G. 23.
 Nimm was dein ist und gehe hin. B. G. 30.
 Nun danket alle Gott. I. B. G. 13.
 Nun danket alle Gott. II. B. G. 41.
 Nun ist das Heil und die Kraft. B. G. 10.
 Nun komm, der Heiden Heiland. I. B. G. 16.
 Nun komm, der Heiden Heiland. II. B. G. 16.
 Nur jedem das Seine. B. G. 33.
 O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe. B. G. 7.
 Bearb. v. R. Franz. Leipzig, Leudart.
 O Ewigkeit, du Donnerwort. I. B. G. 2.
 O Ewigkeit, du Donnerwort. II. B. G. 12.
 O heil'ges Geist- und Wasserbad. B. G. 33.
 O Jesu Christ, mein's Lebens Licht. B. G. 24.
 Preise, Jerusalem, den Herrn. B. G. 24.
 Schauet doch und sehet. B. G. 10.
 Schau, lieber Gott, wie meine Feind'. B. G. 32.
 Schlage doch, gewünschte Stunde. B. G. 12.
 Schmücke dich, o liebe Seele. B. G. 35.
 Schwingt freudig euch empor. B. G. 7.
 Sehet, welch' eine Liebe. B. G. 16.
 Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem. B. G. 32.
 Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut. B. G. 24.
 Selig ist der Mann. B. G. 12.
 Siehe, es hat überwunden. Zweifelhast. B. G. 41.
 Siehe, ich will viel Fischer aussenden. B. G. 20.
 Siehe zu, daß deine Gottesfurcht. B. G. 35.
 Sie werden aus Saba Alle kommen. B. G. 16.
 Bearb. v. R. Franz. Leipzig, Leudart.
 Sie werden euch in den Bann thun. I. B. G. 10.
 Sie werden euch in den Bann thun. II. B. G. 37.

- Singet dem Herrn ein neues Lied. B. G. 37.
 So du mit deinem Munde bekennest. B. G. 30.
 (Identisch mit: Auf mein Herz.)
 Süßer Trost, mein Jesus kommt. B. G. 32.
 Thue Rechnung! Donnerwort. B. G. 33.
 Tritt auf die Glaubensbahn. B. G. 32.
 Unser Mund sei voll Lachens. B. G. 23.
 Uns ist ein Kind geboren. B. G. 30.
 Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust. B. G. 33.
 Wachet auf, ruft uns die Stimme. B. G. 28.
 Wachet, betet, seid bereit. B. G. 16.
 Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit. B. G. 2.
 Wahrlich, ich sage euch. B. G. 20.
 Warum betrübst du dich, mein Herz. B. G. 28.
 Was frag' ich nach der Welt. B. G. 22.
 Was Gott thut, das ist wohlgethan. I. B. G. 22.
 Was Gott thut, das ist wohlgethan. II. B. G. 22.
 Was Gott thut, das ist wohlgethan. III. B. G. 22.
 Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit. B. G. 24.
 Was soll ich aus dir machen, Ephraim. B. G. 20.
 Was willst du dich betrüben. B. G. 23.
 Weinen, Klagen. B. G. 2.
 Wer da glaubet und getauft wird. B. G. 7.
 Bearb. v. R. Franz. Leipzig, Leudart.
 Wer Dank opfert, der preiset mich. B. G. 2.
 Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. I. B. G. 12.
 Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. II. B. G. 18.
 Wer nur den lieben Gott läßt walten. B. G. 22.
 Wer sich selbst erhöht. B. G. 10.
 Bearb. v. R. Franz im Cl.-Ausg. Leipzig, Leudart.
 Wer weiß, wie nahe mir mein Ende. B. G. 5.
 Bearb. v. R. Franz. Leipzig, Leudart.
 Widerstehe doch der Sünde. B. G. 12.
 Wie schön leuchtet der Morgenstern. B. G. 1.
 Wir danken dir, Gott. B. G. 5.
 Wir müssen durch viel Trübsal. B. G. 30.
 Wo gehst du hin. B. G. 33.
 Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. B. G. 35.
 Wohl dem, der sich auf seinen Gott. B. G. 28.
 Wo soll ich fliehen hin. B. G. 1.
 Wünschet Jerusalem Glück.

V. Geistliche Gelegenheits-Cantaten.

- Klagt, Kinder, klagt es aller Welt. Trauermusik auf Leopold v. Cöthen.
Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl. Traueroede auf die Königin Christiane Eberhardine. B. G. 13.
Bearb. v. Rob. Franz. Leipzig, Ristner.
Mein Gott, nimm die gerechte Seele. Trauermusik. Verloren.
Siehe, der Hüter Israels. Promotions-Cantate. Verloren.

VI. Geistliche Lieder und Choräle.

- Vollständiges Choralbuch mit Generalbaß an 240 Mel. Verl. 371 Choräle, davon 185 aus Eman. Bach's Sammlung und 75 aus Schemelli's Gesangbuch. B. G. 39.
Dir, dir, Jehova, will ich singen. B. G. 43.
Gieb dich zufrieden, zweimal comp. B. G. 43.
Schaffs mit mir, Gott. B. G. 43.
Vergiß mein nicht, mein allerliebster Gott. B. G. 39.
Warum betrübst du dich. B. G. 43.
Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen. B. G. 43.
Was Gott thut, das ist wohlgethan. }
Sei Lob und Ehr'. } B. G. 13.
Nun danket alle Gott. }

VII. Weltliche Cantaten.

- Abendmusik f. d. König u. d. Königin v. Sachß. 1738. Verl.
Amore traditore. B. G. 11.
Andrò dal colle al prato.
Angenehmes Wiederau. B. G. 34.
Auf schmetternde Töne. B. G. 20 u. 34.
Blas Lärmen, ihr Feinde. B. G. 34.
Die Freude reget sich. Parodie v. „Schwingt freudig“. B. G. 34.
Durchlaucht'ger Leopold. B. G. 34.
Entfernet euch, ihr heitern Sterne. Musik verl., Text B. G. 34.
Froher Tag, verlangte Stunden. Musik verl., Text B. G. 34.
Geschwinde, geschwinde. Der Streit zw. Phöbus u. Pan. B. G. 11.
Höchst erwünschtes Freudenfest. B. G. 29.
Ich bin in mir vergnügt. Von d. Vergnügbarkeit. B. G. 11.
Laßt uns sorgen. 1733. B. G. 34.
Mer han ne neue Oberkeet. Bauerncantate. B. G. 29.
Mit Gnaden bekrönte der Himmel. B. G. 29.
Non sa che sia dolore. B. G. 29.

O angenehme Melodei. B. G. 29. Parodie der folg. Cantate.
 O holder Tag, erwünschte Zeit. B. G. 29.
 Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen. 1734. B. G. 34.
 Schleicht, spielende Wellen. B. G. 20.
 Steigt freudig in die Luft.
 Schweigt stille. Kaffee-Cantate. B. G. 29.
 Schwingt freudig euch empor. B. G. 34.
 Thomana saß annoch betrübt. Zweifelhaft; nur Text vorh.
 B. G. 34.
 Tönet, ihr Pauken. B. G. 34.
 Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten. B. G. 20.
 Vergnügte Fleißenstadt. 1728. Musik verl., Text B. G. 34.
 Was mir behagt. B. G. 29.
 Weichet nur, betrübte Schatten. B. G. 11.
 Willkommen, ihr herrschenden Götter. Musik verl., Text B. G. 34.
 Zerreiße, zer sprengt. Der zufriedengestellte Aolus. B. G. 11.

VIII. Weltliche Lieder.

Bist du bei mir. B. G. 39 u. 43.
 So oft ich meine Tabakspfeife. B. G. 39 u. 43.
 Willst du dein Herz mir schenken.
 Herausg. v. Rust. Berlin, Schlesinger. Nach
 Rust echt, nach Spitta nicht. B. G. 39 u. 43.
 Gedente doch mein Geist. B. G. 39.

B. Instrumentalmusik.*)

I. Für Clavier allein.

Das wohltemperirte Clavier. Prälud. u. Fugen in allen Dur-
 und Molltonarten. 2 Bde. P. 1 u. 2. B. G. 14.
 6 kleine Präludien.
 12 pet. Préludes ou Exercices p. l. commençants. } P. 200.
 3 Präludien u. Fughetten. D-moll, E-moll, A-moll. } B. G.
 Kleine 2st. Fuge. C-moll. } 36.
 2 Fugen. C-dur.

*) Neben der Ausgabe der Bach-Gesellschaft wurde auf die einzige bis
 jetzt existirende Gesamtausgabe der Bach'schen Instrumentalwerke von
 Peter's Bezug genommen. Der Buchstabe P. bedeutet Edition Peters mit
 der betreff. Nummer.

- 15 Inventionen. } P. 201. B. G. 3.
 15 Symphonien (auch Inventionen gen.). }
 6 kleine Suiten (französische). P. 202. B. G. 13 u. 45.
 6 große Suiten (englische). P. 203 u. 4. B. G. 13 u. 45.
 6 Partiten. P. 205 u. 6. B. G. 3.
 Italienisches Concert. B. G. 3.
 Chromatische Phantasie u. Fuge. B. G. 36. } P. 207.
 Präludium u. Fuge. A-moll. B. G. 3. }
 Phantasie. C-moll. B. G. 36. }
 Suite od. Partita H-moll (franz. Duvert.). B. G. 3. }
 Phantasie u. Fuge. A-moll. B. G. 36. } P. 208.
 Capriccio s. l. lontananza del s. fratello. B. G. 36. }
 4 Duette. B. G. 3. }
 Aria con 30 Variazioni. P. 209. B. G. 3. }
 4 Toccaten m. Fugen. P. 210. Nr. 1 B. G. 36, 2 u. 3 B. G. 3. }
 E-moll. Fis-moll. C-moll. D-moll. }
 Toccata u. Fuge G-moll. }
 Präludium u. Fuge A-moll. } P. 211. B. G. 36.
 Phantasie u. Fuge D-dur. }
 2 Phantasien u. Fughetten. B- u. D-dur. B. G. 42. }
 Präludium u. Fuge BACH. (Apokryph.) }
 Phantasie C-moll. } P. 212.
 5 Fugen: 2 D-moll, A-dur, E-moll, A-moll. } B. G. 36.
 Fragment d'une Suite. F-moll. }
 Unvollendete Fuge. C-moll. }
 3 Sonaten A-moll, C-dur, D-moll. P. 213. B. G. 42. }
 Präludium u. Fuge Es-dur. B. G. 45. }
 2 Präludien u. Fughetten F- u. G-dur. } P. 215. B. G. 36.
 Präludium G-dur. }
 Fuge H-moll. }
 3 Suiten A-moll, Es-dur, E-moll. Nr. 3. B. G. 45. }
 2 Phantasien A-moll u. G-moll. }
 Overture F-dur. } P. 215. B. G. 36.
 Toccata G-dur. }
 Aria variata. }
 Capriccio E-dur. }
 Fantasia con imitazione H-moll. } P. 216. B. G. 36.
 Sonate D-dur. }
 2 Fugen A-dur. }
 3 Menuette. }
 16 Concerte nach Vivaldi's Violin-Concerten. P. 217. B. G. 42.
 Die Kunst der Fuge. Fugen und Canons. P. 218. B. G. 25.
 Das musikal. Opfer. Fugen, Canons u. Trio. P. 219. B. G. 31.

- 3 Clavierstücke in Suitenform. A-dur.
 Menuett G-moll. }
 20 leichte Clavierstücke nebst einem Viede. B. G. 43. }
 Fugato E-moll. } P. 1959.)*
 Sarabanda con Partita. C-dur. B. G. 42. }
 Passacaille. D-moll. B. G. 42. }
 2 Ciaccone. A- und G-dur. }
 Suite B-dur. B. G. 42. }
 Prälud., Scherzo, Andante, Presto. B. G. 42. }
 Präludium Es-dur. }
 4 Fugen. G-dur, E-moll, B-dur, B-dur. } P. 1959.
 Phantasie A-moll. } B. G. 42.
 Phantasie und Fuge D-moll. }
 Präludium und Fuge A-moll. }
 Phantasie G-moll. }
 Concerto e Fuga C-moll. }
 2 Fugen A-moll. }
 Fantasia C-moll. }
 Toccata quasi Fantasia A-dur. } B. G. 42.
 Partie A-dur. }
 Gigue F-moll. }
 Allemande u. Courante A-dur. }
 Allemande A-moll. }
 Suite C-moll. } B. G. 45.
 Sonate A-moll. }

II. Für ein oder mehrere Claviere mit Begleitung anderer Instrumente.

- Concert F-dur f. Clavier u. 2 concert. Flöten. P. 248. B. G. 17.
 Concert G-moll f. Clavier. P. 249. B. G. 17.
 Concert F-moll f. Clavier. P. 250. B. G. 17.
 Concert D-dur f. Clavier. P. 251. B. G. 17.
 Concert A-dur f. Clavier. P. 252. B. G. 17.
 Concert E-dur f. Clavier. P. 253. B. G. 17.
 Concert D-moll f. Clavier. P. 254. B. G. 17.
 Concert A-moll f. Cl., Flöte u. Violine. P. 255. B. G. 17.
 Concert C-dur f. 2 Claviere. P. 256. B. G. 21.
 Concert C-moll f. 2 Claviere. P. 257. B. G. 21.

*) Als Supplement von Bach's Clavierwerken erschienen, enthält nicht sicher beglaubigte Compositionen.

- Concert D-moll f. 3 Claviere. P. 258. B. G. 31.
 Concert C-dur f. 3 Claviere. P. 259. B. G. 31.
 Concert A-moll f. 4 Claviere. P. 260. B. G. 43.

III. Für Violine und für Flöte.

- Concert A-moll f. Viol. P. 229.
 Concert E-dur f. Viol. P. 230. } B. G. 21.
 Concert D-dur f. Viol.
 Concert D-moll f. 2 Viol. P. 231.
 6 Sonaten f. Viol. allein. P. 228. B. G. 27.
 G-moll. H-moll. A-moll. D-moll. C-dur. E-dur.
 6 Sonaten f. Viol. und Clav. P. 232 u. 233. B. G. 9.
 H-moll. A-dur. E-dur. C-moll. F-moll. G-dur.
 6 Sonaten f. Fl. od. Viol. u. Clav. P. 234 u. 235. 1—3 B. G. 9.
 4—6 B. G. 43. H-moll. Es-dur. A-dur. (A-moll.)
 C-dur. E-moll. E-dur.
 Suite f. Viol. u. Clavier. A-dur. P. 236. B. G. 9.
 Sonate f. Viol. u. Clavier. E-moll. P. 236. B. G. 43.
 Fuge f. Viol. u. Clavier. G-moll. P. 236. B. G. 43.
 4 Inventionen f. Viol. u. Clav. B. G. 45.
 Sonate f. 2 Viol. u. Clav. C-dur. P. 237. B. G. 9.
 Sonate f. Fl., Viol. u. Clavier. G-dur. P. 237. B. G. 9.
 Sonate f. Fl., Viol. u. Clav. (Musik. Opfer.) P. 237. B. G. 31.

IV. Für Violoncello.

- 6 Sonaten od. Suiten f. Vcello. allein. P. 238. B. G. 27.
 G-dur. D-moll. C-dur. Es-dur. C-moll. D-dur.
 3 Sonaten f. Cl. u. Viola da Gamba oder Vcell. P. 239.
 B. G. 9. G-dur. D-dur. G-moll.

V. Für Orgel.

- 6 Sonaten. Es-dur. C-moll. D-moll. E-moll. C-dur.
 G-dur. P. 240. B. G. 15.
 Passacaglia. C-moll. P. 240. B. G. 15.
 10 Präludien u. Fugen. P. 241. B. G. 15.
 C-dur. G-dur. A-dur. G-moll. F-moll. C-moll.
 C-dur. Amoll. E-moll. H-moll.
 Präludium u. Fuge p. Org. pleno. Es-dur. P. 242. B. G. 3.

- 3 Toccaten u. Fugen F-dur. D-moll. C-dur. P. 242. B. G. 15.
 5 Präl. u. Fug. D-moll. G-moll. C-dur. A-moll. E-moll.
 P. 242. B. G. 15.
 Phantasia u. Fuge. P. 242. B. G. 15.
 4 Präl. u. Fug. C. G. D. C-moll. P. 243. Theilweise B. G. 15.
 Toccata. D-moll. P. 243. B. G. 15.
 4 Fugen. C-moll. G-moll. H-moll. Es. }
 Canzone D-moll. } P. 243. B. G. 15.
 2 Phantasien G-dur. C-moll. }
 Präludium A-moll. }
 Trio D-moll. }
 56 kürzere Choralvorspiele. B. G. 25 u. 40. }
 Choralvariationen, Partiten üb. versch. Choräle. } P. 244.
 Canon. Veränderungen üb. „Vom Himmel hoch“. } B. G. 40.
 7 Choralvorspiele. }
 63 größere und kunstreichere Choralvorspiele. P. 245 u. 46.
 19 Nrn. daraus B. G. 3, die übrigen B. G. 25 u. 40.
 4 Concerte. G-dur. A-moll. 2 C-dur. }
 8 kleine Präludien u. Fugen. } P. 247.
 3 Präludien. C-moll. C-dur. G-dur. } B. G. 38.
 2 Fugen. C-dur. G-moll. Nr. 1. B. G. 36. }
 Phantasia C-dur. B. G. 38. }
 Fantasia o Fuga A-moll. }
 Fuga G-dur. }
 Kleines harmon. Labyrinth C-dur. B. G. 38. }
 Fuga G-dur. } P. 2067.
 Fuga D-dur. B. G. 38. }
 Concerto G-dur. }
 Trio C-moll. B. G. 38. }
 Aria F-dur. B. G. 38. }
 11 Choralvorspiele.

VI. Für Orchester.

- 6 Concerte (Brandenburg'sche). F. F. G. G. D. B. P. 261—66.
 B. G. 19.
 4 Suiten od. Ouvert. C. H-moll. D. D. Nr. 1—3 P. 267—269.
 B. G. 31. Nr. 2, H-moll-Suite bearb. v. R. Franz.
 Leipzig, Leuckart.
 Ouverture G-moll, B. G. 45.





in alter französischer Kupferstich aus dem Jahre 1781, der Gluck nach der berühmten Büste von Houdon darstellt, trägt die Unterschrift: »Il préféra les Muses aux Sirènes.«

Dies Wort ist bezeichnend für den Reformator der Oper, den Mann mit dem ernstesten bewußten Geist und dem festen, auf ein einziges Ziel gerichteten Willen. Was fragte er nach den lockenden Stimmen des Lebens, der stolze Meister, der, nur den Einflüsterungen seines Ideals gehorchend, als echter Künstler seinen Beruf darin erkannte, ein Verkündiger der ewigen Wahrheit und Schönheit zu sein? Unter den Propheten der Wahrheit in der Kunst steht Gluck in der That in erster Reihe, und den Kampf gegen den schönen Schein und leeres Sinnenwesen, gegen Formalismus und eitles Virtuositenthum hat er in der Musik zuerst und mit Glück aufgenommen. Durch ihn erst ward die dramatische Tonkunst zur Einfachheit und Natur zurückgeführt, hat sie den Ausdruck erhabener Größe in Schmerz und Leidenschaft gelernt. Erst durch ihn ward die Opernbühne, die sich zufolge der Herrschaft der Gesangsvirtuosen in einen Concertsaal verwandelt hatte, ihrer eigentlichen Bestimmung wiedergegeben und auf derselben neben der Ton- auch der Dichtkunst zu ihrem Rechte verholfen. Eine innigere Verbindung beider anstrebend, stellte er zuerst die Forderung eines den Gesetzen des

Dramas entsprechenden Operngedichts. Entschlossen verließ er das conventionelle Operngleich mit seinem stereotypen Zuschnitt von Arie, Duett und ihres Gleichen und wurde, indem er das Recitativ, als eigentlichen Träger der Handlung, zu künstlerischer Bedeutung erhob, der Schöpfer des declamatorischen Stils, der ein Jahrhundert später in Richard Wagner's Kunstwerk zur Herrschaft gelangte.

Es hat, vom rein musikalischen Standpunkt aus betrachtet, ohne Frage größere und universellere Musiker gegeben als Gluck. In dieser Beziehung überragten die anderen großen classischen Meister: Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, ihn, in dem der Poet, der Dramatiker dem Tonkünstler die Wagschale hielt. Aber gerade letztere Eigenschaft befähigte ihn zur Lösung seiner specifischen Aufgabe gleicherweise, als daß neben der productiven Kraft eine reflective in ihm thätig war. Naiv schaffende Genien wie die Haydn's und Mozart's erweisen sich nicht zu reformatorischen Thaten geschickt, und ein Kunstwerk wie dasjenige Gluck's hinwiederum wird nicht ohne Reflexion geboren. Als einheitliches Kunstwerk aber dachte Gluck zum ersten Male die Oper, und daß er das Gedachte auch zu verwirklichen und das von Italienern und Franzosen stofflich Errungene im Dienst einer höheren Idee zu verwenden und zu entwickeln verstand: das bedingt seine unsterbliche Größe und Bedeutung. Wir verehren in ihm den Begründer einer wirklichen musikalisch-dramatischen Kunst.

Nicht wie seine von den Verhältnissen begünstigteren Kunstgenossen Bach, Mozart, Beethoven, die in frühester Jugend schon das künstlerische Erbe ihrer Väter antraten, genoß Gluck den Vortheil, gleichsam in Musik geboren und aufgezogen zu werden. Nicht

von seinen Eltern ererbte er das Künstlerblut, das ihm in den Adern floß. Als der erstgeborene Sohn eines Försters, Alexander Gluck, und seiner Gattin Walburga, kam er in dem Dorfe Weidenwang bei Neumarkt in der bayrischen Oberpfalz am 2. Juli 1714 auf die Welt. Eine musikalischere Atmosphäre umgab ihn, als sein Vater, der früher Leibjäger des berühmten Prinzen Eugen von Savoyen gewesen war, 1717 von Bayern nach Böhmen übersiedelte, wo er zunächst beim Grafen Kauniz in Neuschloß bei Böhmisch-Leipa, sodann (1722) beim Grafen Kinzky in Kamnitz, weiter (1724) beim Fürsten Lobkowitz in Eisenberg und endlich bei der Großherzogin von Toscana in Reichstadt als Forstbeamter in Dienste trat. So hatte Christoph mit den Seinen bald da, bald dort seinen Wohnsitz.

Im Walde wuchs er mit seinen Geschwistern unter der Hut eines strengen tyrannischen Vaters auf. Ritt dieser in den Forst, so mußte er und sein jüngerer Bruder, um sich frühzeitig hart zu gewöhnen, ihn häufig, selbst im strengsten Winter, barfuß begleiten und ihm Jagd- und Meßgeräth nachtragen. Sollte doch auch Christoph, altem, nahezu hundertjährigem Familienbrauche gemäß, ein Waid- und Forstmann werden. So erzählte, laut Christian von Mannlich's Memoiren*), Gluck selbst, obwol sein Biograph Anton Schmid — dessen grundlegendes Werk**), wie für alle späteren Gluck-Studien, so auch für die gegenwärtige die wesentlichste Quelle bildet — davon nichts weiß. Dem jungen Christoph lag jedoch die Tonkunst im

*) N. Berliner Musikzeitung. 1883, 29. März u. ff. Aufzeichnungen des Gluck befreundeten, ehemaligen bayrischen Galeriedirectors.

**) Ch. B. v. Gluck. Leipzig, Fleischer. 1854.

Sinn, die in Böhmen ohnehin von Alters her in der Luft zu liegen scheint. Ihre Elemente eignete er sich, lebendigen, feurigen Naturells, wie er war, schon mit der in Kamnitz und Eisenberg empfangenen ersten Schulbildung zugleich an. Als er dann 1726 für sechs Jahre das Jesuiten-Gymnasium in Komotau bezog, setzte er neben den wissenschaftlichen auch die musikalischen Studien fort. Zu dem schon früher eifrig betriebenen Gesang, wie Violin- und Violoncellspiel trat nun auch Clavier- und Orgelunterricht hinzu, und zur Ausübung seiner Künste bot ihm der Musikchor der Ignatiuskirche willkommene Gelegenheit.

Bald mußte ihm die Musik sogar seinen bescheidenen Lebensunterhalt gewähren. Nachdem er 1732, behufs weiterer Ausbildung, nach Prag gegangen war, flossen die Beiträge aus dem Elternhause immer spärlicher; denn der Vater hatte noch für sechs jüngere Kinder zu sorgen. So blieb dem Ältesten nichts übrig, als sich selbständig weiter zu helfen. Durch Unterricht im Gesang und auf dem Violoncello suchte er sich fortzubringen. Zugleich machte er sich als Sänger und Instrumentalist in verschiedenen Prager Kirchen nützlich, und erwarb sich in der Teinkirche, unter Leitung Czernohorst's, sogar eine sichere „monatliche Bestallung.“ An Ferientagen aber zog er als fahrender Spielmann auf den Dörfern der Umgegend umher. Wurden ihm seine Leistungen daselbst auch oft, statt mit klingender Münze, nur mit Eiern belohnt, so wußte er diese doch praktisch durch Umtausch gegen das nöthige Brod zu verwerthen. Allmähig wagte er mit seinem Lieblingsinstrument, dem Violoncello, auch in größeren Städten zu concertiren, wobei ihm der musikliebende böhmische Adel und zumal das fürstlich Lobkowitz'sche Haus, dem schon viele seiner Vorfahren

als Förster und Jäger gedient hatten, vielfältig Gunst und Unterstützung angeheißen ließ. Durch letzteres auch empfing er, als er sich im Jahre 1736 nach Wien wandte, dort nicht allein Wohnung und Unterhalt, sondern zugleich Unterricht in den Anfangsgründen der Composition. Hatte er demnach nicht recht, wenn er die Böhmen seine Wohlthäter, ihr Land sein eigentliches Vaterland nannte?

Wien mit seinem glänzenden, vom Hofe seit jeher emsig gepflegten Musikleben erschloß dem eifrigen Kunstjünger eine neue Welt. Sein glühender Bildungsdrang sah sich hier, wo Caldara, Fux, die Gebrüder Conti, Giuseppe Porfiro und andere Berühmtheiten wirkten, ein weites Feld eröffnet. Am glücklichsten fügte es sein Stern, daß ihn eines Tages ein kunstverständiger Italiener: der lombardische Fürst Melzi, singen und spielen hörte und so großes Wohlgefallen an ihm fand, daß er ihn zu seinem Kammermusikus ernannte und mit nach Mailand nahm. Dort vollendete Gluck in vierjährigen Studien, unter Leitung des als Tonsetzer und Lehrer hochangesehenen Sammartini, seine künstlerische Ausbildung. Achtundzwanzig Jahre alt, trat er sodann mit der für Mailand geschriebenen Oper »Artaserse«, deren Text Metastasio, den gefeiertsten und fruchtbarsten der damaligen Librettisten, zum Verfasser hatte, 1741 zum ersten Mal vor die Öffentlichkeit. Der Beifall, den dieses sein Erstlingswerk davontrug, begründete seinen Ruf. Bald bewarben sich andere Bühnen um seine Arbeiten. So brachte er während der nächsten Jahre (1742—45) in Mailand die Opern »Demofonte«, »Siface« und »Fedra«, in Venedig »Cleoneice« und »Ipermestra«, in Cremona »Artamene«, in Turin »Poro« zur Aufführung. Dank dem Erfolge dieser Werke, sah der »giovine Tedesco«

sich bereits den ersten Componisten Italiens beigezählt, und sein Ruhm verbreitete sich derart, daß Lord Middlesex in London ihn als Componisten für das Haymarket-Theater empfahl und die dortige Direction ihn dahin berief.

In Gemeinschaft mit seinem Gönner, dem Fürsten Lobkowitz, begab sich Gluck 1745 von Turin aus über Paris nach der britischen Hauptstadt. Doch die Oper »La caduta de' Giganti« („der Sturz der Giganten“), mit der er sich daselbst am 7. Januar 1746 einführte — sie wurde zu Ehren des Herzogs von Cumberland und seines Sieges über die Aufständischen gegeben — blieb ihm, ebenso wie ein bei ihm bestelltes „Pasticcio“ (eine Art dramatischen Potpourri's) »Piramo e Tisbe«, den Erfolg schuldig. Selbst Händel soll mit Bezug auf die genannte Oper geringschätzig geäußert haben: „Mein Koch Walk versteht eben so viel vom Contrapunkt als er.“ Als dann jedoch sein Landsmann, verstimmt über den Mißerfolg, zu ihm kam und ihm seine Partitur vorlegte, sagte er begütigend: „Ihr habt Euch mit der Oper zu viel Mühe gegeben, was hier nicht wol angebracht ist. Für die Engländer müßt Ihr auf irgend etwas Schlagendes und so recht auf das Trommelfell Wirkendes sinnen.“ In der That erzielte Gluck, nachdem er, infolge dieses Rathes, den Chören seiner Oper Bassen zugesetzt hatte, gesteigerten Beifall.

So wenig Händel von Gluck gehalten zu haben scheint, so viel bekannte dieser von jenem gelernt zu haben, dessen Bild er neben seinem Bett seinen steten Platz anwies, um, wie er sagte, gleich beim Erwachen den hehren Genius zu begrüßen, den er sein Lebenlang als Muster studirte. Der beste Gewinn seines Londoner Aufenthalts erwuchs Gluck sicherlich aus der persönlichen Begegnung mit Händel und aus der tiefen

und nachhaltigen Anregung, die er aus dessen Orlatorien schöpfte. Die sich in ihnen kundgebende Wahrheit und Gewalt des Ausdrucks, ihre unvergleichliche Chor- und Massenbehandlung wurden ihm vielfach vorbildlich.

Nicht minder ward die Bekanntschaft mit der französischen Oper in Paris für Gluck folgewichtig. Er hatte bisher nach dem Muster der Italiener geschaffen, wie jene die sinnliche Schönheit des Gesangs zum ausschließlichen Ziel- und Mittelpunkt seines Kunstwerks gemacht. Längst in den Hintergrund getreten war ja das ursprüngliche Ziel der Oper: die Wiederherstellung des antiken Dramas. Die Beziehung zwischen Ton- und Dichtkunst hatte sich gelockert und die zu höchster Vollkommenheit gelangte Gesangstechnik vornehmlich durch den Einfluß der neapolitanischen Schule die Oberhand gewonnen. Dem Träger der Oper: dem Sänger, der seine absolutistische Herrschaft auf der Bühne behauptete, hatte, gleich allen welschen Componisten und Librettodichtern, auch Gluck gebient und dessen Virtuosität nach Vorschrift zur Geltung zu bringen sich bemüht. Mochte sich auch ein seine deutsche Herkunft charakterisirendes Streben nach gesteigerter Ausdruckswahrheit und Rücksichtnahme auf den Text in seinen italienischen Opern bemerkbar machen, so kamen dieselben, wie die uns überkommenen Bruchstücke bekunden — die Mehrzahl der Partituren ging verloren — im Ganzen doch nicht über die übliche Opernschablone hinaus. Fern, das ist gewiß, lag ihm, der erst spät zu regelrechter künstlerischer Reife gelangte und spät ihr entwuchs, der ohnedies nicht mit sonderlicher Leichtigkeit producirte, zunächst auch gar keine andere Weise als die herrschende italienische kannte, von Haus aus der Gedanke, als

Reformator aufzutreten. Erst als Frucht langjähriger künstlerischer Erfahrungen sollte derselbe in ihm reifen. Auf dem Weg zu diesem Ziele war Paris und die dort gepflegte Oper eine wichtige Station.

Nach einer anderen Richtung als in Italien hatte sich die Oper in Frankreich entwickelt. Dem Geiste der französischen Nation und Sprache gemäß, erfuhren die italienischen Formen daselbst frühzeitig eine Umbildung, obgleich es auch hier ein geborener Italiener: Lully (1633—1687), war, dem man die Begründung der großen Oper dankte. Ein Anderer, Cambert, zwar hatte zu einer Dichtung des Abbé Perrin schon vor ihm die erste französische Oper geschrieben; aber erst Lully, der Freund Molière's und Bundesgenosse des Dichters Quinault, stellte die Grundlagen der nationalen Oper fest, wurde der Stifter der noch jetzt bestehenden Académie royale de musique. Der ursprüngliche Pomp- und Festcharakter dieser musikalischen Unterhaltungen, wie er dem Hofe des prachtliebenden vierzehnten Ludwig entsprach, verblieb ihnen dauernd. Scenische Effecte, glanz- und wechselreiche Costüme, Decorationen, Aufzüge und Ballets waren und blieben wesentliche Bestandtheile der großen Oper. Im Gegensatz zum italienischen Løndrama, bei dem das musikalische, das gesungliche Element das bestimmende war, blieb hier das dramatische das maßgebende. Erscheint dort der Arie, dem Ruhepunkt der Empfindung, die ausschließliche Theilnahme zugewandt, das Recitativ, das den Fortgang der Handlung bezeichnet, dagegen nebensächlich behandelt, so überwiegt hier das letztere, das theils psalmodirend, theils pathetisch accentuirt auftritt. Eine energisch rhythmisirte Declamation beherrscht den Gesang, Arien und Chöre erscheinen in knaptester Gestalt.

Auf den von Lully gelegten Grundlagen einer französisch-nationalen Oper baute sein Nachfolger, der gelehrte Rameau (1683—1764), der sich schon als Organist und Instrumentalcomponist, wie hauptsächlich als Begründer einer Theorie der Harmonie, berühmt gemacht hatte, weiter. Seine Behandlung der Harmonie und des Orchesters insbesondere zeigt nicht allein seinem Vorgänger sondern auch der italienischen Oper gegenüber einen wahrnehmbaren Fortschritt. Wie vor ihm Lully, der ihm nach Rousseau's Ansicht an Esprit und künstlerischem Tact weit überlegen war, an dramatischer Ausdruckskraft aber nachstand, so beherrschte nun er seiner Zeit die französische Gefangsbühne. Seine Opern — er schrieb 22, deren meisterlichste, „Castor und Pollux“, sich später selbst neben Gluck's Werken in der großen Oper noch behauptete — waren in Paris beliebt und gefeiert.

So fand Gluck die französische Oper vor, durch die — in Verbindung mit den in London empfangenen Eindrücken — der erste Keim zu seinem nachmaligen reformatorischen Werk gelegt werden, und die durch ihn hinwiederum ihre eigentliche Ausbildung erfahren sollte.

Für's Erste schuf Gluck in der bisherigen Weise weiter, sich der Eigenthümlichkeit seiner Begabung selbst noch nicht vollbewußt. Nach Italien jedoch kehrte er nicht zurück. Er ging gegen Ende 1746 nach Deutschland. In Hamburg verrichtete er bei der von Mingotti geleiteten italienischen Operngesellschaft eine Zeitlang Capellmeisterdienste. Auch componirte er für Mingotti, der in Dresden eine zweite italienische Oper dirigirte, zum 20. Juni 1747, für die Vermählung einer Tochter Kurfürst August's III. mit dem Kurfürsten von Bayern, ein Festspiel: »Le nozze d'Ercole e

d'Ebe«.*) Dann nöthigte ihn eine ihm durch den Tod seines Vaters zugefallene Erbschaft, eine Schenke unweit Johnsdorf bei Georgenthal, deren Verkauf er betreiben wollte, zu einem Aufenthalt in Böhmen. Mit Anfang des Jahres 1748 finden wir ihn nach elfjähriger Abwesenheit wieder in Wien, woselbst er fortan, kurze, durch Kunstreisen bedingte Unterbrechungen abgerechnet, bleibend seinen Wohnsitz aufschlug.

Ein Mittelpunkt der Kunst und insbesondere der Musik war Wien — „Italien in Deutschland“, wie Marx es bezeichnend genannt hat — schon dank der natürlichen Beanlagung seines Volkes, von je gewesen. Auch die italienische Oper hatte hier frühzeitig Aufnahme und Pflege gefunden. Den ersten Anfängen unter Kaiser Ferdinand III. waren seit dem Regierungsantritt Leopold's I. (1657) schon bedeutende musikalisch-dramatische Vorstellungen gefolgt. Überhaupt begünstigte der Letztere, der selbst ein eifriger Componist und Clavierspieler war, das Gedeihen der Musik auf alle Weise, und ihre weitere Verbreitung in Wien war vielfach sein Verdienst. Das Begonnene führten seine Nachfolger Josef I. und Karl VI. weiter, ja der Letzgenannte erhob die Oper zu einer Vollkommenheit und Pracht, wie sie gleicherweise weder früher noch später erreicht wurde. Die Capelle mit Fux und Caldara an der Spitze, Vittoria Tesi-Tramontini als erster Stern unter dem Sängersonal,

*) Er scheint des Längeren in Dresden verweilt zu haben; denn in der im dortigen Hauptstaatsarchiv befindlichen „Expeditions- und Rescriptregistrande“ 1747 fanden wir unter den Ausgaben im Sept. die Bemerkung: „412 Thlr. 12 Gr. dem Sänger Christoph Gluck zu seiner Abfertigung, ohne Berechnung, gegen Quittung.“ Zuvor liest man auch: „2000 Thlr. dem Directeur von der Opera, Pietro Mingotti, Gratification gegen Quittung.“

dazu, außer allem Reichthum an Decorationen u. s. w., Apostolo Zenò und Metastasio als Hof- und Theaterdichter — man konnte in der Kaiserstadt an der Donau getrost die ersten Bühnen Italiens in die Schranken fordern.

Auch auf Maria Theresia, die mittlerweile ihres Vaters Thron bestiegen, hatte sich die Musikliebe ihrer Vorfahren vererbt. Sie ließ, neben dem deutschen Schau- und Singspiel, dem sie im Burgtheater eine eigene Stätte erbaute, auch die italienische Oper fortbestehen, und bald nach Gluck's Ankunft in Wien, am 14. Mai 1748, feierte die Letztere den Geburtstag der Kaiserin mit einem neuen Werke des vielgenannten Tonsetzers »La Semiramide riconosciuta.« Der glänzende Erfolg desselben sicherte Gluck's Stellung in Wien. Die kaiserliche Familie zeichnete ihn, je länger je mehr, durch ihre Gunst aus. Er wurde der Liebling des allmächtigen Kaunitz. Alle Thüren öffneten sich ihm, und mit dem Ruhm fesselte er auch die Liebe und das häusliche Glück an seine Seite, das eine Wienerin, Marianne Bergin, die Tochter eines reichen Großhändlers, ihm durch ihre Vermählung mit ihm, am 15. September 1750, schenkte. Zwar fehlte dem Hause, das er mit ihr begründete, der Kindersegel; doch belebte es später eine Nichte des Meisters, die sie an Kindesstatt annahm. Auch war es an Freunden reich, ein Sammelplatz vornehmer Geister in Kunst und Wissenschaft. Einheimische und Fremde von Bedeutung — wie der bekannte englische Musikhistoriker Burney, der in Gluck „einen Dichter, Maler und Musiker zugleich“ verehrt, der Berliner Reichardt und ungezählte Andere — fanden sich als gern gesehene Gäste darin ein. War Gluck selbst doch auch unablässig bestrebt, die Mängel seiner ersten Erziehung durch

ernste Studien auszugleichen und seine Kenntnisse in der Literatur und Dichtkunst, die ihn lebhaft anzogen, sowie in der lateinischen und französischen Sprache zu mehren. So erwarb er sich ein Maß allgemeiner Bildung, wie es wol bei keinem andern Musiker seiner Zeit anzutreffen war

Dabei schuf er vor wie nach in seiner Kunst rüstig weiter, durch Einladungen bald hierhin, bald dorthin gerufen. In Copenhagen brachte er (1749) seine, die Geburt eines Thronerben feiernde Serenade »Tetide«, in Rom (1750) die Oper »Telemacco«, in Neapel (1751) »La clemenza di Tito« zur Aufführung. In »Telemacco« erblickt Marz*), dem die Partitur desselben bekannt wurde, einen merkwürdigen Vorversuch für des Künstlers spätere Opernreformation, welchen er durch die energisichere Gliederung des Ganzen, die häufigere Anwendung des begleiteten Recitativs u. ausgesprochen findet. Gluck selbst legte ohne Zweifel auf die Arbeit Werth, da er sie zu bedeutenden Theilen in spätere, seiner reifsten Zeit angehörende Werke herübernahm. Beide »Iphigenien« und »Armida« wurden um mehrere ihrer schönsten Arien aus dieser Oper bereichert, welche als interessanter Beleg dessen dienen, daß Gluck schon lange Zeit vor »Orpheus« und »Alceste« dramatisch wahre Musik geschrieben hat.**)

Und noch einer andern Oper entlehnte er eine Arie zum Schmuck der taurischen Iphigenie. Der herrliche Gesang »O malheureuse Iphigénie« wurde mit dem

*) »Gluck und die Oper.« Berlin, Janke. 1863.

**) Einen ähnlichen Beweis liefert eine Anzahl Arien aus seinen älteren Opern »Rè pastore«, »Cythère«, »L'innocenza«, »Semiramide«, »Chinesi« etc., die Rust herausgab: »Claff. Alt« u. »Sopran-Album«. Leipzig, Brockhaus. »12 ausgew. Arien.« Leipzig, Breitkopf & Härtel.

ursprünglichen italienischen Text »Se mai senti spirarti sul volto« in »La clemenza di Tito« zuerst 1751 in Neapel gehört und erregte den einmüthigen Widerspruch der dortigen Maestri, weil, wie sie behaupteten, die Regeln des Sazes darin verletzt worden seien. Als sie die fragliche Partitur jedoch ihrem Oberhaupt Durante als Schiedsrichter vorlegten, wies dieser ihre Einwürfe mit den Worten zurück: „Ich will nicht entscheiden, ob diese Stelle ganz regelrecht sei; das aber kann ich sagen, daß, hätte ich selber sie geschrieben, ich mich zu den musikalischen Großen zählen würde!“

Eben diese in ganz Italien Aufsehen erregende Arie machte auch den Prinzen Josef Friedrich von Sachsen-Gilbburghausen, einen Liebling Maria Theresia's und leidenschaftlichen Musikfreund, auf Gluck's Bekanntschaft begierig. Nach Wien zurückgekehrt, wurde der weltkundige und gebildete, mit angenehmen Umgangsformen begabte Künstler bald der Hausfreund des Prinzen, der an dessen musikalischen Bestrebungen den thätigsten Antheil nahm. Bei den von der prinzlichen Hauscapelle vor geladenen Gästen gegebenen Academien stellte sich Gluck mit seiner Violine gewöhnlich selbst an die Spitze, und viele seiner Symphonien und Arien brachte er dort zur Aufführung. Auch den Titel eines fürstlichen Capellmeisters scheint er geführt zu haben, wenigstens wird er in einer (den Ceremoniell-Acten des Wiener Staatsarchivs vom Jahre 1754 beiliegenden) Beschreibung des glänzenden Festes, das der Prinz im September 1754 der kaiserlichen Familie in seinem Lustschloß Schloßhof veranstaltete, so genannt. Von seiner für diesen Zweck componirten Oper »Le Chinesi« und dem Ballet »L'orfano della China« wird an selber Stelle gerühmt, daß er „in Setzung einer harmoniosen und ungemein in die Ohren fallenden

Musik das äußerste gethan". Gluck's „göttliche Musik“ — so nennt sie Dittersdorf, der bekannte Autor von „Doctor und Apotheker“ — gewann in der That das Wohlgefallen der kaiserlichen Gäste in so hohem Grade, daß sie im Laufe des Winters auf dem Hoftheater mehrmals wiederholt werden mußte. Seit Juni 1754 war der weitberühmte Tonkünstler auch als „Capellmeister für Composition der Theatral- und Academien-Musik“, mit einem Gehalt von jährlich 2000 Gulden angestellt. Die Berufung seines Gönners, des Grafen Durazzo, an die Oberleitung des Hoftheaters hatte auch die seine nach sich gezogen. Gluck's Thätigkeit gestaltete sich somit vielseitiger. Außer Opern schrieb er jetzt noch zahlreiche Melodramen und Symphonien für die (zum Verdruß seines eifersüchtigen Collegen, Hofcapellmeister Reutter*) von ihm dirigirten Hofconcerte,

*) Siehe Reutter's diesbezügl. interessantes Promemoria sammt Anmerkung: La Mara, „Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten“. I. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1887. — Graf Durazzo stellte sich dabei auf Seiten Gluck's, und zu dessen Gunsten entschied Maria Theresia.

Aus der Zeit der Amtsführung Durazzo's enthält das Wiener Reichsfinanzarchiv („Theatral-Auslagen“ 1762—1785) nachstehende zwei Gluck betreffende, bisher nicht bekannt gewordene Documente.

1. Schreiben des Grafen Durazzo an die Kaiserin Maria Theresia.

»Le talent reconnu pour la composition Theatrale du Sieur Gluck, et la deference, qu'il a montrè à se prêter à tous les genres de musique, que je luy ai demandès, soit pour les Ballets, soit pour les opera-comiques, ou les grands opera, dans les quels il s'est toujours distinguè depuis l'Innocenza giustificata il y a dix ans, — jusques à present, et la recherche, qu'on fait de luy dans toutes les villes d'Italie, et dans plusieurs Cours d'Allemagne, m'engagent à supplier Votre Majestè de me permettre de m'assurer de luy en luy promettant de sa part une pension de six cent florins, — dont il jouira lorsqu'il seroit hors d'etat de servir, — ce que, vù son age,

sowie für die häuslichen Feste der Kaiserfamilie. Sein Biograph Schmid bemerkt, daß er zu letzterer Ton- gattung keine sonderliche Neigung gefühlt habe; „denn

doit être très éloigné. Je suis sûr par-la sans qu'il en coute à Votre Maj. de l'attacher toujours d'avantage au service de Votre Maj. soit pour ce qui regarde la Direction des spectacles, soit pour le service de la musique vocale de la chambre, et de la table, à quoi il a été employé jusques à present sans aucune recompense. Il continuera à travailler dans ces deux parties sans rien demander au dela des appointemens ordinaires que la Direction Theatrale luy a accordés à proportion de ses compositions. —

ce 21 janvier 1763.

Durazzo.«

Von der Hand Maria Theresia's ist ein »placet« beigelegt.

2. Decret an den Musikalischen Compositorem Gluck in Gnaden anzufügen.

Es hätten Ihre Kay. Königl. May., auf den von dero Hof- Cammer abgestatteten allergehorsamsten Vortrag, allermildest zu resol- viren geruhet, daß ihme Gluck, in allernädigsten anetracht seiner so wohl zu dero allerhöchstem Wohlgefallen, als auch des Publici Zufriedenheit, allerunterthänigst leistenden und ferners anhoffenden guten Diensten, zur jährl. Pension 600 fl. versichert werden sollen, gegen deme, daß er mit seinem dermahligen Gehalt fernershin alhier verbleiben, und das Theatrum, auch was ihme sonst obliegt, be- dienen: in jenem Fall aber, da selber sich zu retiriren, oder sonst von dem hiesigen Theatro sich zu begeben bemüßet seyn sollte, solche Pension erst dazumahlen ihren anfang haben, und aus der Theatral Cassa bezahlt werden soll.

Welch — so geschöpft — allerhöchste Gnade, demnach ihme Gluck zur nachricht, und guten Versicherung angedeutet wird, mit dem bey- saz wasmassen dieserhalben untereinstens an Ihre K. K. May. Thea- tral- und Music Directorem Herrn Grafen Durazzo das nöthige erlassen werde. zc. Wien, den 26. April 1763.

Scribatur Herberstein.

Saffran.“

„Nach Aufhören seiner Stellung am französischen Theater“ bezog Gluck in der That die Pension von 600 fl. bis nach seiner Ernen- nung zum Hofcompositor (Oct. 1774), wo auf Anfrage des Hofkammer- präsidenten Graf Palffy vom 10. April 1775, der Bescheid der Kaiserin

die Musik übte nur dann die entschiedenste Wirkung auf sein Gemüth aus, wenn sie einer Wortdichtung und einer dramatischen Handlung angepaßt war". Selbstverständlich haben wir uns in diesen, jetzt meist verloren gegangenen Gluck'schen Symphonien nicht Repräsentanten jener höchstentwickelten Instrumentalform vorzustellen, die wir gegenwärtig unter diesem Namen begreifen und die erst durch Haydn ihre Ausbildung empfing. Es waren vielmehr — wie die uns bekannt gewordenen in C-dur, G-moll, E-dur und D-dur (letztere ist das Vorspiel zu „Ezio“) beweisen — Opernsinfonien, im Stil des alten italienischen dreisätzigen Opernvorspiels, dessen zu seiner Zeit gebräuchliche Form Gluck für seine italienischen Opern bis zum „Orpheus“ fast ausnahmslos beibehielt und auch dann noch ab und zu verwandte. Gluck's Aufgabe lag überhaupt nicht innerhalb der reinen instrumentalen Kunst. Er war seinem ganzen Naturell nach Dramatiker, nicht absoluter Musiker, was allerdings nicht ausschließt, daß, als sich seinen Tönen später große tragische Stoffe verbanden, sich auch sein Instrumentalsatz in neuer Weise belebte und sein Orchester eine eindringliche charaktervolle Sprache redete. Seine Alcesten- und Iphigenien-Duverturen — die ersten wirklichen Orchesterprologe, die auf das zu schauende Tondrama und seinen tragischen Inhalt vorbereiten*) — ,

erfolgte, daß mit Ende des Jahres 1775 die Pension eingezogen werden sollte:

„Die Camer hat ganz recht sich angefragt zu haben, bis ende dieses Jahr continuire selbe ihme noch, nachgehends aufzuhören.

M. Th.“

*) Der fälschlich unter Mozart's Namen bekannt gewordene Schluß, mit dem man die Duvertüre zu „Iphigene in Aulis“ in Concertaufführungen hört, wo man nicht der unvergleichlich stilvolleren

viele seiner Zwischenspiele, Tänze u. s. w. belehren uns darüber zur Genüge.

Mit Ausnahme zweier Opern: »Il trionfo di Camillo« und »Antigono«, die Gluck gegen Ende des Jahres 1754, vielfältigen Cabalen zum Troß, in Rom persönlich zu so siegreicher Aufführung brachte, daß er als Ritter des päpstlichen Ordens vom goldenen Sporn*) zurückkehrte, kamen seine Arbeiten der nächsten Zeit ausschließlich Wien und dem kaiserlichen Hofe zu Gute. In bunter Reihe folgten sich die Opern »La danza«, »L'innocenza giustificata« (1755), »Il re pastore« (1756), die Serenade »Tetide« (1760), die zur Vermählungsfeier des Erzherzogs und nachmaligen Kaisers Josef mit Isabella von Bourbon, prachtvoll ausgestattet, im großen Redoutensaal dargestellt wurde, sowie das Ballet »Don Juan, oder das steinerne Gastmahl« (1761), welches letzteres die gleiche Fabel wie Mozart's Oper behandelt. Dies Alles war im gewohnten italienischen Stil geschrieben. Auch die Oper »Il trionfo di Clelia«, die er zur Einweihung des neuen Opernhauses in Bologna componirte und dirigirte, bei welcher Gelegenheit er viel mit Padre Martini, dem berühmtesten Tongelehrten seines Jahrhunderts, und dessen Freund, dem gefeierten Sänger Farinelli, verkehrte. Dazwischen liefen auch Arbeiten im französischen Genre mit unter, das neuerlich auf Wunsch des nach

Wagner'schen Bearbeitung den Vorzug giebt, hat einen Berliner Hofrath Schmidt zum Verfasser.

*) Den Titel »Ritter« Gluck führte er seitdem mit Vorliebe. Doch hat man fälschlich einen Ritter von Gluck daraus gemacht. Der Adel war weder, wie man mehrfach annahm, mit dem erwähnten Orden verbunden, noch wurde er ihm je — wie neuerliche Forschungen L. A. Frankl's im Wiener Adelsarchiv ergaben (N. freie Presse, 10. Nov. 1887) — von Oesterreich oder dem deutschen Reich verliehen.

Abwechslung verlangenden Wiener Hofes gepflegt ward. Die großen französischen Opern ließ man bei Seite; zu leichter Unterhaltung taugten die kleinen Operetten besser. Um diese oder die nöthigen Texte zur Bearbeitung durch Wiener Musiker, sowie die erforderlichen Schauspieler und Tänzer für die französische Bühne der österreichischen Residenz zu erhalten, trat Graf Durazzo mit Favart in Paris in Verbindung. Die musikalische Herstellung oder Umarbeitung solcher Unterhaltungsstücke, die theils in den kaiserlichen Lustschlössern zu Schönbrunn und Laxenburg, theils in der Favorite und in den Sälen der Hofburg, nur in Gegenwart der kaiserlichen Familie und des eingeladenen Adels aufgeführt wurden, mußte Glück in die Hand nehmen. Die Operetten »Les amours champêtres« (1755), »Le Chinois poli en France«, »Déguisement pastoral« (1756), »L'île de Merlin«, »La fausse esclave« (1758), »La Cythère assiégée« (1759), »L'ivrogne corrigé« (1760), »Le caduc dupé« (1761), »Le diable à quatre (?)«, »L'arbre enchanté« und »On ne s'avise jamais de tout« (1762) hat er theils vollständig, theils zu überwiegenden Theilen in Musik gesetzt. Er that dies mit so feinem Geschick und wußte den französischen Ton so glücklich zu treffen, daß Favart, dem er zwei seiner Operetten sandte, nach Seiten des „Ausdrucks, des Geschmacks, der Harmonie und selbst der französischen Prosodie nichts zu wünschen“ fand.

Von den genannten Operetten lebten in unsern Tagen nur »Le caduc dupé« und vorübergehend »Les amours champêtres« („Die Maienkönigin“) wieder auf und zeigten uns den Tragöden Glück in der ihm freilich minder kleidsamen heiteren Maske. Auch da wirkt er mit einfachen Mitteln; die Charaktere sind lebensvoll gezeichnet, und einzelne Züge deuten auf den Opernreformer

hin, dessen epochemachende Wandlung sich dazumal vorbereitete. Befördert wurde letztere ohne Frage durch jene französischen Arbeiten, die, in so bescheidener Gestalt sie sich geben*), doch das Streben nach dramatischer Wahrheit und Charakteristik, nach prägnanterer Declamation nachdrücklicher bekunden, als seine älteren italienischen Opern.

Nicht dauernd vermochte Gluck in den bisherigen Bahnen zu verharren. Seine auf natürlichere Darstellung der Empfindung gerichteten Ideale suchte er zunächst im Rahmen der Opera seria der Italiener zu verwirklichen; denn eine deutsche Oper gab es zu dieser Zeit nicht. Vermuthlich hatten ihm die Bestrebungen für Hebung des deutschen Schauspiels in Wien die Augen über Absicht und Wirkungsfähigkeit der Scene geöffnet, indeß sich seiner gereiften künstlerischen Erfahrung die Erkenntniß seiner eigensten Begabung erschloß. Gewiß ist, daß seine künstlerische Individualität seinem Reformwerk mächtigen Vorschub leistete. Nicht in sinnlicher Anmuth, blühender Erfindung, Leichtigkeit der formellen Behandlung lag Gluck's Größe. Hier stand er den Italienern, wie dem späteren Mozart, gegenüber im offenbaren Nachtheil. Auch seiner Coloratur gebrach die spielende Grazie, die Jenen eignet. Sein Boden war die Tragödie; Schwung, Pathos waren die Kräfte, durch die er wirkte. Genug, die Texte Metastasio's, mochten sie immer noch die besten der vorhandenen sein, genügten ihm, dem jetzt 48 jährigen Manne, nicht länger. Er begehrte eine höhere poetische Grundlage für ein neues, einheitlicher zu gestaltendes Musikdrama, wie

*) Sie werden sämmtlich abschriftlich in der Wiener Hofbibliothek aufbewahrt.

es ihm vor der Seele schwebte, und das Glück fandte ihm in Raniero di Calzabigi, einem in Wien lebenden Italiener mit ihm verwandten Kunstgesinnungen, den Dichter seines „Orpheus.“

Mit der genannten Oper vollzog sich zuerst Gluck's Reform. Der gewählte Stoff war freilich mehr lyrisch als dramatisch, und die Einführung des Amor gab ihm eine bedenkliche allegorische Beimischung. Aber er bot trotz geringer Handlung zwei unser Mitgefühl lebendig erregende Charaktere, ergreifende Situationen und als Verherrlichung der Musik und der Liebe einen echt musikalischen Gehalt. Auf dieser ihm vom Dichter dargereichten poesievollen Unterlage baute der Componist eine Tonschöpfung auf, die in ihrer keuschen Schönheit, ihrer stilvollen Wahrheit und Einfachheit, mit allen Zügen künstlerischer Größe ausgestattet, als eine völlig neue Erscheinung zwischen die bis dahin auf der Gesangsbühne geschauten Gebilde trat. Er brach noch nicht mit den gewohnten Opernformen; er gestaltete sie nur den Bedingungen gemäß um, welche sich aus dem poetischen Inhalt ergaben. Die Arie entledigt sich ihrer alten Schablone, die überwuchernde Coloratur wird wesentlich eingeschränkt, das Recitativ tritt, statt als dürftiges Secco, meist begleitet und charakteristisch behandelt, als Träger des specifisch Dramatischen auf. Dem Chor wird durch Betheiligung an der Handlung ein dramatisches Interesse verliehen. Die Instrumente werden zum ersten Mal ihrer individuellen Natur entsprechend behandelt und ebenso wie die sich reicher gestaltende Harmonie als Mittel zur dramatischen Charakteristik verwandt. Man höre nur beispielsweise die ätherische, den Gedanken eines ewigen Friedens so schön versinnlichende Musik im Elysium, die Berlioz für ein Wunderwerk erklärt und

in der auch Rousseau Maß und Keuschheit in so vollkommener Weise ausgeprägt fand! Auch Tanz und scenischer Schmuck werden nicht als eitles Schaugepränge, sondern nur als durch die Situation motivirt, herbeigerufen. Das Gesetz der Einheit waltet über dem Ganzen.

Mit aller Sorgsamkeit war die Oper einstudirt worden. Gluck selbst leitete den Gesang und das Orchester, der Dichter das Spiel der Darstellenden; auch Maschinerie und Ballet lagen in den besten Händen. Der treffliche Altist Guadagni sang den Orpheus, Signora Bianchi die Euridice. Den Anordnungen des Meisters auf das treueste folgend, vergaßen sie Alle ihr Virtuositenthum, um in dem Geist des Kunstwerks aufzugehen. Nichtsdestoweniger schien dessen Wirkung dem Dichter, ob seiner Neuheit, derart bedenklich, daß er sich zuvor Metastasio's Neutralität versicherte. Er gewann diesem, dem Vertreter der alten Richtung, das Zugeständniß ab, sich nicht gegen den neuen Versuch zu erklären, obwohl er mit demselben keineswegs einverstanden war. Von Seiten der Anhänger des gefeierten Hofpoeten, der Italiener und ihrer Bannerträger, entstand dem »Orfeo«, der am 5. October 1762 im Hofburgtheater unter Theilnahme des Hofes seine erste Darstellung erlebte, trotz alledem Opposition. Mochten aber Gluck's Widersacher immerhin die Feindseligkeiten so weit treiben, daß sie ihm die Autorschaft verschiedener besonders melodischer Gesänge, wie »Chorò senza Euridice« („Ach ich habe sie verloren“), streitig machten und sie dem Sänger Guadagni zuschrieben — vor dem großen und nachhaltigen Erfolge des Werkes mußten sie bald verstummen. Auf nahezu allen Bühnen Europas hielt der „Orpheus“ seinen Einzug. In Frankfurt am Main half er die Krönung

des Erzherzogs Josef zum römischen König feiern, und wie in Wien, wo er in italienischer sowohl, als später in deutscher und französischer Sprache ausgeführt, ein Lieblingsstück des Publikums wurde, fand er auch in Italien lauten Anklang. Soll er doch allein bei einer Aufführung in Bologna, die Gluck 1771 dirigirte, der Theaterdirection gegen 80 000 Ducaten eingetragen haben. Für die Pariser Academie unterwarf ihn der Ton-dichter selber im Jahre 1774 einer Umarbeitung, bei der er die Titelrolle in eine Tenorpartie (für Legros) umwandelte und die Partitur um mehrere Nummern vermehrte, sodaß dieselbe in doppelter Gestalt vorliegt. Umfängliche Änderungen pflegte Gluck ohnehin häufig noch während der Proben und nach den ersten Aufführungen seiner Opern vorzunehmen. Da er aber die letzteren mit ungewöhnlicher Nachlässigkeit niederschrieb und den schönsten derselben nach Berlioz' Worten „nicht einmal die Sorgfalt eines guten Copisten widmete“, auch bei ihrer Veröffentlichung sich fast nie zu einer Durchsicht des Stiches verstand, so wurden die verschiedenen Ausgaben durch eine Fülle von Schreib- und Druckfehlern entstellt. Bei ihnen sich vielfach widersprechenden Lesarten wäre uns die authentische Fassung der Partituren voraussichtlich bald völlig verloren gegangen, hätte nicht, durch Berlioz angeregt, eine Pariserin, Fräulein Fanny Pelletan, in Gemeinschaft mit ihrem Lehrer Damcke eine mit großer Gewissenhaftigkeit verfaßte Ausgabe veranstaltet *), welcher die letzte, auf Gluck selbst zurückführende Bearbeitung zu Grunde gelegt wurde. Bei einer Französin haben wir uns demnach zu bedanken, wenn wir die hehren dramatischen

*) Alceste, Iphigenia in Aulis, Armida, Iphigenia in Tauris, Orpheus. Partiturausgabe mit franz., ital. und deutsch. Texte, nach der Herausgeber Lobe v. Saint-Saëns vollendet. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Gebilde des deutschen Meisters in unverkümmerter Gestalt genießen dürfen.

Der herkömmlichen italienischen Opernschablone wandte Gluck auch nach seiner ersten Reformthat noch nicht endgültig den Rücken. Des Öfteren noch kehrte er zu ihr und Metastasio zurück. Die im December 1763 aufgeführte Oper »Ezio« sowie die Festspiele »Il parnasso confuso« und »La corona« (1765) sind Beweise dessen. Gluck schrieb die letzteren beiden im Auftrag des Hofes. Sie waren für Festlichkeiten in der kaiserlichen Familie und zwar zur Darstellung durch vier Erzherzoginnen bestimmt, welche sämmtlich, ebenso wie einst ihre Mutter Maria Theresia, vortreffliche Sängerinnen waren, während Erzherzog Leopold die Clavierbegleitung übernahm. Doch nur das erste Stück kam zur Vermählung des römischen Königs Josef II. in Schönbrunn zur Aufführung; das andere, das den Namenstag des Kaisers Franz feiern sollte, blieb, zufolge des plötzlichen Todes des zu Feiernden, ungehört. Dagegen leitete Gluck im Februar 1767 persönlich einen Prolog seiner Composition, der die Festvorstellung nach glücklicher Niederkunft der Großherzogin Marie Louise von Toscana im Florentiner Pergola-Theater eröffnete und 1888 aufgefunden wurde.

Auch eine französische komische Oper: »La rencontre imprévue«, fällt in diese Zeit (Januar 1764). Die Kritik des „Wiener Diariums“ rühmte ihr nach, daß der Tonsetzer sich darin „selbst übertroffen“ habe. Sie wurde sowol in Paris, als in deutscher Bearbeitung unter dem Titel: „Die unvermuthete Zusammenkunft, oder die Pilgrime von Mekka“ in Berlin und Wien gegeben. Ein Versuch, an letzterer Stelle 1807 wieder zu ihr zurück zu greifen, scheiterte jedoch. Mozart's sonniger Genius war inzwischen gekommen und hatte

in der heiteren Oper einen neuen Ton angeschlagen. Mit seiner lächelnden Grazie und bestrickenden Beredsamkeit konnte der ernste gemessene Gluck nicht wetteifern. So ist auch diese Oper, gleich sämmtlichen Arbeiten Gluck's, außer seinen Reformationsoptern und den zwei Operetten, längst verklungen und vergessen.

Entschiedener noch als im „Orpheus“ nahm Gluck mit der Oper „Alceste“ die begonnene Reform in Angriff. Schon die der Tragödie des Euripides von Calzabigi nachgebildete Dichtung bedeutete in dramatischer Beziehung einen Fortschritt; obgleich sich auch hier die Handlung auf nur eine Person: die Titelheldin, beschränkt und selbst diese vom zweiten Acte an mehr leidend als handelnd auftritt. Mehr auf seelische als auf äußere Vorgänge gründet sich das Ganze. Dabei reihen sich die Scenen des Schmerzes und der Verzweiflung in fast ununterbrochener Folge aneinander und stellten dem Componisten durch Mangel an Abwechslung und Gegensätzen die schwierigste, sein ganzes Erfindungsvermögen in Anspruch nehmende Aufgabe. Aber die innere Kraft und Größe des Gegenstandes berührte in Gluck verwandte Saiten. Mit der ihm eigenen Kühnheit und Hoheit der Auffassung ergriff er das ihm vom Dichter Dargebotene und hob es, ihm den eigenen Geist einhauchend, weit über seinen eigentlichen Werth empor. So schuf er in Alceste eine Gestalt, die stets zu den hehrsten der dramatischen Tonkunst zählen wird, und erzielte zumal im ersten Act der Oper Wirkungen, welche nicht nur ihrer Zeit völlig neu erscheinen mußten, sondern zu allen Zeiten erhaben und bewundernswerth bleiben. Eine Scene wie die gewaltige Tempelszene, wo kannte man sie bis dahin? Von dem in antike Farben getauchten religiösen Marsch, dem großen Recitativ des Oberpriesters

(„Ja die Gottheit voll Huld“), der über ernsten Posaunenaccorden eintönig erklingenden Orakelstimme, dem Chor der Fliehenden und Alceste's Recitativ „Wo bin ich“ bis zu ihrer unsterblichen Arie: „Ihr Götter ew'ger Nacht“, welche Steigerung! In dem letztgenannten wunderbaren Gesang erkennt Berlioz*), der leidenschaftliche Gluck-Enthusiast, „die vollendetste Offenbarung von Gluck's Geistesgaben“.

Erstaunlich entwickelt erscheint die Ausdrucksfähigkeit des Recitativs, wie bei den erwähnten Stellen, so auch als Admet Alceste das Geheimniß ihres Gelübdes entreißt, oder bei Alceste's Erscheinen an der Pforte des Tartarus. Voll ergreifender Schönheit und Wahrheit sind beispielsweise auch die Arien Admet's: „O Himmel, ohne dich kann ich nicht leben“, Alceste's „Töchter ew'ger Nacht“ und des Thanatos im zweiten und dritten Act.

Einen eigenthümlichen Effect erreicht der Tondichter in den Chören der Höllengeister, die er von Männerstimmen unifono ausführen läßt; ähnlich wie die von Posaunenklängen getragene Orakelstimme fast nur auf eine und dieselbe Note gesetzt ist. Die letztere hat bei den Antworten der Comthurstatue im „Don Juan“ gleicherweise Pathe gestanden wie beim Priestermarsch der „Zauberflöte“ der vorerwähnte Opfermarsch. Wie schlicht aber ist dieser instrumentirt! Streichquartett und zwei Flöten genügten dem Meister zur Darstellung dieser stilvollen Composition. Mit solch bescheidenen Mitteln erzielt er seine Wirkungen! Je nach Wichtigkeit der Situation, nach Stärke der auszudrückenden Empfindung bedient er sich des Instrumentalkörpers. Eine

*) A travers chants. Ges. Schriften. Deutsche Ausg. v. R. Pohl. 1. Bd. Leipzig, Leuckart.

gewisse Enthaltſamkeit zeichnet ſeine orcheſtrale Sprache aus. Im Allgemeinen hat ſie wenig Glanz, was Berlioz auf die beſtändige Anwendung der hohen, durchdringenden Inſtrumente in der Mittellage, wie auf den geringen Gebrauch der Violoncelli und die Nichtbenutzung der tiefen Töne von Clarinette, Horn und Poſaune zurückführt. Trompeten und Pauken blieben, obſchon Gluck die Ouverture reicher und ſtärker als ſeine übrigen inſtrumentirte, in der „Alceſte“ — mit Ausnahme zweier den Herold auf der Bühne begleitenden Trompeten — ganz außer Wirkſamkeit. Auch die kleine Flöte blieb aus dem feierlichen Rahmen der Oper ausgeſchloſſen. Gleichwol war Gluck der Erſte, der die große Trommel (im Schluſſchor der Iphigenia in Aulis), die Becken, den Triangel und das Tambourin (im erſten Act der tauriſchen Iphigenia) in Frankreich einführte. Einen eigenartigen Orcheſtereffect erfann er, um den Ruf des Charon, des alten Steuermanns des Styx, in der „Alceſte“ möglichſt bizarr und düſter darzuſtellen. Er ließ die beiden Hörner, welche die vorgeschriebenen Noten zu blaſen hatten, die Öffnungen dicht an einander halten, ſo daß ſie ſich gegenseitig als Dämpfer dienten. Doch erſt der Aufführung der „Alceſte“ in Frankreich kam dieſes Effectmittel, nach dem Gluck lange vergeblich geſucht hatte, zu Gute; wie er ſeine Oper ohnehin für Paris einer umfanglichen Umarbeitung unterzog. Auch der Herakles des Euripideiſchen Originals, den Calzabigi's Gedicht ausgelassen hatte, kam durch den franzöſiſchen Ueſeher du Rollet wieder zu ſeinem Recht, und ſtatt des Gottes Apoll übernimmt er nun die Löſung. In dieſer Geſtalt ward die Oper dann auf den deutſchen Bühnen heimisch, obgleich — daſern Berlioz uns recht berichtet — die letztere Änderung erſt nach Gluck's Abreiſe aus

Paris und mit seiner ungeru gegebeneu Zustimmung erfolgte.

Am 26. December 1767*) begrüßten die Wiener im Burgtheater „Alceste“ zum ersten Male. Aber so Vollendetes die Vertreter der Hauptpartien: die Bernasconi als Alceste und der Tenorist Tibaldi als Admet, leisteten und sich mit der Größe ihrer Aufgaben gewachsen zeigten, zunächst war — wie schon beim „Orpheus“ — die Meinung über die neue Oper getheilt. Der für den Aufschwung des deutschen Schauspiels thätige Sonnenfels**) schrieb nach der ersten Vorstellung: „Ich befinde mich in dem Lande der Wunderwerke. Ein ernsthaftes Singspiel ohne Castraten, eine Musik ohne Solfeggien, oder, wie ich es lieber nennen möchte, ohne Gurgelei, ein welsches Gedicht ohne Schwulst und Flatterwitz! Mit diesem dreifachen Wunderwerke ist die Schaubühne nächst der Burg wieder eröffnet worden!“ Andere hingegen spötelten: „Gewiß ist es erbaulich, sich neun Tage lang ohne Schauspiel zu langweilen und am zehnten eine Seelenmesse hören zu müssen!“ Oder: „Ich glaube gar, hier ist es auf Thränen abgesehen! Doch möglich, daß ich welche vergieße — aus langer Weile!“ — „Eine vortreffliche Ergözung für seine zwei Gulden: eine Närrin, die für ihren Mann stirbt!“ Diese und andere Witzeleien wurden im „adeligen Parterre“ laut. Bald indeß erwarb sich das weihevollere Werk so zahlreiche Freunde, daß man zwei Jahre lang in Wien keine andere Oper zu hören und zu sehen verlangte.

Hatte man den „Orpheus“, der mehr noch auf gewohntem Boden stand, wie es scheint, noch nicht

*) Laut G. F. Pohl's Berichtigung; Schmid nennt den 16

**) Briefe über die Wienerische Schaubühne. Wien, 1768.

als den Anfang einer Reformation betrachtet, so bekannte sich „Alceste“, die bewußter und consequenter als er das vorgesteckte Ziel anstrebt, ausdrücklich als den Versuch einer neuen Richtung. Ihre berühmte Zueignungsschrift an den Großherzog Leopold von Toscana (1769) enthält die offene Proclamation des Musikdramas, wie Glück es will, und somit den Absagebrief an die bis dahin geübte Opernpraxis. Sie lautet, ursprünglich in italienischer Sprache abgefaßt, in von d. Verf. gegebener Uebersetzung wie folgt:

„Als ich es unternahm die Oper „Alceste“ in Musik zu setzen, war es meine Absicht, alle die Mißbräuche zu vermeiden, welche übel angebrachte Eitelkeit der Sänger und allzugroße Nachgiebigkeit der Componisten in die italienische Oper eingeführt und damit das prächtigste und schönste Schauspiel zum langweiligsten und lächerlichsten herabgewürdigt haben. Ich bestrebte mich daher, die Musik auf ihre wahre Bestimmung zurückzuführen: nämlich der Poesie für den Ausdruck und die Situationen des Gegenstandes zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder sie durch unnütze, überflüssige Verzierungen abzuschwächen. Ich meinte, die Musik müsse für die Dichtung das sein, was für eine correcte, wohl angelegte Zeichnung die Lebendigkeit der Farben und der wohl vertheilte Contrast von Licht und Schatten sind, welche dazu dienen, die Gestalten zu beleben, ohne ihre Umrisse zu schädigen. Demnach habe ich den Darsteller weder im Feuer des Dialogs durch ein langweiliges Zwischenspiel unterbrechen, noch ihn mitten im Worte auf einem günstigen Vocal festhalten wollen, damit er entweder in einer langen Passage mit der Beweglichkeit seiner schönen Stimme glänze, oder abwartete, daß das Orchester ihm Zeit lasse, zu einer Cadenz Athem zu schöpfen. Ich

glaubte nicht, über den zweiten Theil einer Arie, der vielleicht gerade der leidenschaftlichste und wichtigste ist, rasch hinweggehen zu sollen, um regelmäßig vier Mal die Worte des ersten zu wiederholen, oder die Arie da schließen lassen zu dürfen, wo vielleicht der Sinn nicht schließt, nur um dem Sänger zu gestatten, daß er seine Fertigkeit im Variiren einer Passage zeigen könne. Genug, ich versuchte alle jene Mißbräuche zu verbannen, gegen welche der gesunde Menschenverstand und die Vernunft sich seit Langem vergeblich auflehnen.

Ich bin der Meinung, daß die Overture die Zuhörer auf die darzustellende Handlung vorbereiten und gleichsam deren Inhaltsangabe bilden soll, daß die Verwendung der Instrumente je durch das Maß des Interesses und der Leidenschaft bedingt werde, und daß zwischen Arie und Recitativ kein zu großer Einschnitt im Dialog zu lassen sei, damit er nicht die Periode widersinnig verstümmele oder die Kraft und Wärme der Handlung zur Unzeit unterbreche.

Ferner glaubte ich, mich mit allen Kräften einer schönen Einfachheit befleißigen zu sollen; darum vermied ich es, auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken. Ich habe nie auf irgend eine Neuerung Werth gelegt, dafern sie nicht durch Situation und Ausdruck auf natürliche Weise herbeigeführt war, und es giebt keine Regel, die ich nicht zu Gunsten der Wirkung gern opfern zu müssen geglaubt hätte.

Dies sind meine Grundsätze. Zum Glück ward meiner Absicht in wunderbarer Weise durch das Textbuch entsprochen, in welchem der berühmte Verfasser, indem er einen neuen dramatischen Plan ausführte, alle blütenreichen Schilderungen, überflüssigen Gleichnisse und sentenziösen, kalten Sittensprüche durch die

Sprache des Herzens, kraftvolle Leidenschaften, interessante Situationen und ein wechselreiches Schauspiel ersehte. Der Erfolg hat meine Ansichten gerechtfertigt, und die allgemeine Billigung einer so aufgeklärten Stadt bekundet es deutlich, daß Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit die großen Grundbedingungen des Schönen in allen Schöpfungen der Kunst sind.

Trotz alledem, ungeachtet der wiederholten Aufforderung der geachtetsten Personen, mich zur Veröffentlichung dieser meiner Oper durch den Druck zu entschließen, bin ich mir des ganzen Wagnisses meines Unternehmens bewußt, gegen so tief gewurzelte Vorurtheile anzukämpfen; und sehe mich genöthigt, mich mit dem mächtigen Schutze Eurer Königlichen Hoheit zu waffnen, indem ich um die Gunst bitte, Eero erhabenen Namen, welcher die Stimmen des erleuchteten Europa in sich vereinigt, diesem meinem Werke voranzusetzen zu dürfen. Der große Beschützer der schönen Künste, welcher über eine Nation herrscht, die den Ruhm hat, die Wiedererstehung derselben aus allgemeiner Unterdrückung herbeigeführt zu haben und von jeder derselben die größten Muster in einer Stadt aufzustellen, welche stets zuerst das Joch gemeiner Vorurtheile abwarf, um sich den Weg zur Vollendung zu bahnen: er allein kann die Reform dieses edlen Schauspiels unternehmen, an dem sämmtliche schöne Künste so großen Antheil haben. Gelingt dies, so wird mir der Ruhm, den ersten Anstoß dazu gegeben zu haben, sowie dieses öffentliche Zeugniß von Eero hoher Protection verbleiben, mit dem ich die Ehre habe, mich in tiefster Ehrfurcht zu nennen

Ew. Königl. Hoheit unterthänigst ergebenen Diener
Christoph Gluck."

Da haben wir sein künstlerisches Glaubensbekenntniß! Und demselben getreu schuf er weiter. Das Jahr 1769 noch brachte ein neues Werk von ihm an die Öffentlichkeit: die Oper »Paride ed Elena«. Nach den gleichen Principien wie „Orpheus“ und „Alceste“ geschaffen, wie diese und seine späteren großen Tragödien zu seinen Reformationsoptern zählend, blieb sie doch die mindest bedeutende und mindest bekannte unter denselben. Von der Scene verschwand sie längst, während ihre älteren und jüngeren Geschwister noch immer als künstlerische Feiertagserscheinungen über die vornehmeren unsrer Bühnen gehen. Der Stoff: die Entführung der Helena, bot dem Componisten weniger Gelegenheit, sein Genie zu bewähren. Wurde auch — worauf er in der Widmung hinweist — der Gegensatz der Persönlichkeiten und Volksstämme von seiner charakterisirenden Kunst ausgebeutet, ein tieferes dramatisches Interesse ließ schon der verkleidete Amor nicht aufkommen. Ein Fortschritt über die früheren Opern giebt sich allerdings nicht nur durch die festere musikalische Gliederung kund — so lehren Overturen-Motive hier zum ersten Mal im Verlauf der Oper wieder —, er bezeugt sich auch dadurch, daß hier zuerst in einer Oper eine wirkliche Entwicklung der Charaktere versucht wird. Calzabigi's, des Dichters, Schuld eben war es, wenn Glück, im Vergleich zu seinen übrigen Reformopern, hier weniger ein dramatisches Ganze, als vielmehr einzelnes Schöne — wie die Liebesscenen, Chöre, Ballets, mehrere Arien *) — hervorbrachte, so daß er

*) Die eine »O del mio dolce ardor« — nachmals von Rusi (Claff. Sopran-Album, Brockhaus) u. Friedländer (Peters) herausgegeben — erschien zuerst in Paris als Kirchenarie von Stradella, NB. mit Beibehaltung des erotischen Textes. Auch Schlesinger druckte sie als „geistliche Arie“ nach.

Manches daraus für spätere Schöpfungen verwerthete. Der Tonhöpfer selbst schien zu fürchten, daß das neue Werk, an dem ihm vorangegangenen gemessen, den Kürzeren ziehen werde. „Hier“, sagt er vom „Paris“ in Bezug auf „Alceste“, gleichsam entschuldigend, „wird man sicher ebensowenig die gleiche Kraft, die gleiche Energie in der Musik erwarten, als man von einem mit vollem Licht gemalten Bilde die gleiche Kraft des Hellbunkels und die gleichen scharfen Gegensätze fordern würde, welche der Maler bei einem Gegenstande anwenden kann, der ihn zur Wahl eines gedämpften Lichtes veranlaßte.“

Auch dieser Oper gab er bei Herausgabe der Partitur (1770) ein ausführliches Widmungswort — es ist an den Herzog von Braganza gerichtet — auf den Weg. Und auch hier wieder macht er den künstlerischen Ideen und Plänen, die ihm am Herzen liegen, Luft, während er sich zugleich der Tragweite der seiner Reform erstehenden Gegnerschaft bewußt zeigt. So beginnt er denn auch:

„Weniger nach einem Beschützer als nach einem Richter verlangt mich, indem ich Ew. Hoheit diese meine neue Arbeit widme. Ein gegen die Vorurtheile der Gewohnheit geschützter Geist, hinlängliche Kenntniß der erhabenen Grundlehren der Kunst, ein gleicherweise an hohen Vorbildern als an den unwandelbaren Grundlagen des Schönen und Wahren gebildeter Geschmack: das sind die Eigenschaften, die ich bei meinem Mäcen suche und in Ew. Hoheit vereinigt finde. Bei Herausgabe meiner „Alceste“ leitete mich kein anderer Beweggrund als die Hoffnung, Nachfolger auf der nun eröffneten Bahn zu finden, welche, durch den Beifall eines aufgeklärten Publikums angeeifert, den Muth haben würden, die in das italienische Schauspiel ein-

geführten Mißbräuche abzuschaffen und dasselbe möglichst der Vollendung zuzuführen. Ich beklage, dies bisher vergeblich angestrebt zu haben. Die Feinschmecker und Überklugen ohne Zahl, die das größte Hemmiß für den Fortschritt der Künste bilden, sind gegen eine Methode losgebrochen, welche, wenn sie Boden gewinnt, alle ihre Ansprüche auf Urtheil und Leistungsfähigkeit mit einem Mal vernichtet. Man hat geglaubt, nach ungeschickten, schlecht geleiteten und noch schlechter ausgeführten Proben ein Urtheil über „Alceste“ abgeben zu können. Im Zimmer hat man die Wirkung berechnet, die sie im Theater hervorbringen könnte, mit ganz derselben Weisheit, mit der man einst in einer Stadt Griechenlands aus einer Entfernung von wenig Fuß über Statuen urtheilen wollte, die auf hohe Säulen zu stehen kommen sollten. Ein empfindliches Ohr hat vielleicht eine Cantilene zu rauh, eine Passage zu gewaltsam gefunden, ohne zu bedenken, daß gerade der schärfste Ausdruck hier am Platze war und den schönsten Gegensatz gewährte. Ein Überweiser benützt eine absichtliche Nachlässigkeit oder vielleicht einen Druckfehler, um sie als unverzeihliche Sünde gegen die Mysterien der Harmonie zu verurtheilen, und einmüthig sieht man dann über diese barbarische und überspannte Musik zu Gericht. Es ist wahr, man urtheilt mit dem gleichen Verständniß auch über andere Partituren, ja man urtheilt über sie fast mit der Sicherheit der Unfehlbarkeit. Je mehr man nach Wahrheit und Vollendung strebt, umsomehr sind Bestimmtheit und Genauigkeit von Nothen. Unmerkbar fast sind die Züge, die Rafael von der Schar der Duzendmaler unterscheiden; irgend eine Veränderung des Umrisses, welche die Ähnlichkeit einer Caricatur nicht zerstört, entstellt einen schönen Frauenkopf vollständig. Nur einer geringen Veränderung

in der Weise des Ausdruckes bedarf es, um meine Arie im „Orpheus“ »*Che farò senza Euridice*« in einen Marionetten-Tanz zu verwandeln. Eine mehr oder weniger gehaltene Note, eine vernachlässigte Verstärkung des Tempos oder der Stimme, ein Vorschlag am unrichtigen Ort, ein Triller, eine Passage, der kleinste Lauf können eine ganze Scene in einer solchen Oper verderben, während sie eine Oper gewöhnlicher Art nicht nur nicht schädigen, sondern verschönern. Darum ist die Gegenwart des Componisten bei der Ausführung derartiger Musik gewissermaßen ebenso nothwendig wie die Gegenwart der Sonne in den Werken der Natur. Er ist die Seele und das Leben derselben, und ohne ihn bleibt Alles in Verwirrung und Finsterniß. Doch man muß auf derlei Hindernisse gefaßt sein, so lange man auf dieser Welt und unter Menschen lebt, die sich, weil sie ein Paar Augen und Ohren, gleichviel was für welche, haben, berechtigt glauben, über die Kunst zu urtheilen. Die Manie, gerade von den Dingen sprechen zu wollen, die sie am wenigsten verstehen, ist zum Unglück ein nur zu gewöhnlicher Fehler der Menschen. Ja, einer der größten Philosophen dieses Jahrhunderts hat sich unlängst damit befaßt, über Musik zu schreiben und seine Orakelsprüche unter dem Titel: »*Sogni di ciechi e fole di romanzi*«*) zu Tage zu fördern.“

Nachdem sich Gluck weiterhin noch über den Stoff seines „Paris“ verbreitet, schließt er folgendermaßen:

„Wenn man die Wahrheit sucht, muß man dem Gegenstande gerecht zu werden streben, den man unter den Händen hat; die größten Schönheiten der Melodie und der Harmonie werden zu Fehlern und Unvoll-

*) Arteaga.

kommenheiten, wenn sie nicht am rechten Orte sind. Ich hoffe, in Bezug auf die Absicht, die gewünschte Umwandlung in den Componisten hervorzubringen, von meinem „Paris“ keinen besseren Erfolg als von „Alceste“; vielmehr sehe ich hier immer größere Hindernisse voraus; gleichwol werde ich mich dadurch nicht von neuen Versuchen zum Besten meines guten Zweckes zurückhalten lassen. Erlange ich nur die Zustimmung Ew. Hoheit, so werde ich befriedigt ausrufen: Tolle Sybarium; sufficit mihi unus Plato pro cuncto Populo! ^{*)}

Und er hielt Wort. Weiter ging er, der Mann mit dem idealen Streben und stolzen, unbeugsamen Willen, auf dem begonnenen Wege. Vom Hofdienst aufgefördert, schuf er zwar nebenher noch einiges Leichte, Gelegentliche, wie die 1769 in Parma persönlich von ihm geleiteten Festspiele »Le feste d'Apollon«, »Banci e Filemone« und »Aristeo« zur Vermählung der Erzherzogin Amalia mit dem Infanten Josef. Auch setzte er, von Klopstock's Muse begeistert, eine Reihe seiner Oden und einzelne Scenen der „Hermannsschlacht“ im declamatorischen Stil in Musik, dabei, wie Herder sagt, „allenthalben auf Fittigen der Empfindung des Dichters schwebend.“ Eine Zeitlang beschäftigte ihn, durch Händel's „Alexanderfest“, das er in Wien hörte, angeregt, auch die Dramatisirung der demselben zu Grunde liegenden Dryden'schen Ode. Doch gab er sie wieder auf. Es drängte ihn, das begonnene Reformationswerk fortzuführen und zu vollenden. In Wien freilich — so günstig man daselbst seine auf völlig neuen Voraussetzungen beruhenden Werke aufgenommen

*) Heb den Vorhang auf; mir genügt der eine Plato statt allem Volk.

hatte, die, statt bloßer Augen- und Ohrenlust, einen sich an des Hörers Mitgefühl wendenden geistigen Gehalt und erhöhten allgemein menschlichen Empfindungsausdruck darboten — blieb ihm für's Erste wenig zu hoffen. Stand ihm doch hier eine nicht zu unterschätzende Gegenpartei, mit Haffe und Metastasio an der Spitze, im Wege. Auch anderwärts fanden seine neuen Opern nicht so schnell, als er erwartet, Verbreitung. Insbesondere verhielt sich die norddeutsche Kritik: Agricola, Kirnberger, Forkel, gegen ihn feindlich; ja der Berliner Nicolai sprach nicht nur Gluck's „zweckwidriger“ Musik die Wirkung, sondern ihm selbst allen „merklichen Einfluß auf den musikalischen Geschmack“ in Wien dreist ab. Vermuthlich schon im voraus gegen den kühnen Neuerer gestimmt, ließ Friedrich der Große sich von italienischen Sängern einige Arien aus „Orpheus“ und „Alceste“ im Concert vortragen. Ohne Ahnung oder Berücksichtigung dessen, daß Gluck's Opern einzig und allein auf der Bühne ihre wahre Macht zu bekunden vermögen, war er hierauf schnell mit dem Urtheil fertig, daß ihr Schöpfer „keinen Gesang habe und nichts vom großen Opern-Genre verstehe.“ Von einer vollständigen scenischen Aufführung derselben wollte er nichts hören.

Enttäuscht durch solche Erfahrungen, klar erkennend, daß seine Bestrebungen sich innerhalb der italienischen Oper, die ihren Absolutismus über Deutschland und Italien erstreckte, nicht völlig verwirklichen ließen, richtete Gluck sein Augenmerk auf Frankreich. Lully's und Rameau's Oper, die dort die Bühne beherrschte, war mit ihrer Richtung auf das Dramatische, auf charakteristischen Ausdruck seinem Ideal verwandter; hatte sie doch selbst, wie erwähnt, an Entstehung desselben Antheil gehabt. Der schon durch Corneille und

Racine allgemeiner gebildete Sinn für Dramatik, die französische entwickeltere Schauspielkunst, der Ausschluß der Castraten von der Bühne, mit deren Verwendung sich seine Forderung dramatischer Wahrheit und scenischer Wirksamkeit je länger je weniger vertrug, stellten ihm auf der Pariser Académie royale ein gedehlicheres Wirken in Aussicht. Auf diese Ideen ging ein kunstbegeisterter französischer Gesandtschaftsattaché in Wien, Bailli du Rollet, voll Eifer ein und lieferte Gluck mit seiner Bearbeitung von Racine's »Iphigénie en Aulide« ein geeignetes Gedicht, das dieser unverzüglich in Musik setzte. Einige schnell vollendete Scenen wurden in Gegenwart des Dichters und mehrerer Kunstfreunde bei Hofe vorgetragen und ernteten lebhaften Beifall.

Um Gluck nun den ersehnten Weg zur Pariser großen Oper zu bahnen, erließ du Rollet an einen der Directoren derselben, d'Alvergne, im August 1772 ein Schreiben, darin er Gluck's Wunsch, die „Iphigenie“ in Paris zur Aufführung zu bringen, mittheilt und nicht allein des Meisters Leistungen und Grundsätze rühmend hervorhebt, sondern zugleich klug betont, daß er die französische Sprache und Musik der italienischen vorziehe und daß seine Composition von Racine's Dichtung „dem Geschmack der Franzosen völlig angemessen sei und nichts enthalte, was ihr Ohr fremdartig berühren könne.“

D'Alvergne beantwortete den Brief lediglich damit, daß er ihn im Octoberheft des »Mercure de France« abdrucken ließ. So war wenigstens die öffentliche Aufmerksamkeit auf Gluck und sein Werk gelenkt. Dieser selbst führte jetzt die Angelegenheit dadurch weiter, daß er seinerseits ein Schreiben an den Redacteur des »Mercure« richtete, das im Februarheft der

Zeitschrift (1773) Aufnahme fand und u. A. die charakteristischen Worte enthält: „Wie groß auch das Talent des Componisten sei, er wird immer nur mittelmäßige Musik schaffen, wenn der Dichter in ihm nicht jene Begeisterung zu wecken vermag, ohne die alle Gebilde der Kunst matt und leblos erscheinen. Nachahmung der Natur ist das anerkannte Ziel, dem sie alle nachstreben müssen.“ Bescheiden weist er einen Theil des ihm zugesprochenen Verdienstes dem Dichter zu, der ihn erst „in den Stand gesetzt habe, die Quellen seiner Kunst aufzudecken“, und wiederholt den Wunsch einer Pariser Aufführung seiner Oper. Indessen sandte du Rollet auf d’Auvergne’s Begehr ihm den ersten Act der „Iphigenie“ ein und empfing nach erfolgter Durchsicht die Antwort: nur wenn Gluck sich verpflichtete, für die Pariser Academie sechs derartige Opern zu liefern, könne er die Aufführung der „Iphigenie“ betreiben — denn ein Werk wie sie schlug alle bisherigen französischen Opern nieder.

Man mußte sich schließlich nach einem anderen Beistand umsehen, und Gluck fand ihn in seiner ehemaligen Schülerin, der Dauphine Marie Antoinette. Die Kaiserin Maria Theresia und Josef wurden seine Fürsprecher, und alsbald erging der bezügliche Befehl an die Directoren der Academie, und der deutsche Meister ward eingeladen, nach Paris zu kommen und die Inszenirung seiner „Iphigenie“ zu leiten.

Im Spätommer 1773 traf Gluck mit Gattin und Nichte in der französischen Hauptstadt ein. Auch hier stieß er auf Hindernisse aller Art, zu deren Überwindung es der ganzen Energie seiner Natur bedurfte. Auch hier spalteten sich die Musikfreunde und -Kenner in Parteien. Seit im Jahre 1752 eine Gesellschaft italienischer Buffo-Sänger nach Paris gekommen war

und sich mit Pergolese's »Serva padrona« und anderen komischen Opern schnell ein Publikum gewonnen hatte, waren deren Anhänger unter dem Namen »Buffonisten« zu den Anhängern der französischen Nationaloper, den »Antibuffonisten«, in Gegensatz getreten. Der Streit entbrannte mit Heftigkeit und ward allabendlich im Opernjaale fortgesetzt. Man trieb die Demonstration so weit, daß sich das Parterre in zwei Theile theilte. Unter der Loge der Königin (au coin de la reine) hatte die italienische Partei ihren Platz, während die Fahnenträger Vully's und Rameau's unter der Loge des Königs (au coin du roi) Posto faßten. Schriftsteller mischten sich in den Kampf. Neben Grimm und Diderot trat auch Jean Jacques Rousseau auf die Seite der Italiener und deckte, zur Entrüstung der Nationalen, nicht allein die Mängel der französischen Oper schonungslos auf, sondern wagte in seiner »Lettre sur la musique française« sogar den Ausspruch, daß die französische Sprache für Musik gänzlich untauglich sei.

Auf Betrieb ihrer Gegner, mußte die italienische Operngesellschaft am Ende Paris räumen. Ihre Opera buffa aber hinterließ eine heilsame Anregung. Eine neue Schule erstand, welche die Vorzüge des italienischen Gesangs mit den Forderungen des nationalen Geschmacks in Einklang zu bringen strebte. Monsigny, Philidor und vornehmlich der Belgier Grétry (1741—1813) bildeten die französische komische Oper, die echte musikalisch-dramatische Repräsentantin des Nationalcharakters der Franzosen, aus. Die große Oper harrte bisher noch einer ähnlichen Vervollkommnung. Sie sollte ihr durch Gluck, der, von der italienischen Schule her kommend, dem dramatischen Gesang Freiheit und Schönheit, der Ausdruckswahrheit Idealität zu verleihen verstand, zu Theil werden. In »Sphigenie«

erscheint diese Aufgabe gelöst. Sie vergegenwärtigt zugleich einen entschiedenen Fortschritt über die ihr vorausgegangenen Opern des Künstlers. Hier haben wir Charaktere und Leidenschaften, Handlung und dramatische Conflict, und mit der lebendigeren dramatischen Haltung hängt auch die reichere musikalische Gliederung des Ganzen, die weitere Entwicklung von Ensemblestücken zusammen. Dem nationalen Geschmack der Franzosen, für deren Bühne das Werk bestimmt war, ist selbstredend bei aller Selbständigkeit im Einzelnen, sowol durch breitere Ausdehnung des Ballets als durch declamatorische Behandlung der Sprache, durch scharfe Rhythmisirung und Accentuirung Rechnung getragen. In der Richtung auf den charakteristischen Ausdruck begegnet der Componist sich ohnehin mit den Franzosen und verhilft demselben namentlich im Recitativ zu seinem Rechte, das in der durch ihn erfahrenen Ausbildung nun an Stelle der in der älteren französischen Oper gewohnten „Psalmödien“ tritt. In ihrer schlichten, poesieerfüllten Wahrheit spiegelt die Musik Gluck's, trotz Racine's Franzöisirung der Euripideischen Tragödie — wie der Philologe Otto Jahn sagt *) — den idealen Geist der antiken Kunst, der dem französischen Dichter fern lag, wieder; auch hier läßt er seinen poetischen Bundesgenossen weit hinter dem Fluge seines Genius zurück.

Hinein zwischen die streitenden Parteien, deren jede ihn als Gegner und fremden Eindringling betrachtete, trat nun der deutsche Tonkünstler mit seinem Werke. Nur von der Einen, Mächtigen, die ihn gerufen, behütet und vertreten, drohte ihm von allen Seiten Widerstand. Und gleich beim Einstudiren der „Sphigenie“

*) W. A. Mozart. Bd. 2. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

zeigten sich Schwierigkeiten über Schwierigkeiten. Am empfindlichsten war ihm die „barbarische Beschaffenheit“ des französischen Gesanges, die gänzlich ungenügende Bildung der Sänger und Sängerinnen. Mit unfäglicher Mühe mußte er Solisten, Choristen und sogar Instrumentalisten erst allmählig zur Höhe ihrer Aufgabe emporziehen; sodaß er einmal in bitterem Scherze meinte, daß, wenn er für die Composition einer Oper 20 Livres verlange, er für das Einstudiren 20 000 fordern dürfe. Freilich, er war schwer zu befriedigen, der ungeduldige Meister, der an sein und Anderer Können stets den strengsten Maßstab legte und keinerlei Pflichtversäumniß ungestraft hingehen ließ. Wie Händel war auch er im Orchester gefürchtet. Wer ihn sah, den großen starkgebauten, elegant gekleideten Mann, mit der imposanten Haltung und den blitzenden Augen, der zweifelte nicht, daß es ihm mit Allem, was er unternahm, Ernst sei.

Von Interesse ist die Schilderung, die ein Zeitgenosse, der damals berühmte Contrabassist Kämpfer*), von dem gestrengen Orchesterführer entwirft. Sie lautet: „So ein gutmüthiger, lieber Mann der Herr von Glück in jedem andern Lebensverhältniß ist, so macht er doch, sobald er auf dem Platze als Director steht, den wahren Tyrannen, der durch den geringsten Schein von Fehler in Harnisch und bis zu den stärksten Ausßerungen der Hitze gebracht wird. Zwanzig, dreißig Male reichen nicht hin, daß er die geübtesten Spieler der Capelle, unter denen gewiß Virtuosen sind, die Passagen wiederholen läßt, bis sie die von ihm bezweckte Wirkung des Ensemble hervorbringen. Er brusquirt sie alsdann so sehr, daß sie ihm schon oft den Gehorsam

*) Cramer, Magazin der Musik. Hamburg, 1783.

aufgekündigt und nur durch Zureden des Kaisers: „Ihr wißt ja, er ist nun einmal so. Er meint es nicht so arg!“ — haben bewogen werden können, unter ihm zu spielen. Auch müssen sie immer doppelt bezahlt werden, und diejenigen, die z. B. für ihr Spielen sonst einen Ducaten erhielten, bekommen wenn Glück dirigirt deren zwei. Kein Fortissimo kann ihm an gewissen Stellen stark und kein Pianissimo schwach genug sein. Dabei ist es ganz originell, wie jede Stelle des Affects, des wilden, sanften, traurigen, sich am Clavier in allen seinen Mienen und Geberden malt. Er lebt und stirbt mit seinen Helden, wüthet mit dem Achill, weint mit der Iphigenia, und in der Sterbe-Arie der Alceste bei der Stelle: »Manco . . . moro . . . e in tanto affanno non ho pianto« — sinkt er ordentlich zurück und wird mit ihr beinahe zur Leiche.“ — „Mehr Blech! mehr Blech!“ erzählt Reichardt, schrie er einmal inmitten einer Operaufführung den Trompeten zu, deren Forte bei Darstellung eines kriegerischen Gefechtes nach seiner Ansicht zu wünschen übrig ließ. Und als ein anderes Mal ein Contrabassist seine eigenen Wege ging und seines Winkes nicht achtete, kroch er unter den Pulten hinweg zu ihm hin und kniff ihn so heftig in die Waden, daß jener laut aufschrie und sein Instrument mit dröhnendem Gepolter hinwarf. Selbst seine Nichte, eine vortreffliche Sängerin, an der er mit ganzer Seele hing, unterbrach der empfindliche Tonkünstler am Clavier nicht selten plötzlich mitten im reizendsten Vortrage, sogar in Gegenwart des Hofes, ziemlich rauh durch ein: „Halt! das war falsch! noch einmal!“ Und doch galt dies manchmal nur einer feinen Schattirung, die im Laufe des Stückes gewiß Niemand außer Glück bemerkt hatte, oder bemerkt haben konnte. Die Pariser Sängerinnen vollends,

die siegesgewiß ein „Bravo“ von seinen Lippen zu hören erwarteten, brachte er mit seinem kalten »Madoiselle, il faut bien recommencer!« zur Verzweiflung, und nur seine Versicherung, sich, dafern sie nicht singen wollten, bei der Königin zu verabschieden und sofort nach Wien zurückzukehren, ließ sie gute Miene zum bösen Spiel machen und sich seinen Anforderungen fügen.

Mit dieser Unbeugsamkeit des Charakters gingen bei ihm Geistesgegenwart und Muth Hand in Hand. Als er einst in Wien eine seiner Opern am Flügel leitete, wurde am Ende des ersten Ballets eine Coulisse vom Feuer ergriffen. Es entstand ein großer Tumult; Tänzer und Zuschauer suchten sich zu retten. Indessen ward der Brand schnell gelöscht und die Fortsetzung der Vorstellung mit Beginn des zweiten Actes befohlen. Dem widersezte sich Gluck energisch, da sich der Lärm noch nicht völlig gelegt hatte; er verlangte, das Ballet solle noch einmal gegeben werden. Aber die Tänzer waren bereits umgekleidet, und die Tänzerinnen zitterten noch vor Schrecken. Da stieg Gluck auf einen Stuhl und rief in Gegenwart des Hofes laut über die Bühne hin: „Entweder das Ballet wird noch einmal getanzt, oder die Oper ist für heute zu Ende.“ — Man mußte wohl oder übel das Ballet wiederum beginnen lassen, und die Oper wurde unter lautem Beifall zum Schlusse gebracht.

Bei der „Iphigenie“ in Paris gab es sogar mit dem Ballet und dessen Hauptvertreter, dem berühmten Bestris, Kämpfe. Dieser, »le dieu de la danse« wollte, obwol Gluck bereits das Mögliche gethan hatte, seine Kunst in hervorragenderer Weise an der Oper theiligt wissen. „So tanzt im Himmel, wenn Ihr der Gott des Tanzes seid, nur nicht in meiner Oper!“

herrschte ihn der Componist endlich an, da er keine Ruhe geben wollte. Dann wieder begehrte er allen Ernstes, die „Iphigenie“ mit einer Chaconne zu schließen. „Mit einer Chaconne?“ rief der Tondichter entrüstet, „haben die Griechen Chaconne getanzt?“ Schließlich wagt Vestris gar, zu behaupten, daß man nach Gluck's Balletmusik nicht tanzen könne. Er muß auf Befehl Marie Antoinette's den Ritter Gluck um Verzeihung bitten. Kaum aber erblickt dieser, der groß und stark war, den kleinen Mann, als er ihn unter den Armen faßt und, eine Balletmelodie aus „Iphigenie“ trällernd, gezwungenermaßen dazu im Zimmer umher springen läßt. „Sehen Sie wol“, spottet er endlich, nachdem er den Athemlosen auf einen Stuhl fallen ließ, „sehen Sie wol, daß meine Balletmusik tanzbar ist?“

Endlich wurde der 13. Februar 1774 zur ersten Aufführung der „Iphigenie in Aulis“ festgesetzt. Der Tag kam heran; da meldet sich Degros, der erste Sänger, krank: seine Rolle soll von einem Andern gesungen werden. Gluck, der mit Recht die allzeit geschäftige Cabale dahinter vermuthet, fordert den Aufschub der Vorstellung. Das sei unmöglich, erwidert die Direction, da das Stück bereits bei Hofe und öffentlich angekündigt und eine Verschiebung unter derartigen Umständen ohne Beispiel sei. Nichtsdestoweniger erklärt Gluck in seiner unerschütterlichen Weise, lieber werfe er seine Partitur in's Feuer, als daß er in eine verstümmelte Vorstellung willige. Was blieb übrig? Man meldet seine Weigerung bei Hofe, und die Aufführung wird aufgeschoben.

Nie war in Paris ein Werk mit größerer Ungeduld erwartet worden. „Seit mehr als vierzehn Tagen“, schreibt Grimm*), „denkt und träumt man nichts als

*) Grimm et Diderot, Correspondance littéraire. April 1774.

von der neuen Musik. Sie ist der Brennpunkt aller Streitigkeiten und Erörterungen in den Pariser Kreisen, ja es scheint lächerlich, für etwas Anderes Theilnahme zu äußern.“ Der Erfolg der am 19. April endlich stattfindenden ersten Aufführung war getheilt; Vieles wurde mit rauschendem Beifall, Anderes kalt hingenommen. Gleichwol berichtet Marie Antoinette an ihre Schwester Marie Christine: „Endlich ein großer Triumph. Am 19. hatten wir die erste Vorstellung der „Iphigenie“ von Gluck. Ich war von derselben hingerissen. Man kann von nichts Anderem mehr reden; in allen Köpfen herrscht in Folge dieses Ereignisses die außerordentlichste Gährung. Unglaublich, man entzweit und bekämpft sich, als ob es sich um eine religiöse Angelegenheit handle. Bei Hofe giebt es, obgleich ich mich öffentlich zu Gunsten dieses genialen Werkes ausgesprochen habe, Parteien und Auseinandersetzungen von besonderer Lebhaftigkeit. In der Stadt geht es, wie es scheint, noch ärger zu“ u. s. w. Erst bei der ersten Wiederholung entschied sich Gluck's Sieg. Der zu erwartende Widerspruch der jedem Fortschritt abholden Anhänger Lully's und Rameau's einer-, wie der Italiener andererseits, blieb natürlich nicht aus, obwol der Standpunkt Beider jetzt bereits thatsächlich ein durch Gluck überwundener war. Hüben und drüben währte der Streit fort — nur Rousseau bekannte sich als besiegt. Er widerrief sein früheres Wort von dem unmusikalischen Wesen der französischen Sprache und zählte fortan zu Gluck's aufrichtigsten Bewunderern. Die Melodie, sagt er von ihm, strömt ihm aus allen Poren. Die gegnerischen Äußerungen, die in der Sache des deutschen Meisters laut wurden, waren übrigens seinen Erfolgen insofern günstig, als sie das Interesse an ihm lebendig erhielten. Dazu erstanden ihm mehrere eifrige

journalistische Vertreter, die, wie Abbé Arnaud, bereitwillig für ihn in's Feuer gingen. „O über die eiteln Bemühungen!“ ruft Lektierer prophetisch aus. „Häuft nur, Ihr geistreichen Leute, Eure Bemerkungen, baut Theorien, gebt Gesetze; ein Mann von Genie wird kommen, wie ein brausender Strom Eure Dämme überschwenmen und mit sich fortreißen und alle Gesetze und Gesetzgeber auf immer zerstreuen!“

Nicht mit Unrecht hatten die Directoren der Academie erklärt, nur wenn Gluck sechs Opern schreiben wolle, lasse sich auf ein erwünschtes Ergebniß rechnen. Um den Erfolg des Autors dauernd sicher zu stellen, erwies es sich räthlich, der „Iphigenie“ noch weitere Werke von ihm nachzuschicken. Mit Entzücken hörten die Pariser am 2. August desselben Jahres den für die große Oper eigens umgearbeiteten „Orpheus“, in dem die Hauptdarsteller der „Iphigenie“, Mlle. Arnould und Legros, neue Triumphe feierten. Auch die Operette »L'arbre enchanté« wurde wieder hervorgesucht und gelegentlich eines Erzherzog Maximilian zu Ehren gegebenen Hoffestes in Versailles, am 27. Februar 1775 an's Licht gebracht. Dabei sorgte man durch Wiederholungen, daß „Iphigenie“ nicht in Vergessenheit gerieth; hatten doch die ersten vierzehn Vorstellungen einen Ertrag von 70 818 Livres für die Direction ergeben. Gluck selbst empfing für die Oper, wie für jede folgende, ein Honorar von 20 000 Livres. Außerdem war ihm bei Aufführung von drei Opern eine lebenslängliche Pension von 1000 Livres zugesichert, die sich später auf 3000 steigerte.

Sein Ansehen war mittlerweile derart gestiegen, daß man kaum einen andern Musiker neben ihm zu nennen wagte. War doch neuerdings selbst Voltaire, das Orakel der Franzosen, für ihn eingetreten. In

Scharen drängte man sich — ein bei der Pariser Oper beispielloser Fall — fogar zu den Proben seiner Opern, so daß Tausende zurückgewiesen werden mußten. Fürsten und Bornehme beeiferten sich, ihm, wenn er den Tactstock niederlegte, Überrock oder Perrüde zu reichen; denn der 60 jährige Künstler pflegte sich's während der Probe bequem zu machen und nur eine leichte Kopfbedeckung zu tragen. Allen voran zeichnete ihn Marie Antoinette aus, deren Gast er (laut dem Tagebuch der Prinzessin von Lamballe*) in Paris war. Er hatte selbst bei ihrer Toilette stets Zutritt, und sie ließ sich gern von ihm aufwarten. Seine Gesellschaft war eine allseitig begehrte, und als bevorzugt galten die, welche sich derselben erfreuen durften. So wußte ihn besonders Gräfin Genlis, die geistreiche Schriftstellerin, zu fesseln. Allwöchentlich machte er mit Monsigny und anderen Tonkünstlern zwei- bis dreimal bei ihr Musik. „Ohne Stimme und ohne Fingersfertigkeit“, sagt sie, „war er doch hinreißend, wenn er seine schönen Arien am Clavier sang.“ Auch lehrte er ihr dieselben singen und seine Ouverturen auf der Harfe spielen. Er war, so launig und humoristisch er sein konnte und so lebhaft und feurig sein Naturell war, selbst seinen Freunden gegenüber förmlichen, höfischen Wesens; sobald er aber am Flügel saß, war er ganz Musiker. Mit Vorliebe sprach er von Musik, zumal von der eigenen. Noch als 71 jähriger Greis gerieth er bis zu Thränen in Leidenschaft und Feuer, wenn die Rede auf seine Opern kam; war er doch auch bei der Arbeit derart von seinem Gegenstand erfüllt, daß er Schlafen und Essen vergaß und des Nachts aus

*) Siehe Nohl's Musikerbriefe (Leipzig, Duncker & Humblot, 1873).

dem Bette, beim Speisen von der Tafel aufstand, um seine Gedanken niederzuschreiben.

Wie fein und geistvoll er über das Wesen der Ton- und Dichtkunst nachgedacht und von jedem poetischen Motiv seiner Opern im Einzelnen Rechenschaft zu geben verstand, darüber belehren uns die interessanten Auszeichnungen Gluck'scher Äußerungen, die Corancy veröffentlichte. *) So spielte er einmal die berühmte Scene des Drestes aus der taurischen Iphigenie »Le calme rentre dans mon cœur«. Einer der Anwesenden bemerkte dem Componisten, daß die unruhig fortarbeitenden Bassen mit diesem Text in Widerspruch ständen. „Drest ist ruhig“, meinte er, „wie er selbst auch sagt.“ „Er lügt, er lügt“, rief Gluck mit Lebhaftigkeit aus. „Er hat seine Mutter ermordet!“ Durch Corancy hören wir auch Gluck's bezeichnenden Ausspruch: „Ehe ich arbeite, suche ich vor allen Dingen zu vergessen, daß ich Musiker bin. Ich vergesse mich selber, um nur meine Personen zu sehen. Den Plan der Composition entwerfe ich immer, wenn ich mitten im Parterre sitze. Bin ich einmal mit der Composition des Ganzen und mit der Charakteristik der Hauptpersonen im Reinen, so betrachte ich die Oper als fertig, obgleich ich noch keine Note niedergeschrieben habe. Diese Vorbereitung kostet mich aber auch gewöhnlich ein ganzes Jahr und zieht mir nicht selten eine schwere Krankheit zu.“

Um sich zu neuen Thaten zu rüsten, kehrte Gluck im Frühjahr 1775 über Straßburg, wo er den von ihm so hoch verehrten Klopstock persönlich kennen lernte und Freundschaft mit ihm schloß, nach Wien zurück. Hier hatte ihn Maria Theresia, nachdem er

*) Poésies, suivies d'une Notice sur Gluck, etc. Paris, 1790.

den Capellmeisterstab in der Oper bereits seit Jahren niedergelegt hatte*), im October 1774 zu ihrem Hofcompositour ernannt.**) Von Wien aus sandte er

*) Laut Schmid war Gluck bis zum Jahre 1764, in welchem Graf Durazzo Botschafter in Venedig wurde, Operncapellmeister. Zu Folge der im Wiener Staatsarchiv befindlichen „Ceremoniell. Acten“ wurde Graf Sporck aber bereits am 2. Mai 1764 Durazzo's Nachfolger, und der „Status der Theater v. 1. Sept. 1765“ im Wiener Reichsfinanzarchiv („Theatr. Auslagen“ 1762—71, Nr. 55) führt Gluck noch als Direttore di Musica mit jährl. Gehalt von 2062 fl. 30 fr. an.

**) Die diesbez. Schriftstücke: ein Handschreiben Josef II. und Gluck's Anstellungsdecret, birgt das Wiener Staatsarchiv („Obersthofm. Acten“ 1774 und „Concept. Protocoll in Hof. u. Parthey Sachen“ 1774). Sie lauten wortgetreu (das Decret wurde in Schmid's Biographie nicht ganz treu und vollständig veröffentlicht), wie folgt:

„Lieber Fürst Reventhüller. Ihre Majestet die Kayserin haben den Chevalier Gluck zu Ihre Hof Compositor mit einem jährlichen Gehalt von 2000 fl. allergnädigst zu ernennen geruhet; sie werden ihm also in sothaner Eigenschaft das gewöhnliche Decret ausfertigen, und zugleich besagten Betrag bey der General Cassa anweisen machen. Wienn den 16ten Octob. 1774.

Joseph Corr[egend].

Decret für den Chevalier Gluck als benannten K. K. Hof Compositorn. (Exp. über allerhöchstes Handbillet S. M. des Kaisers.)

Von der 2c. unserer allergnädigsten Frauen wegen dem Chevalier Gluck in Gnaden anzufügen. Allerhöchst gedacht Ihre K. K. U. M. hätten denselben in Ansehung seiner in der Music besitzenden gründlichen Känntniß, und dargethanen ganz besondern Geschicklichkeit, wie auch in verschiednen Compositionen erprobten Fähigkeit die Stelle eines K. K. Hofcompositorn mit einem aus dem K. K. Univ. Cam. Zahlamte zu beziehen habenden jährl. Gehalt pr. 2000 fl. dergestalten allerhuldreichst zu verleihen geruhet, daß er seine sich eigen gemachte ausnehmende Kunst Erfahrungheit mit all möglicher Bestlißheit erweitern, und sich somit als wirkl. K. K. Hofcompositor selbst Tituliren und schreiben, wie auch von jedermann dafür angesehen geachtet, und benamset werden möge, und solle.

Welchemnach ihme Chevalier Gluck diese allerhöchst gefällig geschöpfte Entschliesung zur gehorsamsten Nachacht, und Berechtigung auf allerhöchsten Befehl hiemit in Gnaden bedeutet wird; Und es

eine neu aufgeputzte ältere Operette »La Cythère assiégée«, den Parisern ein; doch konnte sie nach den vorausgegangenen großen Werken nicht gefallen. Selbst sein Freund Arnaud gestand ein, daß „Herkules sich besser auf die Keule als auf Omphale's Spinnrocken verstehe.“ Gluck mußte auf bessere Erfolge bedacht sein. Zwei Aufträge von der Pariser Academie hatte er in Gestalt der alten Quinault'schen Operndichtungen »Roland« und »Armide« mit in die Heimat genommen. Doch nur letztere kam zu musikalischer Ausführung. Die angefangene Arbeit an ersterem verbrannte Gluck sofort, als ihm zu Ohren kam, daß, zufolge einer Intrigue der welschen Partei und der Geliebten des Königs, Gräfin du Barry, gleichzeitig mit ihm auch Piccinni den Auftrag zur Composition des „Roland“ erhalten hatte. Diesen, den angesehensten der derzeitigen italienischen Operncomponisten, der im komischen Genre Hervorragendes leistete, hatte man zu Gluck's Rivalen ausersehen, um damit in erster Linie gegen seine Beschützerin, die nunmehrige Königin Marie Antoinette, einen Streich zu führen. Bitter beschwerte sich Gluck in einem Briefe an du Rollet über die ihm angethane Beleidigung, indem er sich zugleich zu einem Angriff auf seinen Gegner herbeiließ. Die Veröffentlichung dieses Schreibens in der »Année littéraire« vom Jahre 1776 gab das Signal zum Ausbruch eines Kampfes, wie er mit ähnlicher Leidenschaft wol nie in künstlerischen Fragen entbrannte. Als „Gluckisten“ und „Piccinnisten“ standen sich jetzt die Parteien gegenüber. Aber nicht nur Musiker und Kritiker beschiedeten sich in Zeitungen und Flugchriften auf's heftigste: auch das

verbleiben mehr allerhöchst ernannt Ihre M. demselben mit K. K. und Erzherz. Gulden und Gnaden wohl beygethan.

Signatum etc. Wien den 18ten Octob. 1774.“

Publikum, die höchsten Kreise französischer Literatur und Gesellschaft, selbst die königliche Familie sah sich hineingezogen in das fanatische Treiben. Im Lager der Gluckisten führten Arnaud und Suard, der „Anonymus von Baugirard“*), die ersten Stimmen; auch betheiligte Gluck selber sich mehrfach an der journalistischen Polemik. Die Gegner hatten in Marmontel und Laharpe ihre vornehmsten Vertreter.

Erst im December 1776 langte Piccinni in Paris an; Gluck war bereits im Februar dort wieder eingetroffen. Am 23. April dirimirte er seine „Alceste“. Sie fiel durch und wurde ausgezischt. In Verzweiflung stürzte der Meister aus dem Opernhause und warf sich, thränenden Auges, einem ihm begegnenden Freunde mit den Worten in die Arme: »Alceste est tombée!« »Oui«, lautete die Antwort, »mais elle est tombée du ciel!« **) Zu Corancy äußerte er im Vollgefühl des Werthes seiner Schöpfung: „Alceste gefällt vielleicht jetzt in ihrer Neuheit nicht. Es war für sie noch nicht der rechte Zeitpunkt gekommen; ich behaupte aber, daß sie in zweihundert Jahren, wenn die französische Sprache sich nicht etwa verändert hat, gefallen werde: denn ich bin überzeugt, daß sie mit allen Grundgesetzen der Natur übereinstimmt, die keiner Mode unterworfen sind.“ Wie in Wien, so gewann sich die Oper in der That auch in Paris bald ihr Publikum, wenn gleich „Iphigenie“ und „Orpheus“ in der Gunst der Franzosen dauernd den höheren Platz behaupteten. Ein Jahr darnach warb auch „Armida“ um den Preis.

*) Die betreffenden Documente wurden uns durch Siegmeyer (Über den Ritter Gluck und seine Werke. Briefe 2c. Berlin, 1823) aufbewahrt.

**) Man hat dies bekannte Wort bald Rousseau, bald Arnaud zugeschrieben.

»Vraiment, Madame, ce sera superbe!« hatte Gluck der Königin Marie Antoinette erwidert, als sie ihn einst, voll lebendigen Interesses an seiner Arbeit, nach „Armida“ fragte. Gedachte er doch auch, wie die Prinzessin Lamballe erzählt, der Schönheit seiner hohen Gönnerin eine Huldigung damit darzubringen. „Das Wenige, was mir von Kraft noch übrig blieb“, schreibt er in dem vorerwähnten Briefe an du Rollet, „habe ich verwendet, um „Armida“ zu vollenden. Ich bestrebte mich, hier mehr Maler und Dichter denn Musiker zu sein. Ich gestehe, daß ich mit dieser Oper meine Laufbahn gern beschließen werde. Freilich wird das Publikum, um sie zu verstehen, mindestens eben so viel Zeit als für „Alceste“ brauchen. Es ist eine Art Feinheit in der „Armida“, die man in „Alceste“ nicht findet: denn es ist mir gelungen, die Personen so sprechen zu lassen, daß man an ihrer Ausdrucksweise sogleich erkennt, ob Armida oder eine andere spricht.“

Zur Individualisierung der Operncharaktere, die er hier betont, gelangte Gluck gleichwol noch nicht. Sie blieb Mozart vorbehalten, dessen lebendige warmblütige Gestalten uns Kindern des neunzehnten Jahrhunderts zugleich naturgemäß näher stehen. Gluck's Charaktere haben etwas Typisches, allgemein Menschliches, was ihnen bei den antiken Stoffen, die sie meist darstellen, sehr zu statten kommt, sie aber in ihrer oft herben Erhabenheit dem modernen Empfinden, trotz aller Bewunderung für ihren Schöpfer, ferner rückt.

Von dem von ihm bevorzugten Stoffgebiet: dem klassischen Alterthum, ging Gluck mit „Armida“ in das Bereich mittelalterlicher Romantik, zu Tasso's „Befreitem Jerusalem“ über. Doch minder heimisch als in der Welt der Antike ist hier sein Genius. Für das Phantastische, Zauberhafte ist seine Weise zu pathetisch

feierlich, für den Ausdruck sinnlichen Liebesspiels zu keusch und gemessen; obschon er selber meinte, wenn er der ewigen Seligkeit verlustig gehe, so müsse es wegen der sinnlichen Glut dieser Liebeszene sein. Was die Größe dieses Tondramas bedingt, ist nicht das dem Componisten vollkommen fern liegende erotische, sondern das dämonische Element darin. Die dämonische Größe der Armidengestalt, von der das Originalgedicht nichts weiß, ist Gluck's Werk und Eigenthum. Sie bringt, als Halt und Mittelpunkt des Ganzen, auch den Hörer über dessen loses, das Decorative sehr betonende Gefüge hinweg, und die plastischen Umrisse dieser Gestalt bezeugen, daß der „Bildhauer in der Musik“ sie gebildet.

Der Erfolg, dessen Gluck bei seinem neuen Werk so sicher zu sein glaubte, erfüllte sich für's Erste nicht. Bei der ersten Aufführung an 23. September 1777 nahmen es die Pariser, mit Ausnahme eines Chors im ersten Act, der Scene des Hasses im dritten, einiger Arien im vierten und der Liebeszene im fünften, äußerst lau auf. Schon daß er nach dem von Vully behandelten Sujet gegriffen, ward ihm zum Vorwurf gemacht. Heftige Angriffe und Entgegnungen wechselten auf's Neue in der Presse ab. Erst allmählig machte „Armida“ Fortschritte in der Gunst des Publikums.

Einige Monate später, im Januar 1778, kam „Roland“, die Oper Piccinni's, an die Reihe. Der friedliebende Italiener fühlte sich in der ihm aufgedrungenen Rolle eines Rivalen des großen deutschen Tondichters so unbehaglich wie möglich und sah sich wider Willen zum Mittelpunkt eines leidenschaftlichen Parteikampfes gemacht. Obendrein hatte er zum Erfolg der ihm beschwerlich fallenden Operncomposition in fremder Sprache geringes Zutrauen. Er verkehrte

freundlich mit Gluck, der seinerseits auch ihm gegenüber die gewohnte Gerechtigkeit bewahrte und großmüthig genug war, seinem verzagten Gegner durch Leitung der Proben seiner Oper zu Hülfe zu kommen; sodas dieser den großen Beifall, den sie fand, zum guten Theil Gluck's sieggewohnter Führerschaft zu danken hatte.

Auch Salieri und Mehul half Gluck Laufbahn und Ruhm begründen, und viele Wohlthaten übten er und seine Frau in der Stille. Hatte doch der Himmel seine Arbeit auch mit äußerem Erfolg so reich gesegnet, das er sich, auch von dem Vermögen seiner Frau abgesehen, des behaglichsten Wohlstandes, ja Reichthums erfreute. In Wien besas er ein stattliches Haus und in der Nähe der Stadt, in Perchtoldsdorf, ein Landhaus mit Garten, das er im Sommer bewohnte. Ohne geizig zu sein und ohne darnach zu jagen, liebte er — so hören wir aus Mannlich's Memoiren — das Geld, das seinem stolzen Unabhängigkeitsbedürfnis zu statten kam. Er war nicht frei von Egoismus und Eitelkeit, dabei leicht erregbar, aber streng wahrheitsliebend. Er schmeichelte Niemandem, wollte durch nichts glänzen als durch eigenes Verdienst. Nur auf das Urtheil der Kunstverständigen legte er Werth. Lob und Gunst der Großen wie der Menge galt ihm wenig, so reichlich sie ihm gespendet wurden. Denn was die Welt an ihm besas, das wusste sie schon bei seinen Lebzeiten — eine erfreuliche Ausnahmsercheinung im Leben eines deutschen Künstlers. Die Besten unseres Volkes, Klopstock, Wieland, Herder an ihrer Spitze, nannten sich seine Freunde und brachten ihm ihre begeistertsten Huldigungen dar.

Als ihm ein früher Tod im April 1776 seine talentvolle Nichte und Adoptivtochter Marianne raubte,

die, wie er an Klopstock schreibt, seine einzige Hoffnung, sein Trost und die Seele seiner Arbeiten war, hatte er sich Klopstock und Wieland zu dichterischen Genossen für eine Tonschöpfung ausersehen, mit der er ihr Gedächtniß zu feiern beabsichtigte. Doch blieb sein Plan unausgeführt, obgleich sich selbst Goethe ernstlich mit seiner Verwirklichung befaßt und eine größere Dichtung bereits begonnen hatte. Auch zu einer anderen künstlerischen Verbindung mit Wieland kam es nicht, so lebhaft dieser sie anstrebte. „Ich habe Augenblicke“, schreibt er dem Wiener Tonmeister am 13. Juli 1776, „wo ich eifrig wünsche, ein lyrisches Werk hervorbringen zu können, das werth wäre, von Glück Leben und Unsterblichkeit zu empfangen. Zuweilen ist mir auch, ich könnte es. Aber dies ist nur ein vorübergehendes Gefühl, nicht Stimme des Genius... Ja, wenn ich neben Ihnen, unter Ihren Augen, von Ihrem Feuer erwärmt, von Ihrer Allgewalt über alle Kräfte der Musik ergriffen, arbeiten könnte!“ So dachte Wieland von Gluck, der uns, wie er an anderer Stelle*) sagt, „gezeigt hat, was die Musik thun könnte, wenn in diesen unseren Tagen irgendwo in Europa ein Athen wäre, und in diesem Athen ein Perikles aufträte, der für das Singpiel thun wollte, was jener für die Tragödien des Sophokles und Euripides that.“ Auch Herder spricht in Bezug auf Gluck aus: „Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der — diesen Tröbelerkrum werthloser Töne verachtend — die Nothwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindungen und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscher-

*) Deutscher Merkur 1775 u. Sämmtl. Werke. 26. Bd. Leipzig, 1797.

höhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und ließ, so weit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Macheiserer, und vielleicht eifert ihm bald Jemand vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängend Iyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Action, Decoration Eins sind.“*) Konnten solche Stimmen dem Meister nicht dafür Ersatz gewähren, daß seine Werke, dem raschen Erfolg in Frankreich gegenüber, in Deutschland — Wien ausgenommen — zuvörderst geringe Anerkennung fanden und die kleinen Geister sich eifernd an ihn, den großen, heranwagten?

In Wien hatte Gluck die nöthige Ruhe zur Vollendung eines neuen Werkes gesucht. Hier gestaltete er aus Guillard's Bearbeitung einer Dichtung von Guimond de la Touche nach Euripides' Tragödie — einem Text, der an Einfachheit, Schlagkraft und musikalischer Verwendbarkeit sämmtliche bisher von ihm benutzte Opernbücher überbot — sein meisterlichstes Werk: „Iphigenie in Tauris.“ Es fand sich bei seinem Eintritt in die Öffentlichkeit, am 18. Mai 1779, fast einhellig anerkannt. Man war entzückt, hingerissen von dieser „heiligen Musik“, wie Herder sie nannte. Selbst Grimm, der bereitwillige Wortführer der Piccinnisten, konnte nicht umhin zu bekennen: „Ich weiß nicht, ob das Musik ist. Vielleicht aber ist es etwas noch weit Besseres. Ich vergesse, daß ich in der Oper bin, und glaube mich in einer griechischen Tragödie.“ Gluck

*) Sämmtliche Werke. Bd. 12. Wien, 1813.

hatte sich in Wahrheit, wenn nicht schon in seinen früheren Musikdramen, so entschieden mit diesem an die Seite der griechischen Tragiker gestellt. Der Geist der Antike war durch ihn wieder auferweckt worden in all seiner schlichten Größe und Wahrhaftigkeit, und was man einst, zwei Jahrhunderte früher bei Schöpfung der Oper gewollt, das war nun zu glorreicher Erfüllung gekommen.

Die Reformation der Oper in Gluck's Sinne war damit beendet. Er zog sich, nachdem er die Pariser am 21. September 1779 noch mit einem letzten kleineren Werke »Echo et Narcisse« beschenkt hatte, das wirkungslos vorüber ging, endgültig nach seinem lieben Wien zurück. Dort sah er aus der Ferne dem Schiffbruch zu, den Piccini mit seiner »Iphigénie en Tauride« (im Januar 1781) litt, indeß seine eigene Oper gleichen Namens am 2. April 1782 ihre 151ste Vorstellung erlebte und allein an diesem Abend einen Ertrag von 15 125 Livres ergab. Sie blieb die Lieblingsoper der Franzosen, und ihrer Königin Marie Antoinette, seiner edlen Gönnerin, widmete Gluck die Partitur. Auch in Deutschland, wo Wien sie am 23. October 1781, Berlin am 24. Februar 1795 zum ersten Male sah, hat sich die taurische Iphigenie stets in besonderer Gunst erhalten.

Beschaulicher Ruhe hingegeben, verbrachte Gluck seine letzten Jahre. Die ihm angetragene Ausführung der Oper „Die Danaiden“ lehnte er ab und wies sie Salieri zu. Er beschäftigte sich allerdings noch mit einem schon früher begonnenen Werke: Klopstock's „Hermannsschlacht“, das er als seine höchste Aufgabe ansah und mit dem er, wie er dem Dichter schrieb, seine musikalischen Arbeiten zu beschließen gedachte. Einzelne Gesänge daraus, die „fast ganz declamatorisch,

selten nur melodisch“ gehalten waren, trug er dem ihn besuchenden Berliner Capellmeister Reichardt im Sommer 1783 mit schwacher rauher Stimme am Clavier vor*). Dazwischen ahmte er mehrmals den Klang der Hörner und den Ruf der Fechtenden hinter ihren Schil- den nach. Dann unterbrach er sich, um zu bemerken, daß er zu dem Gesange noch ein eigenes Instrument erfinden müsse. Er verjüngte sich völlig in der Be- geisterung, und die Thränen liefen ihm über die Wangen herab. Fast das ganze dramatische Werk stand schon fertig vor seinem Geiste; bei seiner Gewohnheit, Alles im Kopfe erst auszugestalten, brachte er es aber nicht auf das Papier. Hauptgedanken zwar soll er notirt haben, jedoch in so flüchtigen Zügen, daß Nie- mand als er selbst sie entziffern konnte. Als ihn im Jahre 1784 ein wiederholter Schlaganfall traf, der ihn schon beim ersten Mal des Gebrauches des rech- ten Armes und Beines beraubte, mußte, obwol ihn Mineralbäder und eine sorglichst geregelte Lebensweise ziemlich wieder herstellten, jegliche Arbeit ruhen. Nach seinem Tode wurden die Aufzeichnungen nicht auf- gefunden. Seine Lieblingschöpfung nahm er mit sich in's Grab; denn als er in seinen letzten Tagen Sa- lieri Einiges daraus zu dictiren versuchte, hinderte die Besorgniß seiner treuen, ihn immerdar mit ihrer Liebe behütenden Gattin und der Einspruch des Arztes die Ausführung dessen.

Kurz vor seinem Tode übergab Gluck Salieri eine Kirchencomposition, ein »De profundis« (Psalm 130,

*) Leider dachte Reichardt nicht daran, sie nach dem Gehör auf- zzeichnen, wie er dies mit der schönen Ode „Der Tod“ that, die er für eine Singstimme mit beziffertem Bass („Musikal. Blumenstrauß.“ 1. Berlin, 1792) veröffentlichte und die von Rust später (Class. Alt- Album, Leipzig, Brockhaus) bearbeitet wurde.

Mary setzt es in die Zeit nach der taurischen Iphigenie), um es der Sammlung des Kaisers einzuverleiben. Es ist, außer dem 8. Psalm: »Domine Dominus noster« (der zwischen 1753 und 1757 in einem Wiener Hofconcert zur Aufführung gelangte), das einzige Werk im Kirchenstil, das der große Opernmeister geschrieben. Es athmet fromme Andacht und Weihe, ist von edler Melodik und eigenartiger Harmonik, auch wirkungsvoll instrumentirt. Mit polyphoner Arbeit beschwert es sich nicht, wie die Contrapunktik nie Gluck's starke Seite war. „Einer kann nicht Alles“, pflegte er zu sagen, „und ist er vernünftig, so will er nichts, als was er kann.“

Auch das Interesse an Anderer Kunst blieb bis zuletzt in Gluck lebendig. So trat auch Mozart's aufgehender Stern noch in seine Lebenskreise. Als die „Entführung“ in Wien so glücklich durchschlug und man viel von ihr sprach, wurde eigens auf seinen Wunsch eine Wiederholung angeordnet. Der ältere Meister zeigte dem jüngeren, der nach ihm im Gebiete der Oper den Herrscherstab schwang, seine ehrende Theilnahme und lud ihn in sein gastliches Haus. Noch vier Tage vor seinem Tode erbat sich Salieri, der keine seiner Arbeiten ohne Gluck's Billigung aus der Hand legte, für Composition einer Cantate „Das jüngste Gericht“*), die ihn beschäftigte, seinen Rath. Er war in Zweifel, ob er die Partie des Christus für hohen Tenor setzen solle. Halb ernsthaft, halb im Scherze erwiderte ihm der alte Freund: „In kurzer Zeit werde ich Ihnen aus der anderen Welt mit Sicherheit melden können, in welchem Tone der Heiland spricht!“

*) Man hat dieselbe fälschlich für Gluck's Werk gehalten: auch Schmid spricht sie dem Letzteren zu. Erst Rosel's „Leben Salieri's“ machte den richtigen Thatbestand bekannt.

Und früher, als er wol dachte, kam das Ende. Am 15. November 1787 bewirthete er in seinem Hause auf der Wiedener Hauptstraße (es trägt jetzt die Nr. 32) zwei aus Paris angekommene Freunde. Um die ihm nach dem Speisen ärztlich verordnete tägliche Spazierfahrt zu machen, verließ er, nachdem er in Abwesenheit seiner Frau hastig ein Glas Liqueur, der ihm streng verboten war, getrunken, die Gäste, die er in einer halben Stunde wiederzusehen meinte. Sie sollten im Garten seine und seiner Gemahlin baldige Rückkunft erwarten. Kaum eine Viertelstunde aber sind Beide gefahren, da trifft ihn ein dritter Schlaganfall. Noch ehe sie das Haus erreichen, ist ihm die Besinnung geschwunden. Wenige Stunden noch und der letzte Athemzug ist ihm entflohen.

Freunde und Bewunderer ohne Zahl folgten ihm am 17. November auf seinem letzten Wege. Auf dem Magleinsdorfer katholischen Friedhof fand er sein Grab. Es wurde durch eine einfache Tafel mit der Inschrift bezeichnet:

Hier ruht
 ein rechtschaffener deut-
 scher Mann. Ein eifriger
 Christ. Ein treuer Gatte.
 Christoph Ritter Gluck,
 der erhabenen Tonkunst
 großer Meister.

Er starb am 15. November 1787.

Im November 1846, nachdem auch seine Gattin seit nahezu fünfzig Jahren an seiner Seite schlief, errichtete ihm ein Häuflein warmer Verehrer ein stattlicheres Grabdenkmal: einen Obelisk mit seinem in Erz gegossenen Medaillon. Im Würfel unter dem Obelisk erhielt der alte Denkstein seinen Platz. Hundert Jahre ruhte Gluck dort in Frieden; doch sollte

er nicht für alle Zeiten da verbleiben. Am 29. März 1890 übertrug man seine irdischen Reste in feierlicher Weise auf den Wiener Centralfriedhof, um sie in der Nachbarschaft Beethoven's und Schubert's in einem Ehrengrabe zu bestatten.

Die beabsichtigte Statue blieb die Stadt, zu deren Ruhme er gewirkt, ihm bis zu diesem Tage schuldig. Wien ließ sich hierin von München beschämen, wo König Ludwig I. den großen Sohn des Bayerlandes 1848 durch Errichtung seines Standbildes neben dem Orlando Lasso's ehrte.

In Paris hatte man Gluck's Büste bereits 1778, bei seinen Lebzeiten, neben denen Quinault's, Lully's und Rameau's in der großen Oper aufgestellt. Nach seinem Tode ging von Piccinni, seinem einstigen Nebenbuhler, der Antrag aus, sein Gedächtniß alljährlich an seinem Todestage durch ein Concert mit Aufführung seiner Compositionen zu feiern; damit, wie er sagte, der Geist und Vortrag seiner Werke späteren Jahrhunderten überliefert und seinen Nachfolgern das Vorbild seiner wahrheitsvollen Kunst bewahrt werde.

Die Resultate von Gluck's Reform wurden, da dieselbe zugleich die Ausbildung des französischen Opernideals bedeutete, naturgemäß zunächst deutlicher in Frankreich als bei uns wahrnehmbar. Der Charakter der großen Oper in Paris wurde wesentlich durch Gluck bestimmt, und die Besten, die für sie schufen: Méhul, Cherubini, Spontini, wurzelten in seiner Größe. Sie steigerten die dramatische Ausdrucksfähigkeit der Tonkunst mannigfach; über ihn hinaus zu wachsen aber vermochte keiner von ihnen Allen.

In seinem deutschen Vaterland blieb der große Tragiker ohne directen Nachfolger. Mozart, mit dem sich sein Genius noch berührte, schlug, obgleich er im

»Idomeneo« verwandten Zielen zu steuerte, bald andere Wege ein. Seine unspeculative reine Musiknatur suchte ihre Aufgaben in anderer Richtung. Gluck beklagte oft, daß keiner unter den Deutschen von ihm lernen wolle. Nichtsdestoweniger haben sie Alle, von Mozart angefangen, von ihm gelernt: die Wahrheit und Natur, die er der Kunst zurückgewonnen, wagte hinfort Keiner mehr zu verleugnen.

Hundert Jahre nach Gluck aber kam Ciner, der an ihn anknüpfte, freilich weiter ging als Jener gewollt und geahnt. Gluck hatte zuerst die Nothwendigkeit der Einheit zwischen Wort- und Tondichtung mit Bewußtsein und als Grundsatz ausgesprochen und diesen Grundsatz durch Thaten von ewiger Gültigkeit beglaubigt. Er hatte, ohne in den Organismus der von ihm vorgefundenen italienischen und französischen Oper einzugreifen, deren geschlossene Einzelformen: Arie, Recitativ, Tanzstück u. höher entwickelt. An Lösung der traditionellen musikalischen Fesseln zu Gunsten des Dramas jedoch hatte er nicht gedacht. Doch neue Zeiten und neue Geister reifen neue Ideale. Nun dachte Richard Wagner da weiter, wo Gluck zu denken aufgehört hatte, und baute auf Grund der mit Mozart's „Zauberflöte“ erst geschaffenen deutschen Oper sein in einem deutsch-originalen Stile gestaltetes Kunstwerk auf. Was der alte classische Reformator der Oper wol sagen würde, schaute er, wiederkehrend, das neue romantische Musikdrama, das seiner Abkunft, wie seinem Geist und Stile nach unser eigenstes National-eigenthum ist? Wir wissen nur, daß Gluck selber einst das Wort gesprochen: „Man muß einzig den Fortschritt der Kunst zum Ziele haben!“

Verzeichniß der Werke Gluck's.

Von d. Verf. zusammengestellt. *)

A. Vocalmusik.

I. Dramatische Werke.

1741. Artaserse, Text v. Metastasio. Für Mailand.
1742. Demofonte, Text v. dems. Für Mailand.
Cleonice (Demetrio), Text v. dems. Für Venedig.
Ipermenestra, Text v. dems. Für Venedig.
1743. Artamene, f. Cremona.
Siface, f. Mailand.
1744. Fedra, f. Mailand.
1745. Poro (Alessandro nell' Indie), f. Turin.
1746. La caduta dei Giganti, f. London.
Piramo e Tisbe, Pasticcio f. London.
1747. Le nozze d'Ercole e d'Ebe, Festspiel f. Dresden.
20. Juni aufgef.
1748. La Semiramide riconosciuta, Text v. Metastasio, f.
Wien. 14. Mai aufgef.
1749. Tetide (La contesa dei numi); Serenade f. Copen-
hagen. 9. April aufgef.

*) Mit Benutzung des unvollständigen Schmid'schen Verzeichnisses.

Von populären u. Sammel-Ausgaben erschienen:

5 Ouverturen f. Fste. zu 2 u. 4 Hdn., Album (Orig. u. Bearb., Reinede).

— Iphigenie in Aulis nach Wagners Bearb. (Bülow) im Cl.-Ausg., besgl.

2 Iphigenien ohne Text. — Ausgew. Arien u. Gesänge f. 1 Singst. m. Fste.

2 Fste. herausg. v. Rusf. Leipzig. Breitkopf & Härtel.

Orpheus, 2 Iphigenien u. Ballet-Suite (Mottl) in Part. — Orpheus (n.

ital. u. n. franz. Part.), Alceste, Paris, Armida, 2 Iphigenien im Cl.-Ausg.,

Orpheus auch f. 4 Hde. — Album (Overtüre, Kirchner) f. Fste., Ouverturen

f. 2 u. 4 Hde. Ballet-Suite 4händ. — Vier u. Arien. Leipzig, Peters.

Orpheus, Alceste, Armida, 2 Iphigen. im Cl.-Ausg. Braunschweig, Litolf.

Classisches Alt- u. Class. Sopran-Album f. 1 Singst. m. Fste. herausg.

v. Rusf. Leipzig, Gumprecht, jetzt Max Brockhaus.

1750. Telemacco ossia l'isola di Circe, f. Rom. 1765 f.
Wien umgearb. u. 30. Jan. aufgef.
1751. La clemenza di Tito, Text v. Metastasio, f. Neapel.
1754. Le Chinesi, Festsp. v. demf. f. Schloßhof. 24. Sept. aufgef.
L'orfano della China, Ballet f. Schloßhof.
Il trionfo di Camillo, f. Rom.
Antigono, Text v. Metastasio, f. Rom.
1755. La danza, Pastorale v. Metastasio, f. Larenburg.
L'innocenza giustificata, Oper f. Wien, 8. Dec. aufgef.
Les amours champêtres, Singspiel f. Wien. Unter
Titel „Die Maientönigin“ textl. v. Kalbeck, musikal.
v. J. N. Fuchs neu bearb. u. 13. Mai 1888 in Wiener
Hofoper aufgef.
1756. Il ré pastore, Text v. Metastasio, f. Wien.
Le Chinois poli en France, Singspiel f. Larenburg.
Déguisement pastoral, Singspiel f. Schönbrunn.
1758. L'île de Merlin, Singspiel f. Schönbrunn.
La fausse esclave, Singspiel f. Wien.
1759. Cythère assiégée, Singspiel f. Wien. 1775 f. Paris
umgearb. u. aufgef.
1760. L'ivrogne corrigé, Singspiel f. Wien.
Tetide, Serenade v. Migliavacca, f. Wien.
1761. Don Juan, Ballet f. Wien. Cl.-Ausz. Berlin, Trautwein.
Le cadî dupé, Singsp. f. Wien. Textl. v. Krastel, musikal.
v. J. N. Fuchs neu bearb. Cl.-Ausz. Leipzig, Sen ff.
Le diable à quatre, Singspiel f. Wien.
1762. On ne s'avise jamais de tout, Singspiel f. Wien.
L'arbre enchanté, Singspiel f. Wien. 1775 in Ver-
sailles aufgef. Cl.-Ausz. Paris, Morchand.
Il trioufo di Clelia, Text v. Metastasio, f. Bologna.
Orfeo ed Euridice, Text v. Calzabigi, f. Wien. 5. Oct.
aufgef. In franzöf. Bearbeitung d. 2. Aug. 1774
in Paris. Part. Paris, in 3 Ausg. Cl.-Ausz. f.
2 u. 4 Hde. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
1763. Ezio, Oper v. Metastasio, f. Wien.
1764. La rencontre imprévue, Operette v. Dancourt, f. Wien.
(Deutsch unter dem Titel: Die Pilgrime von Metka.)
1765. Il parnasso confuso, Festspiel v. Metastasio, f. Schön-
brunn. Zu Josef II. Vermählung, 23. Jan. aufgef.
La corona, Festsp. v. Metastasio, f. Wien. Blied aufgef.
1767. Prolog v. del Rosso f. Sopranfolo, Chor u. Orch.
22. Febr. in Florenz aufgef. Herausgegeben. v. Graf
Waldersee. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

1767. *Alceste*, Text v. Calzabigi, f. Wien. 26. Dec. aufgef.
In franzöf. Bearb. 23. April 1776 in Paris aufgef.
Part. (Wien, Trattner. Paris, Deslauriers.)
u. Cl.-Ausz. f. 2 u. 4 Hde. Leipzig, Breitkopf
& Härtel.
1769. *Paride ed Elena*, Text v. Calzabigi, f. Wien. Part.
Wien, Trattner. Daraus Balletmusik (Reinecke).
Part. u. Stimmen; f. Ffte. u. Viol., f. 2 u. 4 Hde.
bearb. (Hermann) Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Le feste d'Apollo, }
Bauci e Filemone, } Festspiele f. Parma.
Aristeo. }
- ? Hermannsblacht, dramatisches Gedicht v. Klopstock.
Blieb unvollendet u. unaufgezeichnet.
1774. *Iphigénie en Aulide*, Text v. Bailli du Rollet, f. Paris.
19. April aufgef. Part. (Paris.) Leipzig, Breit-
kopf & Härtel. Bearbeitung v. Wagner. Ebd.
Clavierausz. v. H. v. Bülow; desgl. f. 4 Hde. Ebd.
1777. *Armide*, Text v. Quinault, f. Paris. 23. Sept. aufgef.
Part. (Paris, Deslauriers) u. Cl.-Ausz. f. 2 u.
4 Hde. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
1779. *Iphigénie en Tauride*, Text v. Guillard, f. Paris,
18. Mai aufgef. Part. u. Cl.-Ausz. f. 2 u. 4 Hde. Ebd.
Echo et Narcisse, Operette v. Bar. Tschudi, f. Paris.
21. Sept. aufgef. Part. Paris, Deslauriers.

II. Kirchenmusik.

- »Domine Dominus noster«, Pf. 8. Zwischen 1753 u. 57 in
einem Wiener Hofconcert aufgef.
- »De profundis«, Pf. 130, f. Solo, Chor u. gr. Orch. Nach
1779 comp. (?) Part. Paris, Porro.

III. Concertmusik.

- Arie »Care pupille«, f. Sopr. m. 2 Viol., Br. u. B. 1765.
- Arie f. Sopr. aus d. Oper *Iffipile*: »Impallidisce.« Id.
1765.
- Arie f. Sopr.: »Non vi piaque.« Id. 1765.
- Recitativ u. Arie aus *Lucio Vero* f. Sopr. m. Orch. 1766
u. 67. »Berenice, che fai?«

IV. Kammermusik.

- Gesänge v. Klopstock f. 1 Singst. m. Clavier. Wien, Artaria.
Vaterlandslied — Wir u. Sie — Schlachtgesang
— Der Jüngling — Die Sommernacht — Die frühen
Gräber — Neigung.
Ode „Der Tod“, v. Reichardt aufgez. (Musik. Blumenstrauß I.),
v. Rust bearb. (Class. Alt-Album, Leipzig, Sum-
precht, jetzt Häffel.)

B. Instrumentalmusik.

Orchesterwerke.

- 6 Symphonien 3 stimmig. 2 Viol. m. bez. Baß. Als „Violin-
trios“, London, Preston gedr. *)
1. C-dur C.
2. G-moll $\frac{3}{4}$.
3—6 ?
Symphonie E-dur C, 3 stimmig. 2 Viol. m. bez. Baß.
Ungebr. **)
6 Symphonien. 1762. ***)
1. E-dur C 4 stimmig.
2. D-dur C 4 stimmig.
3. D-dur C 6 stimmig, 2 Hörn.
4. D-dur C 6 stimmig, 2 Hörn.
5. G-dur C 6 stimmig, 2 Hörn.
6. C-dur C 10 stimmig, 2 Ob., Fl., Fag., 2 Hörn.
2 Symphonien. 1766.
1. G-dur C 8 stimmig, 2 Hörn., 2 Ob.
2. F-dur C 6 stimmig, 2 Hörn.
Symphonie A-dur C 8 stimmig, 2 Hörn., 2 Ob. 1774.

*) 2 Originaldrucke des seltenen Werks besitzen die Kgl. Bibliothek in Berlin u. Geh. Rath Wagener in Marburg.

**) Abschrift im Besitz v. Prof. Rust in Leipzig.

***) Die Angabe nachstehender, hier wol zum ersten Mal namhaft gemachter Symphonien wurde, wie die der vorgenannten Arien, dem alten, mit 1762 beginnenden Breitkopf'schen thematischen Catalog entnommen, einem äußerst wichtigen Document, das sämmtliche in dem gen. Verlage vorrätigen geschriebenen und gestochenen Musikalien des In- und Auslandes anführt.



Josef Haydn.



Der mit antheilvollem Blick den Erscheinungen des Musiklebens folgt, dem wird die Wahrnehmung nicht entgehen, daß das Wort des Dichters: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“, mehr auf die Vergangenheit denn auf die Gegenwart Anwendung leidet. Die Tonkunst ist seit Beethoven ernst, so ernst geworden, wie die Geister derer, die sie schufen und uns in ihr ihr eigenes Spiegelbild zurückließen. Sie, die, wie alle Kunst, eine Verklärung des Lebens ist und sein soll, sucht ihre Bestimmung nicht länger darin, über den Ernst des Lebens lächelnd hinweg zu täuschen; sie erfazt denselben vielmehr in seiner ganzen Tiefe, um ihm ein erhöhtes Dasein im Kunstwerk zu verleihen. Zwiespalt, Kampf und Schmerz, die mehr als Glück und Lust den Inhalt des Menschenlebens bilden, wurden nun, wenn auch selbstverständlich in eine idealere Sphäre emporgehoben und in eine versöhnende Beleuchtung gerückt, mehr und mehr ihr Inhalt. Wie weit sind wir doch von dem harmlosen Frohsinn, der liebenswürdigen Unschuld und Naivetät abseits gekommen, die aus Josef Haydn's Schöpfungen sprechen! Wie fern steht unser heutiges bewußtes Schaffen doch der spielfeligen Anmuth des alten Meisters und seiner optimistischen Lebensauffassung! Und dennoch, wie gern erquicken wir uns an all' der hellen Daseins- und

Lenzeslust, die uns aus feinen Tönen entgegen klingt! Was Wunder, feierte nicht die Kunst selber in ihnen einen neuen Frühling? Aus der streng abgeschlossenen reinen Kunstsphäre Händel's und Bach's trat sie mit Haydn in die freie Wirklichkeit, aus heiligen Kirchenhallen hinaus in Natur und Welt. Nicht mehr Gott und Ewigkeit, als das ersehnte Ziel der leidumdrängten Menschenseele, sondern der Mensch selbst, sein Leben, Lieben und Leiden, ward nun ihr Ausgangs- und Mittelpunkt. Von ihrer Erhabenheit stieg die Tonkunst zur Anmuth hernieder; sie begab sich ihrer Fesseln und schmiegte sich dem Empfinden, Bedürfnen und Genießen des Einzelnen freundlich an. An Stelle der strengen Zucht der Form trat jetzt, nach Vollendung des formellen Bildungsprocesses, die freie Kunst mit dem Recht persönlicher Lebensäußerung. Die Individualität verlangt nun nach Geltung. Traulich-gemüthlich, wie die keines Anderen vor ihm, berührte Josef Haydn's schlichte Tonsprache Herzen und Sinne. Wahr, maßvoll und heiter, voll Phantasie Reichthum, Kunstgewandtheit und Originalität, übernahm und erfüllte er als Schöpfer der modernen Instrumentalmusik seine Sendung. Mit dem neuen poetischen Lebensinhalt, den er ihr zuführte, gab er ihr zugleich die Grundlage, auf der sie sich zu ungeahnter Formenmannigfaltigkeit entfaltete. Die Gattungen Symphonie und Quartett ehren in ihm ihren eigentlichen Begründer und Bildner. War er doch der Erste, der die freie thematische Arbeit, im Gegensatz zum gebundenen Contrapunkt, als den eigentlichen fruchtbaren Keim des compositorischen Schaffens für die Instrumentalmusik erkannte und demgemäß in umfassender Weise anwandte. Der Sonatensatz in seiner heutigen Form ist in der Hauptsache durch ihn fest-

gestellt worden. Auch den Organismus des Orchesters hat er zuerst systematisch, nach dem Klangvermögen der einzelnen Instrumente verwenden gelehrt.

So wurde er der Bahnbereiter Mozart's und Beethoven's, während er — obgleich seine eigentliche Begabung eben auf Seite des Instrumentalen lag — auch in seinen Oratorien Werke von unvergänglicher und dabei wunderbar populärer Wirkung hinterließ. Als Kind des Volks verstand er populär zu sein, in künstlerischer, ewig mustergültiger Gestalt Volksthümliches zu geben. Schlicht und natürlich, sich selber treu, sang er, als Jüngling wie als Greis mit dem Kindergemüthe, aus der Fülle seines warmen Herzens heraus, und was er sang, fand ein Echo in Anderer Herzen. Er hatte das Glück, alsbald verstanden zu werden — ein Glück, das ihm selbst Mozart und Beethoven beneiden durften. Er reichte nicht an die Größe des Componisten des „Don Juan“ und der Jupiter-Symphonie und noch weniger an die des Schöpfers der Neunten heran, er war ein Genius bescheideneren Gepräges. Wie der Sonnenschein, der Vogelsang, der Frühling in der Natur, so war er. Alle freuten sich seiner und Jeder versteht und liebt ihn.

Kohrau, ein nahe der ungarischen Grenze in Niederösterreich bei Bruck an der Leitha gelegener Marktflecken, ist Josef Haydn's Geburtsort. Dort stand, laut Beethoven's Worten, „in einer schlechten Bauernhütte“ des großen Mannes Wiege. Der Tag, der ihm das Leben schenkte, war nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Das Kirchenbuch sagt nur, daß er am 1. April 1732 getauft worden ist. Haydn selbst bezeichnete bald den 31. März, bald den 1. April als seinen Geburtstag. Da aber die Taufhandlung in der Regel am Tag nach der Geburt zu erfolgen pflegte, darf es

wol, auch wenn man die beste Lösung der widersprechenden Angaben dadurch findet, daß man seine Geburtszeit in die Nacht vom 31. März zum 1. April verlegt, bei der ziemlich allgemein verbreiteten Annahme des 31. März verbleiben. Die Ehe seiner Eltern, des Wagnermeisters Matthias Haydn und seiner Frau Maria geb. Koller, eines Marktrichters Tochter, war mit zwölf Kindern gesegnet, von denen jedoch sechs bald nach der Geburt wieder starben. Josef, oder Franz Josef, wie sein vollständiger Name lautete, war das zweitgeborene Kind. Er erbt von den einfachen, aber streng rechtlichen Eltern den Sinn für Religiosität, Thätigkeit, Ordnungsliebe und Sparsamkeit. Daneben auch die Liebe zur Musik. Der Vater, der mit einer leidlichen Tenorstimme begabt war, hatte auf der Wanderschaft die Harfe klimpern gelernt. Auf ihr begleitete er die Lieder, die er mit seiner Frau gemeinsam an Festtagen oder nach gethaner Arbeit sang. Bald theilhaftigten sich auch die Kleinen an der schlichten Hausmusik, und der fünfjährige Josef überraschte dabei durch sein musikalisches Gehör und eine hübsche Stimme; ja er sang, wie er später in seiner für „Das gelehrte Osterreich“ geschriebenen Selbstbiographie*) erzählte, „dem Vater alle seine simplen kurzen Stücke ordentlich nach.“ Das erregte bei den Freunden und Bekannten nicht geringe Bewunderung; als er aber einst, das Geigenspiel des Schulmeisters nachahmend, beim

*) Sie ist in Nohl's „Musikerbriefen“ (Leipzig, 1873) und E. F. Pohl's trefflicher Biographie „Josef Haydn“ (2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1875 u. 1882), dem Resultat langjähriger Quellenforschungen, abgedruckt. Letztere, die der 1887 verstorbene verdiente Verfasser leider unvollendet zurückließ und die nun von E. Mandyczewski fortgeführt wird, dient vorliegender Skizze als wesentlichstes Fundament.

Gefang der Eltern mit einem Stecken auf seinem linken Arme auf und nieder strich und dabei das richtigste Tactgefühl bekundete, da meinte ein zum Besuch anwesender Verwandter, mit dem ihn gleichfalls beobachtenden Schulmeister im Bunde, daß der Knabe zum Musiker geboren sei. Hatte ihn die Mutter auch dem geistlichen Beruf zu erziehen gedacht, dem Vater lag die Musik zu warm am Herzen, als daß er dem Vorschlag des Verwandten, ihm Josef nach Hainburg, wo er Schulrector und Chorregent war, mitzugeben, seine Zustimmung versagt hätte. Zuerst, so entschied er, solle er's mit der Kunst versuchen — der geistliche Staud bliebe ihm ja noch immer offen.

So verließ denn der Knabe, fünf Jahre alt, schon Elternhaus und Heimat, um nie anders als besuchsweise mehr dahin zurück zu kehren. Die Erinnerung an die Kindheit und die bescheidene Stätte seiner Geburt blieb gleichwol bis in's hohe Alter in ihm lebendig. Liebevoll gedachte er allezeit der Seinen, und die Worte: „Ich lebe weniger für mich als für meine armen Verwandten, denen ich nach meinem Tode etwas zu hinterlassen wünsche“, bethätigte er in edler Weise. Ja auch des Pfarrers, des Schullehrers und der Schulkinder vergaß er nicht in seinem letzten Willen. Als er aber, hochgesehrt von London zurückkehrend, im Jahre 1795 seine Heimat Rohrau und ein ihm daselbst im Park des Grafen Harrach errichtetes Denkmal besuchte, da kniete er beim Eintritt in die väterliche Wohnstube nieder, um die Schwelle zu küssen, und mit Rührung wies er auf die Ofenbank hin, auf der er einst seine frühesten Kunstübungen begonnen.

Bei seinem „Herrn Vetter“, dem Schulrector Frankh in Hainburg, einem tüchtigen aber strengen Lehrer, erlernte Haydn, wie er selber sagt, „die musikalischen

Anfangsgründe sammt anderen jugendlichen Nothwendigkeiten“, und „Gott der Allmächtige, welchem ich alleinig so unermessene Gnade zu danken habe, gab mir besonders in der Musik so viele Leichtigkeit, indem ich schon in meinem sechsten Jahre ganz dreist einige Messen auf dem Chor herabsang und auch etwas auf dem Clavier und Violin spielte.“ Der ihm befreundete Griesinger*) — der Erste, dem wir nebst Dies**) und Carpani***) eingehendere Mittheilungen über Haydn's Leben danken, während Reißmann †), sich auf diese und insbesondere auf Pohl stützend, sich mehr mit Haydn's Werken befaßt — erzählt, daß Josef Unterricht im Lesen und Schreiben, im Katechismus, im Singen und fast in allen Blas- und Saiteninstrumenten, sogar im Paukenschlagen erhalten habe. Von der praktischen Art des Unterrichts wird uns eine charakteristische Probe mitgetheilt. Es war in der Kreuzwoche, in der besonders viel Processionen abgehalten wurden. Namentlich sollte der heilige Florians- tag, der 4. Juni, wie alljährlich mit Hochamt und Opfergang festlich begangen werden. Da bereitete der Tod eines seiner Musikanten, des Paukenschlägers, dem Rector arge Verlegenheit. Kein Ersatzmann wollte sich finden. So griff denn Frankh in seiner Noth zu dem kleinen „Sepperl“; er sollte in aller Eile die Pauke schlagen lernen. Schnell zeigt er ihm die nöthigen Handgriffe und überläßt ihn dann seinem Eifer. Der Knabe nimmt einen Mehlkorb, wie man ihn beim Brodbacken benutzte, überspannt ihn mit einem Tuch

*) Biographische Notizen über Haydn. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1810.

**) Biographische Nachrichten. Wien, 1810.

***) Le Haydino. Mailand, 1812.

†) Josef Haydn. Berlin, Guttentag, 1879, jetzt List u. Franke, Leipzig

und beginnt, nachdem er das improvisirte Instrument auf einen Sessel gestellt, so munter drauf los zu pauken, daß er der Wolken Mehls nicht achtet, die um ihn her die Lust erfüllen. Als dann der Lehrer herbeikommt, giebt es wol einen Verweis — doch der Paukenschläger ist fertig, der Procession steht nichts mehr im Wege. Nur reichte leider der kleine Künstler nicht an die Größe des bisherigen Paukenträgers hinan. Man mußte einen kleineren Mann dazu ausfindig machen. Da aber das Unglück wollte, daß dieser mit einem Höcker behaftet war, erregte die Paukengruppe inmitten des feierlichen Umgangs bedenkliche Heiterkeit. So gewann Haydn mit diesem ersten Debut praktische Kenntniß von einem Instrument, das er zuerst nach seiner vollen Individualität und zu freien künstlerischen Zwecken in der Instrumentalmusik verwendete. In seinen Symphonien spielt die Pauke bekanntlich keine unwesentliche Rolle. Er selber aber ließ sich gern als Paukenvirtuose loben.

In mancher Beziehung vermischte Josef inzwischen bitterlich das Elternhaus. Um Reinlichkeit und Ordnung, die ihm dort „zur zweiten Natur“ geworden — der Kleine trug schon damals „der Reinlichkeit wegen“ eine Perrücke — war es im Schulhaus schlimm bestellt. „Ich mußte“, berichtet er, „mit Schmerzen wahrnehmen, daß die Unreinlichkeit den Meister spielte, und ob ich mir gleich auf meine kleine Person viel einbildete, so konnte ich doch nicht verhindern, daß auf meinem Kleide nicht dann und wann Spuren der Unsauberkeit sichtbar wurden, die mich auf das empfindlichste beschämten — ich war ein kleiner Igel!“ Trotz alledem hielt Haydn das Andenken seines ersten Lehrmeisters, dessen Tochter und Schwiegersohn er auch in seinem Testament bedachte, zeitlebens in Ehren. „Ich

verdanke es diesem Manne noch im Grabe“, sagte er öfters, „daß er mich zu so vielerlei angehalten hat, wenn ich gleich dabei mehr Prügel als zu essen bekam.“

Zwei Jahre hatte Josef in Hainburg zugebracht, da führte das gute Glück den kaiserlichen Hofcompositour und Domcapellmeister zu St. Stephan in Wien, Georg Reutter, in das Städtchen. Um stimm- und musikbegabte Sängerknaben für das seiner Leitung unterstellte Capellhaus anzuwerben, war er auf Reisen gegangen und hierher gekommen. Nun hörte er in dem ihm vom Pfarrer vorgeführten Kirchenchor „von ungefähr“ auch des siebenjährigen Josef „schwache, doch angenehme Stimme.“ Er ließ ihn rufen und die nöthige Singprobe ablegen. „Büberl“, fragte er ihn endlich, „kannst du auch einen Triller schlagen?“ „Nein!“ lautete die Antwort; „das kann ja selbst mein Herr Vetter nicht!“ Lachend zeigte ihm Reutter, wie er es machen solle, und schlug ihm selbst einen Triller vor. Der Knabe versuchte es, ein, zwei Mal ihn nachzuahmen — der dritte Versuch gelang dermaßen, daß Reutter erfreut ausrief: „Bravo, du bleibst bei mir!“ und den geschickten Sänger mit einem blanken Siebzehner belohnte. Mit dem Versprechen, nach erfolgter Zustimmung der Eltern, den Sepperl mit vollendetem achten Jahre zu sich nach Wien zu nehmen und für sein weiteres Fortkommen zu sorgen, schied er. Die Einwilligung aus Rohrau ließ nicht auf sich warten, und der beglückte Josef bereitete sich nun mit Feuereifer auf den künftigen Sängerberuf vor.

Dem Achtjährigen erschloß sich 1740 in der That der ersehnte Zutritt in das Capellhaus: die mit der Wiener Stephanskirche verbundene Cantorei, die ihm zehn Jahre lang eine Heimat gewährte. Obwol den ähnlichen Anstalten an der Thomasschule zu Leipzig

oder der Kreuzschule zu Dresden an Ruf und Bedeutung nachstehend, bot sie nicht nur Tausenden mit Gewährung einer hinlänglichen musikalischen Ausbildung die Grundlage ihrer Existenz, sie erwarb sich auch um Förderung der Musikpflege im Allgemeinen große Verdienste. Gemeinjam mit den Lehrern wohnten die Sängerknaben, sechs an der Zahl, in der Cantorei und genossen hier auf Kosten der Stadt vollständigen Unterhalt. Allerdings ging es dabei ziemlich knapp zu, so daß die bürgerlichen Festlichkeiten, zu denen man die Capellschüler häufig herbeirief, diesen, um ihrer Tafelfreuden willen, zwiefach willkommen waren. Auch Haydn, dessen Appetit mit seinem Wachsthum gleichen Schritt hielt, verdoppelte, nachdem er den Vortheil derartiger Einladungen erst kennen gelernt hatte, seinen Fleiß, um als geschickter Sänger möglichst gesucht zu werden. Auswärtige Aufführungen aller Art nahmen neben dem sehr ausgedehnten Gottesdienste die Knaben vielfältig in Anspruch und schränkten die Zeit für ihre eigentlichen Studien ein. Der Unterricht erstreckte sich außer Musik, bescheiden genug, auf Schreiben und Rechnen, Latein und Religion. Regelmäßige, systematische Unterweisung hat Haydn nie empfangen. Er blieb, gleich seinem Bruder Michael, der einige Jahre nach ihm in das Capellhaus eintrat und ihm als Älterem zur Führung anvertraut ward, zumeist sich selber überlassen und sein eigener Lehrmeister. Im Gesang wurde Josef der Schüler Adam Gegenbauer's und Ignaz Finsterbusch's; auch auf der Violine genoß er, wie es scheint, des Ersteren Belehrung. Er selbst rühmte, daß er „nebst dem Studiren die Singkunst, das Clavier und die Violin von sehr guten Meistern erlernte.“ „Ich war auf keinem Instrument ein Herenmeister“, sagt er, „aber ich kannte die Kraft und Wirkung

aller; ich war kein schlechter Clavierspieler und Sänger und konnte auch ein Concert auf der Violine vortragen.“ Auch daß er „sowol bei St. Stephan als bei Hof mit großem Beifall“ gesungen habe, betonte er gern. Auf das Studium des Gesanges, für das ihm wol auch Reutter's Gattin, die vortreffliche Hofsängerin Therese geb. Holzhauser, vorbildlich wurde, legte er besonderen Werth und tadelte es, daß so viele Tonmeister componirten, ohne etwas davon zu verstehen. „Das Singen“, meinte er, „sei beinahe unter die verlorenen Künste zu rechnen, und anstatt des Gesanges lasse man die Instrumente dominiren.“ Er selbst freilich verstand auch als Instrumentalcomponist immer gesangmäßig, melodios zu schreiben.

Compositionsunterricht wurde im Capellhause nicht ertheilt. Nur zwei Lectionen erinnerte sich Haydn, wie Griesinger berichtet, von Reutter empfangen zu haben. Der verschiedentliche Amt auf seinen Schültern tragende, bei Hofe, ungeachtet mäßiger Leistungen, sehr beliebte Hofcapellmeister pflegte sich's mit seinen Capellschülern leicht zu machen. So wagte sich der Knabe auf eigenen Antrieb an's Componiren. Jedes Blatt Papier, dessen er habhaft werden konnte, beschrieb er mit Notenlinien und Köpfen; denn er meinte, „es sei schon recht, wenn nur das Papier hübsch voll sei.“ Einst überraschte ihn Reutter über einem zwölf- und mehrstimmigen »Salvo regina.« Der kleine Componist wurde tüchtig ausgelacht. „O du dummes Vübel“, hieß es, „sind dir denn zwei Stimmen nicht genug?“ Aber er empfing wenigstens den guten Rath, die Bespern und Motetten, die in der Kirche aufgeführt wurden, zu variiren, und Reutter sah ihm dann die Arbeiten durch. Von theoretischen Werken bildeten Fur' »Gradus ad parnassum« und Mattheson's »Voll-

kommener Capellmeister“ den Gegenstand seiner eifrig-
 sten Studien. Am gewinnreichsten jedoch waren und
 blieben für ihn die praktischen Übungen. Er selbst
 sagt nach Kochlyz*): „Ich habe in der Composition
 Andere mehr gehört als studirt. Ich habe aber das
 Schönste und Beste in allen Gattungen gehört, was
 es in meiner Zeit zu hören gab. Und dessen war in
 Wien viel, o wie viel! Da merkte ich nur auf und
 suchte mir zu Ruhe zu machen, was auf mich beson-
 ders gewirkt hatte und was mir als vorzüglich erschien.
 Nur daß ich es nirgends bloß nachmachte. So ist
 nach und nach, was ich wußte und konnte, gewachsen.“
 Hört man nicht auch den Einfluß der im strengen
 a-capella-Stil gehaltenen Messen von Fug sowol, als
 der mehr auf das Melodische gerichteten Compositionen
 Caldara's, Reutter's und Anderer aus Haydn's Kirchen-
 werken heraus? Freilich, er war voll unermüdlcher
 Lernbegier, der blonde Knabe. „Das Talent lag in
 mir; dadurch und durch vielen Fleiß schritt ich vor-
 wärts“, konnte er sagen, und den Sängerknaben von
 St. Stephan erzählte er zur Aufmunterung ihres Eifers
 noch als Greis: „Wenn meine Kameraden spielten,
 nahm ich mein Clavierl unter den Arm und ging damit
 auf den Boden, um ungestörter mich auf selbem üben
 zu können. Wenn ich Solo sang, bekam ich immer
 vom Bäcker dort neben der Stephanskirche ein Kipfel
 zum Geschenk. Seid nur recht brav und fleißig und
 vergeßt nie auf Gott!“

Sein Capellmeister war denn auch von seinen
 Leistungen so zufrieden gestellt, daß er dem Vater, der
 sich nach der Aufführung seines Sepperl erkundigte,
 erklärte: wenn er auch zwölf Söhne hätte, er wolle

*) Für Freunde der Tonkunst. Leipzig. 1832. Bd. 4.

für sie alle sorgen. Nichtsdestoweniger vergaß er bald das gegebene Versprechen. Als die Mutation seiner Stimme Josef's Verwendbarkeit als Solist unthunlich machte und Maria Theresia selber ihn bedeutete, des jungen Haydn Gesang sei mehr ein Krähen zu nennen, wartete er nur auf eine Gelegenheit, um den ihm lästig Gewordenen zu entfernen. Und sie kam bald genug durch Josef's eigene Schuld. Seinen achtzehn Jahren zum Troste, noch immer zu Neckereien und losen Streichen geneigt, benutzte dieser eine neue Papierscheere, durch die das Inventar der Schule vermehrt worden war, um einem vor ihm sitzenden Mitschüler den Zopf abzuschneiden. Der strenge Reutter verurtheilte ihn zu Stockschlägen auf die flache Hand. Vergebens flehte der junge Ubelthäter um Abwendung der entehrenden Strafe und erbot sich, lieber gleich das Capellhaus zu verlassen. „Da hilft nichts“, gab man ihm rauh zur Antwort, „du wirst zuerst geprügelt und dann — marsch!“

Und so geschah es. Arm, seines einzigen bisherigen Besitzes, seiner Stimme, beraubt, hungrig, mit leerer Tasche und abgenutzten Kleidern, sah sich Haydn an einem Novemberabend des Jahres 1749 unbarmherzig hinausgestoßen in das fremde Getriebe der großen Stadt. Hülf- und freundlos irrte er umher, sich endlich erschöpft auf einer Bank unter freiem Himmel ein kühles Nachtlager suchend. Der Gedanke, in die Heimat, das Elternhaus zurückzukehren, stieg wol in ihm auf. Aber was wurde dann, so fragte er sich, aus seiner Kunst, ohne die er nicht leben konnte und wollte? In seiner Noth fand ihn ein Bekannter: ein Tenorist Spangler, der Chorist in der Michaelerkirche und Erzieher in einem Privathause war. Ungeachtet der kümmerlichen Verhältnisse, in

denen er selber lebte, nahm er sich mitleidig des Verlassenen an und sorgte, daß in der bescheidenen Dachkammer, die er selbst mit Weib und Kind bewohnte, auch Jener noch Platz fand. Doch nur ein Obdach vermochte er ihm zu geben; den Unterhalt mußte sich Josef selber zu gewinnen suchen. Und das war schwer. Der Kampf um's Dasein begann; keiner der Dornen seines Berufs blieb seiner Jugend erspart. Gleichwol mahnte ihn die Mutter, die von ihrem alten Lieblingsplane nicht lassen wollte, vergebens, im geistlichen Stande Zuflucht zu suchen. Er konnte trotz seinem frommen Gemüthe kein Geistlicher werden. Seine Seele gehörte der Musik. Nur in einem Moment bitterster Noth und Trostlosigkeit regte sich in ihm der Entschluß, in den Orden der Serviten zu treten, um wenigstens nicht mehr Hunger leiden zu müssen. Aber sein glückliches Temperament, sein natürlicher Humor siegten über die melancholischen Anwandlungen; er überlegte sich's doch anders und hungerte lieber, der Kunst zu Liebe, weiter.

So gut es eben gehen mochte, schlug er sich durch's Leben. Er geigte bei den verschiedensten Gelegenheitsmusikern, spielte auch wol zum Tanze auf, besorgte Arrangements für allerhand Instrumente. Flink war er bei der Hand, wo es etwas zu verdienen gab, und Wien bot zum Glück dazu die Möglichkeit. Die Musikaufführungen in den zahlreichen Kirchen, die Menge von Privat- und Tanzorchestern, die damals beliebten Nachtmusiken, bei denen man, nicht wie in Italien oder Spanien nur ein von einer Guitarre oder Mandora begleitetes Lied, sondern Vocal-Terzette und Quartette, ja ganze große Orchester-Symphonien aufführte, gewährten einer Fülle von musikalischen Kräften Verwendung. Auch Haydn erwarb sich auf diese Weise

mindestens das Nothdürftigste. So verging der Winter. Immer auf neue Erwerbsquellen sinnend, unternimmt er im Frühjahr eine Wallfahrt nach dem steyrischen Mariazell. Dort bittet er den Chormeister, ein paar Motetten seiner Composition, die er mitgebracht, in der Kirche singen zu lassen. Der Wunsch wird ihm abgeschlagen; aber er hilft sich durch List. Wie von ungefähr mischt er sich anderen Tages auf dem Chor unter die Sänger und sucht den Solisten zu überreden, ihm für ein „Siebzehnerl“ seinen Part zu überlassen. Als dieser aus Furcht vor dem Lehrer mit seiner Zustimmung zögert, wartet er nur den Eintritt des Solos ab, um dem überraschten Sänger urplötzlich das Notenblatt aus der Hand zu ziehen und es statt seiner abzusingen. Bewundert lauscht der Chor, und der Dirigent entschuldigt sich höflich ob seiner rauhen Abfertigung am gestrigen Tage. Ja auch die geistlichen Herren erkundigen sich nach dem fremden Solisten und laden ihn zur Tafel. Acht Tage genießt er ihre Gastfreundschaft; dann kehrt er wohlgesättigt und mit einer für ihn gesammelten kleinen Summe Geldes beschenkt, nach Wien zurück.

Bei Spangler kann er indeß nicht länger bleiben. Dessen Familie hat sich vermehrt; er ist in ein anderes Stadtviertel gezogen. Es bleibt Haydn nichts übrig: er muß sich den Luxus einer eigenen Wohnung gestatten. Aber wie die nöthigen Mittel dazu beschaffen? Da führt ihm in seiner Bedrängniß und „äußersten Noth“ der Himmel wiederum eine mitleidige Seele zu. Ein mildthätiger Mann, Buchholz mit Namen, leiht ihm zinslos 150 Gulden. So war er wenigstens eine Zeit lang vor Mangel geschützt. Wie werthvoll ihm aber dieser Liebesdienst war, das sprach er noch fünfzig Jahre später in seinem Testamente

aus, wo er der Enkelin seines Wohlthäters für die ihm einst von Jenem geliehene, längst zurückgezahlte Summe durch ein Vermächtniß von 100 Gulden dankte. Ein Dachkammerlein im fünften Stock des sogenannten alten Michaelerhauses am Kohlmarkt wurde nun gemiethet. War's auch im Winter droben, wo es keinen Ofen gab, so eisig kalt, daß ihm in der Nacht gar häufig sein Waschwasser gefror und er sich in der Frühe selber am Brunnen bedienen mußte — seine Kunstbegeisterung wurde dadurch nicht abgekühlt. Ein altes wurmstichiges Clavier war mit ihm unter dem Dache eingezogen. Bei ihm, dem theilnehmenden Freund in Lust und Leid, beneidete er, wie er selber sagte, „keinen König um sein Glück.“ Nun konnte er, was in der Enge des Zusammenlebens mit Spangler nicht möglich gewesen war, doch auch seine Studien wieder vornehmen. Er übte sich fleißig auch in Violinspiel und Composition. An einem geregelten Plane freilich gebrach es ihm, und vielfach mußte er selbst die späten Nachtstunden zu Hülfe nehmen. Von den Resultaten solch nächtiger Studien ist uns nur seine erste Messe bekannt geworden, die er zu Anfang der fünfziger Jahre schrieb. War sie vielleicht ein Nachklang seiner Mariazeller Wallfahrt? Als warm und lebendig empfunden, mußte sie ihn, bei all ihren grammatikalischen Schnitzern und Ungelenkigkeiten, augenscheinlich selber noch nach fünfzig Jahren anmuthen; denn als sie ihm 1805 unversehens wieder in die Hände fiel, hatte er an ihrer „Melodie“ und dem „jugendlichen Feuer“ seine helle Freude und umkleidete sie sorgfältig mit einem neuen Instrumentalgewand. Vieles Andere, was ohne Zweifel zum Gebrauch beim Unterricht entstand, wanderte in Abschriften von Hand zu Hand, um endlich spurlos verloren zu gehen. Der Musikalienhandel lag zu

jener Zeit noch im Argen. Ein eigentlicher Musikverlag existirte in Wien noch nicht. Buchhändler, Buchbinder, Copisten, Kupferstecher vertrieben daselbst meist geschriebene Musikalien; die in Kupfer gestochenen kamen als eine Art Luxusartikel von auswärts her. Am Ende nahmen die Componisten, wie Haydn bei seinen Clavier-sonaten (1784), die Herausgabe selber in die Hand. Ihr Eigenthumsrecht jedoch respectirte Niemand; durch Nachdruck und Abschriften schädigte man daselbe fortwährend in ungenirtester Weise. So verbreiteten sich auch Haydn's Arbeiten, ohne daß ihm die Früchte derselben zukamen. Und wie sehr hätte er doch ihrer bedurft! Denn die Clavierlectionen, die man ihm anfangs mit nur zwei Gulden monatlich lohnte, dünkten ihm ein saueres Brod. „In Unterrichtung der Jugend“, klagt er in seiner Selbstbiographie, „mußte ich mich ganzer acht Jahre kummerhaft herumschleppen (durch dieses elende Brod gehen viele Genie zu Grunde, da ihnen die Zeit zum Studiren mangelt). Die Erfahrung traff mich leider selbst, ich würde das wenige nie erworben haben, wenn ich meinen Compositions-Eyfer nicht Nachts fortgesetzt hätte.“ Und anderwärts äußerte er: „Junge Leute werden an meinem Beispiele sehen können, daß aus dem Nichts doch etwas werden kann. Was ich aber bin, ist alles ein Werk der dringendsten Noth.“

So dunkel und sonnenlos verlief der Lebensfrühling des Meisters, aus dessen Kunst uns ein ewiger Frühlingssonnenschein, eine endlose Klang- und Daseinsfreude entgegenlächelt! Zum Glück half die Heiterkeit der Jugend, die liebenswürdige Leichtlebigkeit seines echt österreichischen Naturells ihm auch jetzt wieder Noth und Armuth tragen. Alle Trübsal, die er erduldet, konnte den ihm angeborenen Frohsinn nicht

ertöbten, und wie er schon ehemals im Capellhause seiner Schalksnatur freien Lauf ließ, so hören wir auch jetzt wieder von allerhand Schelmenstreichen erzählen. Eines Tages kam es ihm bei, eine Anzahl ihm befreundeter Musiker zu einer Nachtmusik zu laden. Im „tiefen Graben“ — einer tief gelegenen Straße Wiens — versammelte man sich. Von da aus vertheilte Haydn die Genossen nach den verschiedensten Richtungen; auch auf der den „tiefen Graben“ kreuzenden „hohen Brücke“ oben ward ein Paukenschläger aufgestellt. Um was es sich eigentlich handelte, wußte Keiner; jeder Einzelne hatte nur die Weisung empfangen, auf ein gegebenes Zeichen irgend ein Musikstück anzustimmen. Nun ging ein wahres Höllenconcert los, mit dem sich das Schimpfen und Schreien der unsanft aus ihrem Schlafe aufgeschreckten Straßebewohner vermischte. Als aber die im „tiefen Graben“ selbst stationirte „Kumor-Wache“, die damalige Polizei, schleunigst anrückte, war die Lärmbande bereits nach allen Seiten auseinander gestoben. Nur der schwer bewegliche Pauker und ein Geiger wurden noch aufgegriffen und mußten für die Übrigen im Arrest büßen — den Räbelsführer und Anstifter der nächtlichen Ruhestörung jedoch verriethen sie nicht.

Erkennen wir nicht aus derlei Jugendzügen das Bild des Künstlers wieder, dessen Menuette und Finales von einem neckischen Humor überströmen, wie ihn die deutsche Musik bis dahin noch nicht kannte?

Von entscheidender Bedeutung für Haydn's Entwicklung und künstlerische Richtung wurde um diese Zeit seine Bekanntschaft mit einem Werke, das ihm das Glück in die Hände spielte: Philipp Emanuel Bach's Sonaten. „Da kam ich“, sagt er selbst, „nicht mehr von meinem Clavier hinweg, bis die Sonaten

durchgespielt waren. Und wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr Vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studirt habe; er ließ mir auch selbst einmal darüber ein Compliment machen." In der That hatte Bach, nachdem ihm Haydn's Werke bekannt geworden, von ihm gesagt: „er sei der Einzige, der seine Schriften ganz verstanden habe und Gebrauch davon zu machen wisse.“ Umso thörichter mußte demnach die später auf-tretende Beschuldigung erscheinen, daß Haydn, aus Rache für ihm von Bach widerfahrene Feindseligkeiten, in seinen Sonaten dessen Stil copirt und carikirt habe. Bach selbst erklärte denn auch im „Hamburger Correspondenten“ (1785, Nr. 150) u. A.: „Nach meinen Nachrichten von Wien muß ich glauben, daß dieser würdige Mann, dessen Arbeiten mir noch immer sehr viel Vergnügen machen, eben so gewiß mein Freund sei wie ich der seinige.“ Haydn suchte und fand von Anbeginn in Bach's Werken Stärkung und Anregung auch in trüben Stunden. „Ich spielte mir dieselben zu meinem Vergnügen unzählige Mal vor, besonders auch wenn ich mich von Sorgen gedrückt oder muthlos fühlte, und immer bin ich da erheitert und in guter Stimmung vom Instrumente weggegangen.“

Eine neue Weise in Wahrheit stimmte Emanuel Bach's Claviermusik an. Aus dem strengen gebundenen Stil, in dem sein Vater, der große Sebastian, und seine Zeit ihren gemäßigsten Ausdruck gefunden, leitete sie in eine dem veränderten Zeitgeist entsprechende freiere Schreibart hinüber. Sie bezeichnet den Übergang aus der Kirche in die Welt, aus der Gelehrsamkeit zur Geselligkeit. Sie ist nur der Vorbote eines erst mit Haydn in's Leben tretenden Tonfrühlings; aber seinen Odem spüren wir schon in der lebendigen

Frische der Erfindung, der unbefangenen Heiterkeit des Gefühlsausdrucks. An Stelle der alten contrapunktischen kommt nun die sogenannte „galante“ Schreibweise zu ihrem Recht. Ein helleres Klangcolorit, ein durchsichtigerer Tonsatz, ein gewisses dichterisch freies Wesen macht sich geltend. Vom Objectiven geht jetzt der Kunstausdruck allmählig zum Subjectiven über. „Ein Musikus kann nicht anders rühren, er sei denn selbst gerührt“, sagt Bach für sich selbst bezeichnend, und an anderer Stelle: „Mich dünkt, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren.“ Nur ein Bahnbereiter war Philipp Emanuel Bach Josef Haydn gegenüber; doch ohne ihn hätte dieser wol kaum den Weg zur eigenen Größe gefunden. Was er durch Verwerthung der von seinem großen Vater begründeten Clavier-technik und Erweiterung der durch Johann Ruhnau und Domenico Scarlatti entwickelten Sonatenform vollbrachte, macht den norddeutschen Künstler zum unmittelbaren Vorgänger des Wiener Meisters, der gerade im einheitlichen Ausbau des Sonatensatzes Wichtigstes leistete.

So ging denn Haydn, der des Segens einer systematischen Ausbildung ganz entbehrte und in der Wahl seiner Lehrmittel fast nur vom Zufall geleitet ward, durch eine günstige Fügung bei dem in die Schule, der ihm das seiner Individualität und Bestimmung Angemessenste zu lehren vermochte. Auch Bach's epochemachendes theoretisch-praktisches Werk: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“, machte er sich eifrig nutzbar. Er nennt es „das beste, gründlichste und nützlichste, welches als Lehrbuch je erschien.“ Gleichermassen priesen es später auch Mozart und Beethoven; ja der Erstere sagt von Emanuel Bach geradezu: „Er ist der Vater, wir sind die Buben!“

Für sein Vorwärtstommen im Violinspiel mochte Haydn namentlich der Umgang mit dem ihm befreundeten Dittersdorf förderlich sein. Beides, Geigenspiel und Composition, konnte er bei seiner öfteren Mitwirkung in Orchestern, namentlich bei den Nachtmusiken verwerthen. „Gassatim gehen“ nannte er derlei musikalische Nachtwanderungen, bei denen auf Bestellung Anderer, oder aus eigenem Antrieb irgend einer beliebten Persönlichkeit gehuldigt wurde. Für einen derartigen Zweck schrieb Haydn unter Anderem ein Quintett. Eine andere Gelegenheitscomposition führte ihm den ersten Operntext zu. Als er einmal mit einigen Kameraden der schönen Frau des beliebten Komikers Kurz, der das Publikum im alten Kärnthnerthor-Theater als „Bernardon“ belustigte, ein Ständchen brachte, faßte der Gatte der Gefeierten für den Componisten der eben gehörten Musik ein so lebhaftes Interesse, daß er Haydn sofort zu sich einlud und ihm den Antrag zur Composition eines eben von ihm beendeten Theaterstücks stellte. So entstand die zweiactige komische Oper: „Der neue krumme Teufel“ und eine im Zusammenhang mit ihr aufgeführte Kinder-Pantomime: „Arlequin, der neue Abgott Kam in Amerika.“ Seine Arbeit wurde Haydn mit 25 — nach anderer Lesart mit nur 2 — Ducaten gelohnt; „wegen beleidigender Anzüglichkeiten im Texte“ aber wurde die Oper, obgleich sie gefiel, nach nur zweimaliger Aufführung verboten. Nachmals in Prag, Berlin und andernorts gehört, ist die Partitur jetzt spurlos verschwunden. Kurz beschäftigte den Tonsetzer übrigens nicht zum zweiten Male. Und zu seinem Heil! Denn nicht die Localposse war das entsprechende Feld für Haydn's Thätigkeit, und wenn auch die Berührung mit der derben Komik des alten Wiener Volksschauspiels ihm

vielleicht zuerst Sinn und Einbildungskraft für Darstellung des Lebendigen, Charakteristischen in der Musik schärfte, in edlerer Gestalt sollte er den deutschen Volkshumor in seiner Kunst vertreten.

„Ich schriebe fleißig, doch nicht ganz gegründet“, sagt Haydn in seiner Selbstbiographie, „bis ich endlich die Gnade hatte, von dem berühmten Herrn Porpora (so dazumal in Wien war) die ächten Fundamente der Kunst zu erlernen.“ Er war bisher, die kargen Anweisungen Reutter's im Capellhause abgerechnet, nur Autodidact, auf Beobachtung, Fleiß und Instinct angewiesen gewesen; nun endlich sah er sich unter Führung eines tüchtigen Lehrers geborgen. Sein guter Stern hatte ihn in's Michaelerhaus geführt. Dort, wo er die höchsten Regionen bewohnte, hatte auch Metastasio, der berühmte Operndichter und kaiserliche Hospoet, mit einer ihm nahe befreundeten Familie Martines gemeinsam sein Quartier. *) Dieser ward auf den armen Musiker im Dachstübchen über ihm aufmerksam und engagirte ihn als Clavierlehrer für seinen Liebling, die zehnjährige Marianne Martines, deren Ausbildung er selber leitete. Sie wurde außerdem in der Composition durch Haffe, im Gesang durch Porpora unterrichtet, und hierbei mußte Haydn auch als Begleiter dienen. Er erhielt dafür während dreier Jahre, so lange seine Thätigkeit währte, freie Kost im Hause des Dichters; zugleich aber hatte er den Vortheil, nicht allein mit der italienischen Sprache und der ausgezeichneten Gesangsmethode des gefeierten italienischen Stimmbildners und Componisten — der Großen wie Farinelli, Caffarelli, Porporino zu seinen

*) Durch einen wunderlichen Zufall wohnte auch die Fürstin Esterhazy, deren Sohn Haydn später als Capellmeister anstellte, im selben Hause.

Schülern zählte — vertraut zu werden, sondern auch von Porpora selber weitere Anleitung in der Composition zu empfangen. Dabei behandelte der alte heftige Maestro seinen demüthigen Jünger freilich rauh und roh genug. Scheltworte und Rippenstöße gab es häufig zu erdulden; ja drei Monate hindurch hatte er bei dem schlimmen Alten sogar Bedientendienste zu verrichten. Doch um seiner Kunst willen ertrug er Alles; „denn“, heißt es, „ich profitirte im Gesang, in der Composition und in der italienischen Sprache sehr viel.“ Die Klippe, dabei in's Fahrwasser der Welschen zu gerathen, umschiffte er glücklich, ob er auch später eine Anzahl italienischer Opern schrieb, die er anderen gleichzeitigen musikalischen Bühnenwerken an Werth keineswegs nachstellte. Und wol nicht mit Unrecht, wie sein naiv anmuthiges Rococo-Singspiel „Der Apotheker“ (Lo speciale) zeigt, die einzige seiner Opern, die aus tiefer Verschollenheit seit 1895 auf der Dresdner und Wiener Hofbühne in Hirschfeld's Bearbeitung wieder auftauchte. Er gewann den Italienern das ab, was ihm für die eigene Richtung taugte: die feinere Phrasirung der Melodie und Klarheit der Harmonie, den Sinn für die reine Linie, dank dem er das bisherige verschnörkelte Wesen, das noch bei Ph. Emanuel Bach üppig wuchert, in den Hintergrund drängte. Liegt die frühere deutsche Instrumentalmusik noch unter dem Bann einer gewissen Sprödigkeit und schwerfälligen Steifheit, so wird sie durch Haydn zur Grazie und Natürlichkeit, zur lichtvollen Schönheit geführt.

Die schöne Heimat der Kunst, Italien, zwar schaute er nie mit eigenen Augen, und vergeblich forderte Glück ihn zu einer Reise dahin auf. Was er jedoch für seinen speciellen Entwicklungsgang von dort bedurfte, das kam über die Alpen zu ihm herüber, er brauchte es nicht

erst jenseits derselben zu suchen. Und wie hätte sich der Arme, der unablässig mit der Noth des Lebens rang, wol den Luxus einer Reise nach dem Süden gewähren können? Er nahm es schon dankbar hin, daß sich ihm ein Landaufenthalt in der Nähe Wiens eröffnete. Mit Porpora, der die Geliebte des venetianischen Botschafters Correr im Gesang unterrichtete und sich dabei Haydn's als Begleiter bediente, verbrachte er den Sommer in dem an der ungarischen Grenze gelegenen Bad Mannersdorf, dem damaligen Ischl der vornehmen Welt. Wie der Hof und die Aristokratie daselbst mit Vorliebe verweilten, so fanden sich auch Künstler gern dort ein, und Haydn, der bei den Soiréen des musikliebenden Prinzen von Sachsen-Hildburghausen öfters als Accompagnateur am Clavier mitwirkte, kam da mit Bonno, Wagenseil, Gluck u. A. in Berührung. In ein näheres Verhältniß zu Letzterem trat er augenscheinlich nie. Durch Burney, den englischen Musikhistoriker, aber wissen wir wenigstens, daß später Haydn'sche Quartette in Gluck's Hause zur Aufführung kamen. Der große Meister des gesungenen Dramas ging demnach, so weit ihre Wege und Ziele, wie Charaktere und Naturanlagen auseinander führten, doch nicht theilnahmlos am Schöpfer des Quartetts und der Symphonie vorüber, der seinerseits auch Gluck's Bedeutung zu schätzen verstand, wie er Händel und Mozart, Emanuel Bach und Cherubini in ihren verschiedenen Leistungen voll Wärme würdigte.

Allmählig besserten sich mittlerweile Haydn's Verhältnisse. Durch Geiger-, Sänger- und Organistendienste in der Kirche bei den barmherzigen Brüdern, zu St. Stephan und in der gräflich Haugwitz'schen Capelle half er sich, außer den gewohnten Lectionen, die sich jetzt auch auf Theorieschüler erstreckten und ihm

statt mit zwei nun mit fünf Gulden monatlich honorirt wurden, weiter. Dazu lag er mit dem ihm eigenen Fleiß und Eifer theoretischen Studien ob. Mattheson's und Marpurg's Werke und hauptsächlich Fur' »Gradus ad Parnassum«, dem er classischen Werth beimaß, mußten ihm zur Mehrung seiner Kenntnisse verhelfen. Andere als musicalische Bücher kamen damals nicht in seine Hand. Reichte der Tag zu Allem, was er ihm abforderte, nicht aus, so machte er die Nacht zum Tage. Er gewöhnte sich frühzeitig daran, regelmäßig 16 bis 18 Stunden täglich der Arbeit zu widmen, und hielt, auch nachdem er längst zur Berühmtheit gelangt war, an dieser Gewohnheit fest.

In hohem Grade folgenreich wurde für ihn in dieser Zeit die Bekanntschaft mit einem begüterten Musikfreund, Graf Fürnberg, auf dessen Schloß Weinzirl bei Wieselstein in Niederösterreich er von 1757—59 „viel glückliche Tage“ verlebte. Der Graf, der ihm bereits einige Streich-Trios verdankte, gab ihm die Anregung, sich auch einmal im Quartettsache zu versuchen. So schrieb Haydn sein erstes Streichquartett in B-dur, das sogleich so lebhaften Anklang fand, daß er, dadurch angefeuert, ihm in kurzen Zwischenräumen noch weitere siebzehn Werke gleichen Genres folgen ließ. Durch diesen, wie er sagt, „ganz zufälligen Umstand“ wurde er auf eine Kunstgattung hingeführt, die er mit genialer Hand zuerst derart selbstschöpferisch ausbildete, daß eine der herrlichsten Blüten deutscher Kunst daraus erwuchs.

Er war nicht der Erste, der für vier Instrumente schrieb. Viele Andere waren ihm, seit die Kammermusik an Ausbreitung gewann, hierin vorangegangen. Ihre künstlerische Grundlage aber empfing die Gattung erst durch seine Hand. Was er von Philipp

Emanuel Bach und seinen Sonaten erlernt, das trug hier seine ersten Früchte. Wie die Sonate aus Übertragung der Form der italienischen Ouverture oder Opern-Symphonie (zwei bewegte Sätze, die durch einen kurzen langsamen auseinander gehalten werden, d. i. Allegro, Gravo, Allegro) auf das Clavier entstanden war, so übertrug er ihre durch Bach des Weiteren entwickelte Form nun wieder auf das Quartett. Das bei Letztgenanntem, seinem Vorbild, noch Unvollkommene aber bildet er zu einem einheitlichen Organismus aus.

Die freie thematische Arbeit, die an Stelle des künstlichen doppelten Contrapunktes, der Natur der Sonate angemessen, dabei das Feld behauptet, wird jetzt der eigentlich treibende Keim und Kernpunkt des Ganzen. Ein eigener geräumiger Schauplatz wird ihr im sogenannten Durchführungstheil des ersten Satzes, den Haydn breiter und bedeutender gestaltet, zugewiesen. Das Adagio wird vertieft, gefanglich bereiteter; das Finale, meist in Form des von dem Franzosen Couperin ausgebildeten Rondos, voll übersprudelnder Laune behandelt. Zur Aufnahme eines vierten Satzes (dem sich hier und dort gar ein fünfter und sechster gesellt) muß sich der Rahmen erweitern. Als Erbtheil der mehr und mehr verschwindenden Suite, wird die Menuett eingeschoben; ja sie tritt mehrfach doppelt und immer mit einem reizvoll originellen, fast durchgehends, im Gegensatz zu ihrer Munterkeit, ernsthaft gefärbten Trio auf. Dem Humor erscheint damit eine feste Stelle in Haydn's Kunstwerk eingeräumt. Auch die harmonische Construction der Sätze wird eine bestimmtere. Das Dominantverhältniß, dem zufolge der Durchführungstheil in der Dominant-Tonart des Hauptsatzes zu stehen kommt, tritt in volle Kraft, dem künstlerischen Princip des Gegensatzes entsprechend, das

sich im gesammten Aufbau, bei aller symmetrischen Ordnung und Gliederung geltend macht. Zugleich erscheint die Selbständigkeit der einzelnen Instrumente allenthalben gewahrt. Aus dem tönenden Ganzen schauen uns vier verschiedene Individualitäten, jede mit ihrem eigenen Wesen und Angesicht an. So ergriff Haydn mit der Sicherheit des Genies frühzeitig von einer Kunstart Besitz, die sich als der natürliche Ausdruck seiner musikalischen Stimmung erwies und deren Grundform er später mit gleichem Glück auch auf den Orchester- und Clavierstil übertrug. Denn im Instrumentalen war sein Genius zu Hause. Die Vocalmusik hatte er bereits zu höchster Blüte entwickelt vorgefunden; hier blieb ihm nach Bach und Händel, oder nach Seiten der Oper über Glück hinaus keine Aufgabe zu lösen. Die Instrumentalformen hingegen, die weit hinter der Ausbildung jener zurückgeblieben und zum wesentlichen Theil erst in ihren Grundlagen festgestellt waren, harrten noch einer sie organisch ausgestaltenden und vollendenden Hand. Noch war ein eigentlicher Orchesterstil bisher nicht gewonnen. Auch auf Behandlung der Instrumente übte die Vocalmusik, die in ihren einfacheren Gebilden ohnehin neben Tänzen und Märschen das Repertoire der Orchester vielfach speiste, ihren Einfluß. Genug, die gesammte Musikpraxis drängte zur Ausbildung eines selbständigen Instrumentalstils hin, und in der Aufnahme dieser Mission erfüllte Haydn seine Sendung. Sie lag ihm, dem schlichten Kind des Volkes, dem auf die Realität des Lebens fortwährend Hingewiesenen, um so näher, als die Instrumentalkunst, im Gegensatz zu der gern dem Höchsten, Übersinnlichen zugewandten Vocalmusik, zunächst mehr an realem Boden haftete und ihren Inhalt von Natur und Welt empfing. Volksthümliche

Elemente nahm Haydn mit Vorliebe in sein Kunstwerk auf, aber er erhob sie mit diesem in eine reinere höhere Sphäre. So blieb er immer faßlich, immer einfach in seinem Ausdruck; wenn auch, dank seinem Gemüths- und Erfindungsreichthum, jederzeit vor Trivialität bewahrt. Die natürliche Harmonie seines Wesens, der Nimbus des Genius adeln auch seine schlichtesten Weisen.

Nicht durchgängig zwar halten sich die ersten acht-zehn Streichquartette Haydn's an die strenge Quartettform; der entsprechende Stil für dieselbe jedoch ist gefunden, und weit überragen sie an Eigenthümlichkeit und Bedeutung eine Anzahl von Streich-Trios, die derselben Zeit entstammen. Das eine der Quartette (das fünfte in B-dur) hat übrigens schon einen symphonischen Anstrich; ja in sechs Scherzandi, die der junge Meister für 2 Hörner, 2 Oboen, 1 Flöte, 2 Violinen und Baß schrieb, lassen sich schon die Vorläufer seiner Symphonien erkennen. Sie wagen sich nicht über engste Grenzen hinaus; aber sie offenbaren bei abgerundeter Form, wirksamer Instrumentalbehandlung und bisweilen interessanter Rhythmik den liebenswürdig heiteren, unbesangenen Charakter, der schon Haydn's Quartette so anziehend machte. War es ein Wunder, wenn die Zahl ihrer Freunde im Umsehen wuchs? Freilich fehlte es auch nicht an Eiferern, die über „Herabwürdigung der Musik zu komischen Tändeleien“ schalten und dem Componisten alles ernste Streben absprachen. Wie zu allen Zeiten, so bemühte sich auch dazumal eine verständnißlose Kritik, den Genius zu meistern und das Große mit dem Maßstab des Kleinen zu messen; aber der Künstler lauscht zum Glück mehr auf die innere Stimme als auf das, was von außen her an sein Ohr klingt. Unbekümmert ging Haydn

feinen Weg. Einige Divertimenti für fünf und mehr Instrumente — mehr der leichten Unterhaltung geltende, der Suite verwandte Stücke — fallen noch in jene Zeit. Bald sollte er in einem neuen Wirkungskreise vor größeren Aufgaben stehen.

Seine Einnahmen hatten sich unterdessen vermehrt. Er zählte jetzt die Gräfin Thun, in der er eine theilnehmende Gönnerin fand, zu seinen Schülerinnen im Clavierpiel und Gesang. So war er denn auch in eine erträglichere Wohnung übergesiedelt; doch traf ihn hier das Mißgeschick, durch diebische Hand seiner geringen Habseligkeiten beraubt zu werden. Der Vater, den er in seiner Verlegenheit um Hülfe anging, vermochte ihm nur einen Siebzehner (etwa 50 Pfennige nach unserem Gelde) beizusteuern; durch die Freigebigkeit seiner Freunde sah er jedoch seinen Verlust bald wieder ersetzt. Sein jüngerer Bruder Michael hatte es inzwischen längst vor ihm zu einer festen Anstellung gebracht; er war bereits 1757 beim Bischof von Großwardein, Graf Firmian, als Capellmeister in Amt und Würden getreten. Nun endlich, es war im Jahre 1759, bot sich auch Josef, wie er sagt, „durch Recommendation“ Fürnberg's, „von welchem er besondere Gnade genoß“, bei dem böhmischen Grafen Morzin eine Stelle als Musikdirector und Kammer-Compositeur mit 200 Gulden Gehalt neben freier Kost und Wohnung.

Von jeher hatte der böhmische wie der österreichische Adel die Tonkunst vorzugsweise in Schutz und Pflege genommen. Zu denen, die sich eine eigene Capelle hielten, gehörte auch Graf Morzin, der im Winter in Wien, im Sommer auf seinen Gütern bei Pilsen lebte, seine Musiker aber nur in Lutavec, seinem Lieblingsaufenthalt, beschäftigte. Eben dort fand auch Haydn

die Stätte seiner Thätigkeit und that den ersten Schritt auf einer Bahn, auf der er unvergänglichen Ruhm zu ernten bestimmt war. Er schrieb 1759 seine erste Symphonie. Wer das anspruchsfloße, in knappestem Formen gestaltete, kaum zehn Minuten zur Aufführung in Anspruch nehmende Werk*) heute hörte, würde — mit den Verhältnissen und Voraussetzungen, unter denen es entstand, nicht vertraut — kaum geneigt sein, ihm eine tiefere Bedeutung zuzusprechen. Was aber bot die Symphonie überhaupt zu jener Zeit, als Haydn sich zuerst mit ihr befaßte? Der die Oper oder ein mehrstimmiges Gesangstück**) einleitende Orchesterstück trug zuerst diesen Namen. Er bestand in der Regel aus drei zusammenhängenden Sätzen, und zwar in Frankreich nach der durch Lully eingeführten Form, aus zwei, einen bewegteren einrahmenden, langsamen Theilen (Grave, Allegro, Grave), während in Italien durch Scarlatti das umgekehrte Verhältniß (Allegro, Grave, Allegro) festgestellt wurde. Erst allmählig gelangte die Symphonie zur Selbständigkeit und wurde in Italien durch Sammartini, — den Lehrer Gluck's, der die beiden Allegrosätze vom Grave trennte und sie selbständiger erweiterte, auch das Orchester mannigfacher verwendete — in Deutschland durch die Componisten der Mannheimer Capelle, Stamitz, Cannabich, weiter entwickelt. An zahlreichen Erzeugnissen der Gattung fehlte es nicht. Tommelli, Gluck, Dittersdorf, Graun, Haffe, Adam Hiller, Leopold Mozart, Stamitz, der Gründer der Mannheimer Schule, und viele Andere schrieben und veröffentlichten Symphonien. Einen

*) Es steht in D-dur, $\frac{4}{4}$ Tact und ist nur in Abschrift bei Breitkopf in Leipzig 1766 erschienen.

**) Sebastian Bach bezeichnet z. B. die seine Kirchenkantaten eröffnenden Instrumentalstücke als »Sinfonia«.

aus der thematischen Arbeit lebendig her austreibenden einheitlichen Organismus aber hatten sie Alle ihnen nicht zu geben gewußt. Den verlieh ihnen erst Haydn, und darum wurde er der eigentliche Schöpfer der Symphonie und seine orchestralen Thaten eroberten sich die Welt, indeß die der Anderen vor ihm vergessen und begraben wurden.

Wie er seiner Neuschöpfung des Quartetts im Wesentlichen die schon entwickelteren Formen der Emanuel Bach'schen Clavierfonate zu Grunde gelegt hatte, so baute er auf gleichem Fundament nun auch sein orchestrales Kunstwerk auf. Aus dem ersten, dem Allegrosatz der Haydn'schen Symphonie, der meist in zwei Theile zerfällt, heben sich drei Gruppen hervor. Die erste, die Themagruppe, bringt das den Charakter des Satzes kundgebende Hauptthema, dem ein zweites als Nebenthema contrastirend entgegentritt. Freie Mittelglieder verbinden beide mit einander und leiten in die Dominant- oder Parallel-Tonart über, in welcher der erste Theil abschließt. Die mit dem zweiten Theil auftretende Durchführungsgruppe verarbeitet die im Hauptsatz gegebenen Motive aufs mannigfaltigste. Sie gewährt der thematischen Gestaltungskraft des Componisten weiten Spielraum, um endlich zur dritten, der Repetitionsgruppe, überzugehen, welche nun, in die Haupttonart zurückkehrend, die bisher vorgeführten Gedanken noch einmal zusammenfaßt.

Den zweiten oder Mittelsatz, das Adagio, Andante oder Allegretto, gestaltet Haydn in wechselvollster Weise. Dabei bedient er sich mit Vorliebe des Gegensatzes von Dur und Moll. Für die Anlage ist hier das Lied oder die Operncavatine vorbildlich. Gern auch wählt er die Variationenform, in der er Meister ist. Aus dem schlichten, oft dem Volkston sich nähernden Liede

aber erwächst in immer vertiefterer Ausführung das hochpoetische Adagio, das in seiner Vollendung sich als echt deutsche Schöpfung darstellt und zur Aussprache des innersten Gemüthslebens vorzugsweise geeignet erweist.

In dem meist rasch bewegten Schlußsatz herrscht die heitere Stimmung vor. Hier, wo der Tonsetzer am liebsten die Rondoform gebraucht, deren wiederkehrende Couplets seinem unerschöpflichen Witz und Humor willkommene Gelegenheit zu immer neuen pikanten Wendungen geben, treibt er sein neckischstes Spiel und erscheint in seinem eigentlichsten Element. Hier lebt, sprüht und sprudelt Alles voll unvergänglicher Jugendlust, und wenn manches Andere, was der Meister uns geschenkt, mit den Jahren alt und blaß geworden, seine Finales athmen eine unwiderstehliche Frische und Lebenskraft. Da ist Alles beredt, selbst die Pausen, und was da singt und klingt, läßt auch den Grämlichsten oder Traurigsten wenigstens für eine kurze Spanne Zeit seines Harms vergessen. Nicht zu Höhepunkten dramatischer Wirkung gipfeln sie sich. Nicht an den Schlußsätzen gewaltigster Art, wie sie Beethoven, der Meister der Meister, aufgebaut, wollen sie selbstverständlich gemessen sein, wie sie sich den vollkommensten Gebilden instrumentaler Kunst nicht zu vergleichen streben. Der Schöpfer der Gattung konnte nicht zugleich auch ihr Vollender sein. Nicht das Höchste und Tiefste der Ideen und Empfindungen der Menschheit auszusprechen war Josef Haydn gegeben; das vermochten erst Andere auf dem von ihm gelegten Grunde. Freundliche Bilder und Stimmungen spiegeln seine Symphonien wieder. „Eine ideale Sprache der Wahrheit, in ihren Theilen nothwendig zusammenhängend und lebendig“, nennt sie Goethe. „Sie sind vielleicht

zu überbieten, aber nicht zu übertreffen.“ Und was Richard Wagner im Hinblick auf dieselben sagt, wenn er von der heiteren jugendlichen Frische der sich darin bewegenden rhythmischen Tanzmelodie und dem sie durchdringenden warmen Hauch wirklichen, menschlich freudigen Lebens redet*), das gilt vornehmlich von seinen Finales und Menuetts. Nicht selten in Haydn's früheren symphonischen Schöpfungen werden letztere beide auch als ein und dasselbe verstanden; das heißt der Schlusssatz trägt bei Symphonien, denen die Menuett fehlt, gleichsam um für den Ausfall derselben zu entschädigen, die Bezeichnung Tempo di Menuetto an der Stirn. Denn der frohmüthige Wiener Meister liebte die Menuett und wies ihr in dem ursprünglich dreißägigen Orchesterwerk bleibend die Stelle eines vierten Satzes an, die Beethoven später für sein Scherzo in Anspruch nahm. Meist fügt er es hinter dem zweiten Satze ein, zuweilen auch läßt er es dem ersten folgen; aber er erachtet es als ein so wichtiges Glied innerhalb des symphonischen Rahmens, daß er, wo er denselben knapper gestaltet und auf die dreißägige Form zurückgreift, lieber das Adagio als die Menuett entbehren mag; recht im Gegensatz zu Mozart, der, wo er seine Symphonie dreitheilig construirt, als Sänger der Liebe und des Herzens, vielmehr dem Adagio den Vorzug giebt.

Ihren eigenthümlichen typischen Charakter innerhalb des neuen instrumentalen Kunstwerks empfing die Menuett durch Haydn. Er entkleidete sie, den Tanz der vornehmen Welt, wie Otto Zahn sagt, ihrer aristokratischen Würde (die ihr Mozart später zurugab), verlegte sie in eine bürgerliche Sphere und verlieh ihr eine ihr ursprünglich fremde volksthümliche

*) Das Kunstwerk der Zukunft. Ges. Schriften. Bd. 3.

Heiterkeit und gemüthliche Jovialität, dabei aber zugleich eine wahrhaft künstlerische Gestaltung. Die erfinderische Kraft, mit der er sich selbst in dieser so einfachen Form immer neu und abwechslungsreich zeigt, ist in der That um so staunenerregender, als die Musikstücke dieser Gattung bei ihm, nach Pohl's Zeugniß, zu Tausenden zählen.

Wie nach Seiten des Formellen und Ideellen, gab Haydn auch nach Seiten des Colorits, des Instrumentalen der Symphonie eine neue Gestalt. Nicht wie bisher nach vocalen Gesetzen, sondern ihrem eigenthümlichen Wesen und Klangvermögen gemäß, verwendet er die Instrumente. Schon Sebastian Bach zwar hatte die eigenartige Farbe einzelner derselben, wie der Oboe, der Trompete, des Violoncellos, der Geige, namentlich für Ausschmückung seiner Arien und Chöre mannigfach zu benutzen gewußt. Für Mehrung und charakteristische Verwerthung der orchestralen Kräfte zu dramatischen Zwecken hatte auch Glück gewirkt: die Anordnung und Verwendung der Instrumente, je nach ihrer besonderen Technik und Eigenthümlichkeit im Gesamtorchester, die Gliederung dieses letzteren zu einem lebendigen Organismus war jedoch erst Haydn's Werk. Allmählig nur konnte sich dieselbe auch unter seiner Hand herausbilden. Nach und nach erst erweiterten sich die bescheidenen Mittel der ihm zu Gebote stehenden Capelle, und zu den doppelt besetzten Violinen, dem Hörner- und Oboenpaar, mit dem er sich zunächst bescheiden mußte, gesellten sich dann Flöten, Fagotte, Clarinetten, Trompeten und Pauken. Ein in Holz- und Messinginstrumente getheilter Bläserchor tritt nun dem Mittelpunkt des Orchesterkörpers, dem Streicherchor, gegenüber, und auch die Schlaginstrumente, die Pauken, greifen munter ein.

So gestaltete Haydn mit den neuen Instrumentalformen auch den neuen Instrumentalstil. Mit seiner ersten Symphonie that er freilich nur den ersten Schritt dazu. Aber schon dieser ist als Fortschritt über das von ihm Vorgefundene hinaus bezeichnend. Klar und sicher in ihrer Anlage, von anregender melodischer Erfindung, voll Maß und Symmetrie weist sie in ihrer knappen Fassung und geflügelten Leichtigkeit schon auf die reisende Meisterschaft Haydn's hin.

Auch eine Reihe Divertimenti für fünf bis neun Instrumente schrieb er für Morzin. Im Übrigen fällt in die Zeit seiner ersten Capellmeisterthätigkeit noch ein Ereigniß von Wichtigkeit für ihn — er verheiratete sich. Zwei Schwestern waren, als Haydn im Herbst 1760 für den Winter wieder nach Wien zurückkehrte und daselbst Unterricht erteilte, seine Schülerinnen geworden: die Töchter eines Perrückenmachers Keller, der ihn früher öfters unterstützt hatte. Für die jüngere faßte er eine lebhaftere Neigung und bot ihr seine Hand, obgleich er sich, wie alle vom Grafen Morzin angestellten Musiker, hatte verpflichten müssen, so lange er in seinem Dienste stehe, unverheiratet zu bleiben. Doch die Geliebte verschloß sich seinen Wünschen. Sie trat in's Kloster zu den Nicolaiern und nahm den Schleier. Dem Vater, der an dem soliden Künstler Wohlgefallen fand, kam das ungelegen genug. Er wollte sich den erwünschten Schwiegersohn nicht entgehen lassen und überredete Haydn, die ältere Schwester zur Frau zu nehmen. Dessen dankbares Herz mochte ihn den Wünschen des Alten geneigt machen, kurz am 26. November 1760 ward die 31 jährige Maria Anna Keller dem 28 jährigen Musiker zu St. Stephan angetraut. Er hatte sich mit ihr eine schlimme Gefährtin gewonnen, die das Glück von seinem Hause fern hielt.

„Ein unverträgliches, zankfüchtiges, herzloses, verschwen-
derisches und bigottes Weib, eine keifende Kantippe“;
so charakterisirt sie Pohl, sein Biograph, indem er
hinzufügt: „nur ein Charakter wie der seinige ver-
mochte das traurige Los einer solchen, obendrein kinder-
losen Ehe zu ertragen.“ Und Griesinger erzählt, daß
„Haydn seiner Frau sorgfältig seine Einkünfte ver-
bergen mußte, weil sie den Aufwand liebte, dabei bi-
gott war, die Geistlichen fleißig zu Tische lud, viele
Messen lesen ließ und zu milden Beiträgen bereit-
williger war, als es ihre Lage gestattete.“ Als er sich
einst bei Haydn erkundigte, wie eine von ihm erwiesene
Gefälligkeit, für die er selbst nichts annehmen wollte,
seiner Frau erstattet werden könnte, entgegnete der
Meister: „Die verdient nichts, und ihr ist es gleich-
gültig, ob ihr Mann ein Schuster oder ein Künstler
ist.“ Dessenungeachtet verschmähte sie nicht, die Kunst
ihres Mannes in Anspruch zu nehmen, um sich den
ihr befreundeten Geistlichen gefällig zu zeigen, und
eben hieraus wol erklärt sich der Ursprung so vieler
kleineren Kirchencompositionen Haydn's, die namentlich
in österreichischen Klöstern verbreitet sind. Sein Bestes
allerdings legte er nicht in derlei ihm abgedrungenen
Arbeiten nieder; mit Tonstücken ziemlich leicht wiegen-
den Werthes fand er sich den frommen Wünschen der
Gattin gegenüber ab. In boshafter Weise war diese
allzeit beflissen, ihn zu ärgern. Seine Partituren ver-
brauchte sie, seinem eifrigen Einspruch zum Troß, zu
Papilloten, Pasteten-Unterlagen und dergleichen, und
manches Manuscript mag der barbarischen Laune des
bösen Weibes zum Opfer gefallen sein. »Quolla bestia
infernale« nennt er sie in einem 1792 von London
aus geschriebenen Briefe und erzählt, daß er sie nur
durch die Drohung, nicht wieder nach Hause zu kommen,

zur Vernunft gebracht habe. Ja, noch im Jahre 1805, nachdem ihr endlicher Tod ihm die schmerzlich ersehnte Ruhe gebracht, zeigte er dem Geiger Baillot ihr Bild mit den Worten: „Das ist meine Frau; sie hat mich oft in Wuth gebracht!“ Am Ende hatte er die grausame Qual nicht länger ertragen. Ihre letzten Lebensjahre lebte sie von ihm getrennt in Baden, wo er sie einem befreundeten Schullehrer in Pflege gegeben. Dort starb sie im März des Jahres 1800. Schwer fürwahr mochte die Harmonie, der Seelenfrieden, dessen wir uns in Haydn's Werken freuen, errungen sein!

Ob dem Grafen Morzin inzwischen die Heirat seines Musikdirectors bekannt wurde oder verheimlicht blieb, wir wissen es nicht. Von dieser Seite wenigstens blieben ihm die verhängnißvollen Folgen seines Schrittes erspart. Dafür trat eine andere unvorhergesehene Wendung ein. Zerrüttete Vermögensverhältnisse zwangen den Grafen zur Auflösung seiner Capelle. Auch Haydn ward verabschiedet. Eine glückliche Fügung jedoch wollte es, daß der regierende Fürst Esterhazy kurz zuvor, gelegentlich eines Besuches bei Morzin, Compositionen seines Musikdirectors gehört und an ihnen besonderen Geschmack gefunden hatte. Er erkannte in ihm, dessen Name bereits in weitere Kreise drang, eine geeignete Kraft für seine eigene Capelle und fesselte ihn noch im Jahre 1761 als zweiten Capellmeister an sein Haus, dem er fortan bis an sein Lebensende in treuem Dienste angehören sollte.

Eisenstadt in Ungarn, die unfern Odenburg und der österreichischen Grenze gelegene Residenz der Fürsten Esterhazy, ward nun zunächst der ausschließliche, weiterhin wenigstens zeitweise Aufenthalt Haydn's. Eifrige Musikliebe war im fürstlichen Hause heimisch und erblich; auch der regierende Fürst Paul Anton spielte

selbst mehrere Instrumente. Der Stand der Haydn's Leitung unterstellten Capelle war gleichwol, als er dieselbe übernahm, keineswegs bedeutend. Drei Violinisten, je ein Cellist und Contrabassist, einige von der Feldmusik zur Verfügung stehende Bläser und ein aus zwei Sopranen, einem Alt, zwei Tenoren und einem Baß bestehender Kirchenchor: das waren die bescheidenen Kräfte, die dem neuen Capellmeister zu Gebote standen. Doch wurden sie gleich nach seinem Eintritt durch eine Anzahl neuer Bläser und Geiger ergänzt. Auch hatten, nach Sitte damaliger Zeit, Bedienten oder Diener, die zu singen oder ein Instrument zu spielen verstanden, bei den Aufführungen mitzuwirken. Als Vicecapellmeister wurde Haydn zuvörderst angestellt, da der bisherige Orchesterführer Gregorius Werner, obschon er, — wie die für Haydn am 1. Mai 1761 ausgefertigte „Convention und Verhaltensnorma“ sagt — „hohen Alters und Kränklichkeit halber nicht wol im Stande ist, seiner Pflicht gehörig nachzukommen, er dennoch in Ansehung seiner langjährigen, treu und emsig geleisteten Dienste als Ober-Capellmeister verbleibt.“ Betreffs der Kirchenmusik war Haydn ihm subordinirt; die Leitung aller übrigen Aufführungen dagegen lag ihm selbständig ob. Nicht allein für die künstlerischen Leistungen, auch für das sittliche und ordnungsgemäße Verhalten seiner Musiker wird er verantwortlich gemacht. Er soll, laut der „Verhaltensnorma“, nicht weniger als Dirigent, Componist, Instrumentalist, Lehrer, Richter und Aufseher zugleich sein. Im Übrigen erwartet man von dem „ehrliebenden Hausoffizier eines fürstlichen Hofstaates, daß er das Orchester auf solchem Fuß und in so guter Ordnung erhalte, daß es ihm zur Ehre gereiche und er sich der ferneren fürstlichen Gnade würdig mache.“

Die Erfüllung dieser Erwartung blieb Haydn in Wahrheit nicht schuldig. Die Capelle sah unter ihm ihre glänzendsten Tage, und die von ihm für sie geschriebenen Compositionen begannen gar bald ihren Weltlauf. Befremdet und verstimmt sah der alte Capellmeister Werner den neuen Geist neben sich einziehen. Er, der Mann der orthodoxen alten contrapunktischen Schule, verstand das freie Wesen der neuen Kunst nicht, die jung und lebensfroh emporwuchs. Ein „Modehansl“ und „G'sanglmacher“ dünkte ihn der Meister, der neben ihm wirkend, einem ihm fremden Ideale folgte und frisch und freudig aus voller Brust herausfang. An allen Enden fühlte er sich ihm gegenüber zurückgesetzt und in seinem Ansehen vor der Capelle vollends geschädigt, als nach dem im März 1762 erfolgenden Tode des Fürsten Paul Anton dessen zur Regierung gelangender Bruder Nicolaus den Gehalt des Vicecapellmeisters dergestalt erhöhte, daß er — Haydn bezog jetzt 782 Gulden 30 Kreuzer und später mit Inbegriff der Naturalien 961 Gulden 45 Kreuzer — nahezu das Doppelte von dem des Obercapellmeisters betrug. Dazu noch der immer weiter um sich greifende compositorische Erfolg seines jungen Collegen, dessen Symphonien und Divertimenti, Trios und Quartette bereits in Druck und Abschrift von Leipzig und Paris, Amsterdam und London, den damaligen Hauptvertriebsplätzen für Musikalien, allüberall hin verbreitet wurden! Gern schloß der alte Mann endlich im März 1766 die müden Augen, die widerwillig dem ihm unverständlichen Musikwesen zugeschaut hatten, und überließ Haydn nun auch der Form nach die alleinige Herrschaft über die Capelle, die er in der That schon seit Jahren be-
sessen hatte.

Erheblich hatten sich dessen Verpflichtungen ohnehin

seit dem Regierungsantritt des Fürsten Nicolaus gemehrt. Dieser, ein echter österreichischer Cavalier, glänzend in seiner Erscheinung, vornehm in seinen Neigungen, voll Großmuth, Herzensgüte und Wohlwollen, ließ sich als leidenschaftlicher Musikfreund alsbald die wesentliche Erweiterung seiner Capelle angelegen sein; so daß dieselbe als Privatcapelle bis dahin kaum ihres Gleichen fand. Größere Orchesteraufführungen, Kammer- und Theatermusik sollten jetzt in den Kreis ihrer Wirksamkeit und in den Vordergrund treten. Wie sehr dieser Wunsch seines Gebieters Haydn's eigener Neigung, dem Orchester größere Ausgaben zu stellen, entgegenkam, darauf weist schon seine erste für Esterhazy 1761 geschriebene Symphonie in C-dur, »Le midi«, hin, die mit ihrer breiten fünfssätzigen Anlage und ihrem beredten, dramatisch gehaltenen Geigenrecitativ ihrer Zeit weit vorausgreift und schon an Beethoven'sche Weise anklingt. Das Engagement des trefflichen Violinisten Tomasini mochte ihn zur Einführung einer Solo-geige in seiner Symphonie veranlaßt haben, wie er auch den Eintritt zweier neuer Waldhornisten mit Composition eines Hornconcertes (D-dur, 1762) feierte. Die Symphonie »Le midi« erhielt dann noch in »Le matin« und »Le soir« ihre Gegenstücke; denn der Fürst hatte ihm die Tageszeiten zum Thema einer Composition gegeben. Überdem regte ihn der Verkehr mit den neu gewonnenen trefflichen Künstlern an. Mit Tomasini, der ihm wie kein Anderer „seine Quartette zu Dank spielte“ und für den er eins seiner Violinconcerte schrieb, desgleichen mit dem Cellisten Weigl und dessen Gattin, einer vorzüglichen Sängerin, deren Sohn Josef — den späteren Hofcapellmeister und Componisten der „Schweizerfamilie“ — er aus der Taufe hob, nicht minder mit dem Tenoristen Friberth trat er

in nahen freundschaftlichen Verkehr. In Letzterem fand er nicht nur einen sehr schätzenswerthen Sänger, sondern auch den Dichter mehrerer seiner Operntexte. Denn zum ersten Mal seit seinem „krummen Teufel“ sah er sich wieder auf dramatische Aufgaben hingewiesen.

Im Glashause des Schloßgartens wurde eine Bühne aufgeschlagen, ein Theatermaler beschäftigt, und „welsche Komödianten“ herbeigerufen. Für den nöthigen Musikbedarf mußte der Capellmeister sorgen. So entstanden die italienischen Singspiele: »La Marchesa Nepola«, »La vedova«, »Il dottore«, »Lo sganarello«, denen, gelegentlich der Vermählung des jungen Fürsten Anton mit der Comtesse Erdödy, 1762 das Schäferspiel »Acide e Galatea« folgte. Eine ganze Reihe italienischer Opern wurde im Laufe der Jahre von Haydn für den Fürsten, der sich bei seinem neuerbauten prachtvollen Schlosse Esterhaz am Neusiedler See auch ein luxuriöses Opern- und Schauspielhaus, sammt einem eigenen Marionettentheater errichten ließ, geschrieben. »La canterina« (1766), »Lo speciale« (1768), »Le pescatrici« (1770), »L'infedeltà delusa« (1773), »L'incontro improvviso« (1775), »Il mondo della luna« (1777), »La vera costanza«, »L'isola disabitata« (1779), »La fedeltà premiata« (1780), »Orlando paladino« (1782), »Armida« (1783), die als komische oder heroische, oder heroisch-komische Tondramen bezeichnet werden, brachten Haydn vielfältig mit der Bühne in Verbindung. Außerdem setzte er zu den Lustspielen: „Die Feuersbrunst“ und „Der Zerstreute“, sowie zu Goethe's „Göz von Berlichingen“ und Shakespeare's „Hamlet“ und „König Lear“, die in Esterhaz zur Aufführung kamen, die Musik und componirte endlich auch für das dortige Marionettentheater unter anderen die Opern: „Philemon und Baucis“ (1773), „Dido“, „Genovevens vierter

Theil" (1777) und „Die bestrafte Nachgier, oder das abgebrannte Haus“. Die Puppenkomödien in Esterhaz, an deren parodistischer Art Haydn besonderes Vergnügen fand, wurden weit und breit berühmt. Sie erregten auch das Wohlgefallen der Kaiserin Maria Theresia bei ihrem Besuch daselbst (1773) dergestalt, daß sie sich einmal den gesamten Apparat vom Fürsten für Schönbrunn ausbat. Überhaupt hinterließ die Musikpflege in der fürstlichen Residenz in ihr nach Anhören von Haydn's Oper »L'infedeltà delusa« einen so dauernden Eindruck, daß sie noch später äußerte: „Wenn ich eine gute Oper hören will, gehe ich nach Esterhaz.“

Einige Jahre nach dem kaiserlichen Besuch bei seinem Fürsten empfing Haydn vom Wiener Hof den Auftrag, für die dortige italienische Oper ein neues Werk zu schreiben. Er kam demselben durch Composition der Oper »La vera costanza« nach. Als man ihm aber seitens der Regie das Recht der Rollenvertheilung streitig machen wollte, erklärte er kurz und bündig: „Ich weiß was und für wen ich schrieb“, und wandte sich mit seiner Beschwerde an Kaiser Josef. Dieser gab ihm Recht, stieß jedoch bei seinen Vermittlungsversuchen auf derartigen Widerstand, daß der Componist schließlich lieber auf die Aufführung verzichtete, als noch länger „gegen die Cabalen kämpfen“ mochte und mit seiner Partitur nach seinem friedlichen Esterhaz zurückkehrte. Ihm ward (laut Dies) die Genugthuung, daß Kaiser Josef — obwol er, wie er einmal aussprach, nicht viel von Haydn's Späßen hielt — ihrer ersten Aufführung daselbst beimohnte. „Haydn hatte“, sagt Griesinger, „von seinen Opern im Ganzen eine gute Meinung. Er glaubte, daß er bei seinen guten Fundamenten im Gesang und in der Instrumental-

begleitung ein vorzüglicher Operncompositeur geworden wäre, wenn er das Glück gehabt hätte, nach Italien zu kommen.“ Uns darf es heute wol scheinen, als habe das Schicksal es gut mit ihm gemeint, wenn es ihn von der Laufbahn des Operncomponisten fern hielt. Sein Beruf und seine Größe lagen auf instrumentalem Gebiet. Gerade in dieser Richtung aber war seine Stellung bei Esterhazy seiner Entwicklung überaus günstig. Denn nur durch die lebendige Praxis konnte er dahin gelangen, Orchesterstil und Formen neu zu organisiren. Er selber äußerte darum auch dankbar: „Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden; ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden.“ Ward ihm aber hin und wieder die Abgeschiedenheit fühlbar und richtete sich sein sehnsüchtiger Blick immer wieder nach dem fernem Süden, dem alten Ziel seiner Wünsche, so gebot ein Wort, ein ihm in zarter Weise ertheiltes Geschenk rasch seiner Sehnsucht Einhalt, und fester denn zuvor hielt er an seinem Herrn, mit dem ihn das herzlichste Verhältniß verband und bei dem er, wie er in seiner Selbstbiographie sagt, „zu leben und zu sterben wünschte.“

Fürst Nicolaus, der Haydn der sympathischste der vier Fürsten war, denen er nahezu ein halbes Jahrhundert lang seine Dienste widmete, kargte nicht mit Beweisen seines Wohlwollens. Als das kleine Haus, das sein Capellmeister in Eisenstadt besaß, zweimal eine Beute der Brände wurde, die den Ort verheerten, ließ er es beide Male wieder neu aufbauen und

einrichten. Ebenso erwies er sich bei den häufigen Geldverlegenheiten, die Haydn, ungeachtet seiner einfachen Lebensweise, durch den verschwenderischen Sinn seiner Frau bereitet wurden, hülfreich. Als nach dem Tode von Haydn's Vater, dem ein zusammenstürzender Holzstoß mehrere Rippen zerbrach, Haydn seinen jüngsten Bruder Johann — die Mutter war ihm schon lange gestorben — zu sich nach Eisenstadt nahm, gab ihm der Fürst, trotz geringer Leistungsfähigkeit als Tenorist, eine Anstellung im Kirchenchor. Wie sehr aber kam neben seiner Fürsorge auch seine anregende Theilnahme der Schaffenslust des Künstlers fort und fort zu Gute! Genug, eine Symphonie und Cassation reihte sich an die andere. In den Jahren 1762—1766 entstanden etwa 30 Symphonien. Auch Divertimenti und Sonaten, Trios und Quartette und Kirchenstücke folgten sich in ungezählter Menge. Allein für das Baryton, ein jetzt längst außer Brauch gekommenes und durch das Violoncello verdrängtes Saiteninstrument, das der Fürst mit Vorliebe spielte, schrieb Haydn nicht weniger als 175 Compositionen, die meist über den Werth bloßer Gelegenheitsmusik hinausgehen und ihm als Vorstudien zu größeren Werken dienten. Da der Fürst behauptete, daß man auf dem Baryton nur in einer Tonart spielen könne, machte er sich in halbjährigen nächtlichen Übungen heimlich mit der schwierigen Technik des Instrumentes vertraut, um seinen Herrn eines Tages damit zu überraschen, daß er in mehreren Tonarten vor ihm spielte. Statt des erwarteten Lobes aber vernahm er nur die Worte: „Haydn, das muß Er besser wissen!“ Und er verstand, wie er selber erzählte, den darin ausgesprochenen Vorwurf, daß er nicht als ausübender Virtuos, sondern als Capellmeister seinen Ruhm zu suchen habe und sich

der während eines halben Jahres vernachlässigten Composition wieder zuzuwenden solle.

Bescheiden, von Ehr- und Ruhmsucht weit entfernt, war er sich doch seines Werthes und der Verantwortlichkeit seiner Begabung bewußt, die er, frommen Gemüths, als ein von oben empfangenes Gut dankbar schätzte. Als einst sein Fürst, der Nachfolger jenes ersten Nicolaus, sich während einer Generalprobe wiederholten Tadel gestattete, erwiderte er im Vollgefühl seiner Capellmeister- und Künstlerwürde: „Fürstliche Durchlaucht! dies zu verstehen ist meine Sache!“ Schmeichelei war ihm zuwider, und wo sie ihm gegenüber laut wurde, wies er sie schroff zurück, so gütig und wohlwollend sonst sein Wesen war. „Man mag mir's ansehen, daß ich's mit Jedermann gut meine“, sagte er selber. Und in der That blickte ihm das warme, gütige Herz sprechend genug aus den dunkelgrauen Augen. Schön hatte die Natur weder seine kurze, starkgebaute Gestalt noch seine Gesichtszüge gebildet. Deren etwas herbe Energie zwar milderte im Gespräch der Ausdruck der Augen und ein anmuthiges Lächeln. Die breite, edelgewölbte Stirn aber verdeckte die wunderbar tief, bis nahe an die Augenbrauen herab getragene Perrücke, die der Meister sammt dem Zopf beharrlich und unverändert bis an sein Ende trug. Er selbst hielt sich für häßlich und äußerte noch in seinem Alter, er begreife nicht, daß er in seinem Leben von manchem schönen Weibe geliebt worden sei. Doch blieb er für Frauenschönheit allezeit empfänglich und immer bereit ihr auf seine Weise zu huldigen. Seine eigene unglückselige Wahl ließ er dem weiblichen Geschlecht nicht entgelten. Die herzlichste Freundschaft verband ihn mit der musikkundigen Gattin eines Wiener Arztes, Frau Marianne von Genzinger, mit der er in

einem regen Briefwechsel stand. *) Minder platonischer Natur waren seine Beziehungen zu Signora Loisa Polzelli, einer neapolitanischen Sängerin, die mit ihrem Mann, dem Violinisten Antonio Polzelli, der fürstlichen Musikcapelle von 1779 bis zu deren Auflösung angehörte. Zu ihr, deren Ehe ebensowenig als die seine eine glückliche war, faßte Haydn eine leidenschaftliche Neigung, in deren Bann ihn die eigennützig-e Frau länger denn zwei Jahrzehnte zu fesseln wußte.**) Und nicht allein für sie, auch für ihre beiden Söhne, deren jüngster für Haydn's Sohn galt und später Esterhazy'scher Musikdirector wurde, sorgte er in ausgiebigster Weise. Zu der von ihnen gehofften ehelichen Vereinigung aber kam es nicht, auch nachdem beide frei geworden waren. Sie vermählte sich noch vor Haydn's Tod mit einem Sänger Luigi Franchi und starb 1832 in Kaschau hochbetagt in Dürftigkeit.***)

Einer ruhigen bedächtigen Haltung war inzwischen der Haydn's Jugend charakterisirende Muthwille längst gewichen. Laut lachen hörte man ihn nie; doch liebte er es, dem Gespräche eine launige Wendung zu geben. Er hatte einen scharfen Blick für das Komische, und wie liebenswürdig gab sich der humoristische Zug seiner Natur im Leben wie im künstlerischen Schaffen kund! Ein redender Beweis dessen ist seine „Abschiedssymphonie“. Man erzählt meist als Anlaß derselben, Fürst

*) Er wurde durch Karajan mitgetheilt: „Haydn in London 1791 und 1792.“ Wien, Gerold. 1861.

**) Ein charakteristisches Schreiben Haydn's an die Polzelli siehe: La Mara, Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. I. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

***) Ihre in Pest lebenden zwei Enkelinnen wandten sich 1878 mit der Bitte um Unterstützung an Liszt, unter Bezugnahme darauf, daß sie Haydn's Enkelinnen seien.

Esterhazy habe seine Capelle entlassen wollen und sei nur durch diese musikalisch-humoristische Bittschrift seines Capellmeisters zur Nichtausführung seines Entschlusses bewogen worden. Doch hatte es damit, laut Griesinger, Dies und Pohl, eine andere Bewandniß. Seit 1766 hatte der Fürst seinen Hofhalt für den größten Theil des Jahres nach seinem neuen Schlosse Esterhaz verlegt. Dahin mußten ihm die Capellmusiker folgen, indeß ihre Frauen seit 1772, aus Mangel an Raum, in Eisenstadt zurückblieben. Die Trennung war den jungen Ehemännern unbequem; sie zählten Tage und Stunden bis zur Heimkehr. Der Fürst aber dehnte im Herbst 1772 den Aufenthalt noch länger als gewöhnlich aus. Groß war nun die Verzweiflung der zärtlichen Musikanten und sie bestürmten ihren Capellmeister, ihren Papa, wie sie ihn nannten, Rath zu schaffen. Da sann er, der immer Hülsbereite, sich denn eine originelle musikalische Überraschung für Fürst Nicolaus aus. An einem der nächsten Abende brechen plötzlich, mitten im Finale der zum Schluß gespielten Symphonie, der zweite Hornist und der erste Oboist ab, legen die Noten still zusammen, löschen die Lichter am Pulte aus und gehen davon. Bald darauf verstummt der Fagottist und entfernt sich. Nach wenigen Tacten folgen ihm der erste Hornist und zweite Oboist; alle löschen die Lichter aus und nehmen die Instrumente mit sich fort. Immer dunkler und leerer wird es im Orchester. Nur an einem einzigen Pulte, an dem der erste Violinist, Tomasini, des Fürsten Lieb- ling, und ein zweiter sitzen, brennen endlich noch die Lichter. Nun verlöschen auch sie, die letzten Musiker gehen, und Haydn ist im Begriff, ein Gleiches zu thun. Da tritt der Fürst, der anfangs befremdet schien, auf ihn zu und reicht ihm mit den Worten gerührt die

Hand: „Ich habe Ihre Absicht durchschaut, die Musiker sehnen sich nach Hause; nun gut — morgen packen wir ein!“

Bestimmte Ideen schwebten Haydn oft beim Schaffen vor und verlangten nach tonkünstlerischer Gestaltung. Er selbst erzählte Griesinger, daß er in seinen Symphonien öfters „moralische Charaktere“ geschildert habe. In einer seiner ältesten sei „die Idee herrschend, wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinn den Ermahnungen nicht Gehör giebt.“ Am Clavier pflegte er seine Gedanken zu entfesseln. „Ich setzte mich hin“, so hören wir ihn, „sing an zu phantasiren, je nachdem mein Gemüth traurig oder fröhlich, ernst oder tändelnd gestimmt war. Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß auszuführen und zu soutenniren. So suchte ich mir zu helfen, und das ist es, was so vielen unserer neuen Componisten fehlt; sie reihen ein Stückchen an das andere, sie brechen ab, wenn sie kaum angefangen haben: aber es bleibt auch nichts im Herzen sitzen, wenn man es angehört hat.“ Er selbst schuf immer aus einem Guß. Correcturen finden sich in seinen rein und deutlich geschriebenen, seine natürliche Sauberkeit verrathenden Partituren selten. Erst wenn er „seiner Sache gewiß“ war, nahm er die Feder in die Hand. Sein Hauptaugenmerk war auf Melodie gerichtet. „Es ist die Melodie, welche der Musik ihren Reiz giebt“, äußerte er. „Das Mechanische in der Musik läßt sich durch Ausdauer und Studium erlernen, doch die Erfindung einer hübschen Melodie ist das Werk des Genius.“ Wo er sich Freiheiten gegen die Regel erlaubte, wußte er sehr wohl warum. Er war, wie er selbst sagt, „kein Geschwind-

schreiber und componirte immer mit Bedächtigkeit und Fleiß; solche Arbeiten sind aber auch für die Dauer, und einem Kenner verräth sich das sogleich aus der Partitur.“ Daß er trotzdem eine solch unglaubliche Fülle von Werken schuf, dankte er dem unerschöpflichen Reichthum an Ideen, den er in sich trug, und der maßvoll-haushälterischen Art, in der er mit demselben schaltete. Er ist immer neu und wiederholt sich fast nie, aber er vergeudet auch nichts von seinem Schatze und weiß immer zur rechten Zeit das Ende zu finden.

Schon in einem Bericht der „Wiener Zeitung“ vom Jahre 1766 hatte man Haydn den „Liebling seiner Nation“ genannt und ihn den hervorragendsten derzeitigen Componisten der Kaiserstadt beigezählt. Die nächstfolgenden Jahrzehnte verbreiteten seinen Namen vollends weithin in alle Welt. Von allen Seiten, aus Wien, Leipzig, Paris, London, kamen ihm Anträge von Verlegern zu, denen er seine Bedingungen vorschreiben durfte. Jetzt empfing er ganz ansehnliche Honorare und würde sich eines behaglichen Auskommens erfreut haben, hätten die sich immer wiederholenden Ansprüche seiner armen Verwandten und vor allem seine schlimme Frau ihn nicht immer schnell wieder um alles Erworbene gebracht. Dennoch dachte er, um ihre Zukunft zu sichern, der Wiener Tonkünstler-Societät, die jetzt den Namen „Haydn“ führt, beizutreten. Er hatte derselben bereits früher sein erstes Oratorium »Il ritorno di Tobia« unentgeltlich zur Aufführung überlassen und persönlich dirigirt, auch jetzt die vorgeschriebene Einzahlung geleistet. Als man ihm aber eine förmliche Verpflichtung auferlegen wollte, auf beliebiges Verlangen der Gesellschaft bestimmte Compositionen zu liefern, widrigensfalls er „cassirt“ werden könne, lehnte sich sein Künstlerstolz energisch

gegen eine derartige Zumuthung auf. Seinen schon geleisteten Beitrag zurückfordernd, schrieb er: „Bester Freund, ich bin ein Mann von zu vieler Empfindung, als daß ich beständig der Gefahr sollte ausgesetzt seyn, cassiret zu werden: Die freyen Künste und die so schöne Wissenschaft der Composition dulden keine Handwerksfesseln. Frey muß das Gemüth und die Seele seyn!“ — Später, nachdem Haydn's englischer Aufenthalt mehr denn je zuvor die Welt mit seinem Ruhm erfüllte, erkannte die Gesellschaft eine Ehre darin, den Künstler aus eigenem Antrieb unter ihre Mitglieder aufzunehmen.

Von Seiten der kunstliebenden europäischen Fürstlichkeiten widerfuhren dem schlichten Esterhazy'schen Capellmeister Ehren über Ehren. Als die Großfürstin Paul, die nachmalige Kaiserin von Rußland, 1781 mit ihrem Gemahl nach Wien kam, wurde sie seine Schülerin, und ein in ihren Gemächern veranstaltetes Concert hatte, wie die „Wiener Zeitung“ sagt, „den berühmten Herrn Josef Haydn zum Verfasser.“ Die Könige von Spanien, von Neapel und Preußen zeichneten ihn, zum Dank für seine musikalischen Gaben, durch kostbare Geschenke aus. König Ferdinand von Sicilien, für den er Mancherlei schrieb, lud ihn dringend nach Neapel ein, und in seiner musikalischen Tochter Marie Theresese, der späteren österreichischen Kaiserin, für die Haydn wol seine Theresien-Messe bestimmte, gewann er sich eine beständige Gönnerin. Allerlei erfreuliche Beweise von Anerkennung kamen ihm aus dem Ausland. So empfing er aus Spanien im Jahre 1785 den Auftrag zu einer Composition, die er selbst zu seinen gelungensten Arbeiten zählte. Ein Domherr in Cadix ersuchte ihn, eine Instrumentalmusik auf die sieben Worte des Erlösers am Kreuze zu setzen, deren

einzelne Theile jedesmal, nachdem der Bischof von der Kanzel aus eins der betreffenden Worte gesprochen und erläutert hatte, während seines darauf folgenden stummen Gebetes vom Orchester gespielt werden sollten. So entstanden jene sieben Adagios mit Einleitungs- und Schlußsatz, die Haydn später, für Streichquartett bearbeitet, wunderlicher Weise unter seine Originalquartette aufnahm. Nach seiner zweiten Rückkehr aus England erfuhren sie sodann eine erneute Umgestaltung für Gesang und wurden in dieser Form als Oratorium (1801) veröffentlicht.

Später denn als Quartett- und Symphonie-Componist gelangte Haydn als Claviercomponist zur Entwicklung. Doch führten ihn auch hier Begabung und Fleiß zum Ziele. War, im Gegensatz zur alten contrapunktischen Behandlung, mit Philipp Emanuel Bach ein durchsichtiger zweistimmiger Tonsatz ausgetreten, so band sich Haydn bei seinem Claviersatz an keinerlei bestimmte Stimmenzahl. Dessen eigenster Natur gemäß, behandelte er das Instrument mehr accordisch. Er bediente sich, je nach der beabsichtigten Klangwirkung, bald einer mehr, bald einer minder vollen Harmonie und bemächtigte sich, durch die Fortschritte im Pianofortebau hierbei unterstützt, der sich ihm darbietenden Spiel- und Klangfülle des Claviers, wengleich er die Weiterführung der von Sebastian und Emanuel Bach begründeten Claviertechnik vielmehr Mozart und Clementi überließ. Nicht wie in seinem größeren Nachfolger, vereinigte sich in Haydn der Virtuos dem Componisten. Darum stehen seine fünfzehn, heute ver-gessenen Clavierconcerte erheblich hinter denen Mozart's zurück, und auch in der Sonate, die doch durch ihn ihre bleibende Form empfing, muß der musikalische Gehalt für den Mangel an fesselnder Spieltechnik

Erfatz bieten. Von einer seiner Sonaten (Es-dur, Nr. 3 der Härtel'schen Ausgabe), die für Frau von Genzinger componirt ward, sagt er ausdrücklich, daß sie „Vieles zu bedeuten habe.“ Zu den bedeutendsten gehört sie sammt der Cis-moll und den letzten, die er schrieb (Es- und C-dur, Nr. 1 und 16 bei Breitkopf & Härtel), auch ohne Frage. Der Mehrzahl nach entstanden Haydn's Solo-Claviersonaten, die bis auf diesen Tag den Grundstock der classischen Clavierliteratur bilden helfen, gleich denen mit Violinbegleitung und den Trios, für Lehr- oder dilettantische Unterhaltungszwecke. Nur in wenigen derselben legte er — wie er dies bei den genialen F-moll-Variationen that — einen besten Theil seines Selbst nieder. Offenbar entsprachen das klangreichere Wesen, die größeren Verhältnisse von Streichquartett und Orchester, deren Stil und Formen er zuerst festgestellt und organisirt hatte, seiner Individualität mehr als das sprödere Clavier: neuschöpferisch, grundlegend, aber hat er sich hier wie dort unvergängliche Verdienste erworben.

In so erstaunlicher Fülle verbreiteten sich allmählig Haydn's Werke, daß sich Bedenken regten, ob auch Alles, was unter seinem Namen umlief, sich wirklich seiner Autorschaft rühmen dürfe; wie er denn später selber Manches als ihm untergeschoben bezeichnete. In großer Anzahl wurden zumal seine Symphonien in Parijer, Berliner, Wiener und anderen Ausgaben bekannt, darunter die erwähnte Abschiedssymphonie in Fis-moll (Paris, op. 24), die sechs für großes Orchester geschriebenen Symphonien mit der als „Rogelane“ bezeichneten (Berlin, op. 18), die sich ganz besonderer Beliebtheit erfreuten, desgleichen die drei mit der „Laudon“-Symphonie (Berlin, op. 20) und die Parijer Sechszahl (op. 51, Berlin, op. 28), deren erster

Trompeten, Hörner und Pauken ein für Handn besonders glänzendes Klangcolorit geben. Seine Symphonien wuchsen in dem Maße an Bedeutung und instrumentalem Reichthum, als er sich mit ihnen über die ihn umgebenden engen Localverhältnisse hinaus an ein größeres Publikum wandte. Im unausgesetzten Umgang mit dem Orchester hatte sich seine Technik mittlerweile derart entwickelt, daß er über Mittel und Kräfte der einzelnen Instrumente mit souveräner Herrschaft schaltete; hatte er doch fast für alle Instrumente auch Concerte, 28 an der Zahl, geschrieben. Neben der fortwährenden praktischen Übung gereichte ihm dabei des jungen Mozart Vorbild zum wesentlichen Vortheil. Mit diesem, der ihn von Kindheit an durch seine Werke kannte und liebte und seit 1781 in Wien seinen Aufenthalt genommen hatte, brachte ihn seine öftere Anwesenheit in der Hauptstadt in Berührung. Wie aber Mozart, als er seinem „Papa“ Handn 1785 seine sechs Quartette widmete und ihn bat, ihnen „Vater, Führer und Freund“ zu sein, es aussprach, daß er „erst von Handn gelernt habe, wie man Quartette schreiben müsse“, so versäumte auch der ältere Meister nicht, von ihm, dem jüngeren, noch zu lernen. Die Quartette, die er dem König von Preußen 1787 zueignete, bezeugen es. Weiter wurde Mozart, der frühzeitig auf seinen Reisen zu Mannheim und München, Paris und London die ausgezeichnetsten Orchester kennen gelernt und studirt hatte, namentlich bezüglich einer kühneren Instrumentation und selbständigeren Behandlung der Blasinstrumente für ihn von Einfluß. Und mit der Vervollkommnung des Ausdruckes gewann eben auch der Inhalt an Bedeutsamkeit. So tauschten sie Beide als echte Künstler in neidloser Freundschaft ihre Reichthümer aus, Einer an des Anderen

Größe zur eigensten vollen Meisterhöhe sich aufrichtend.

„Keiner kann Alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefste Rührung und Alles gleich gut als Haydn“, sagte Mozart, und wie Haydn wiederum von ihm dachte, dafür dient ein Brief als Zeuge, den er im December 1787 schrieb, als er nach Aufführung des „Don Juan“ die Aufforderung, eine komische Oper für Prag zu schreiben, ablehnte. „Da hätte ich“, heißt es darin, „noch viel zu wagen, indem der große Mozart schwerlich jemanden andern zur Seite haben kann. Denn könnt' ich jedem Musikfreunde, besonders aber den Großen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozart's so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so großen Empfindung in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde: so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den theuern Mann festhalten — aber auch belohnen; denn ohne dieses ist die Geschichte großer Genien traurig, und giebt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum ferneren Bestreben, weswegen leider so viel hoffnungsvolle Geister darnieder liegen. Mich zürnet es, daß dieser einzige Mozart noch nicht bei einem kaiserlichen oder königlichen Hofe engagirt ist! Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb.“

Drei Jahrzehnte nahezu waren dahingegangen, seit Haydn in Eisenstadt eingezogen war. Der Ruf der durch ihn zu hoher Blüte gebrachten Capelle war weit über die Grenzen der Monarchie gedrungen; Künstler und Große strömten herbei, um die gepriesenen Leistungen mit eigenen Ohren zu hören. Auch die schöpferischen Thaten Haydn's hatten in weitesten Kreisen nicht allein Eingang, sondern auch Nachahmung

gefunden, und die vermehrte Pflege der Instrumentalmusik in Familie und Haus, wie ein förmlicher Umschwung des öffentlichen Concertlebens war ihr gewichtiges Ergebnis. Auf die Dauer freilich ward es dem großen Meister an dem kleinen Fürstenhofe doch zu eng: es verlangte ihn, an der Entwicklung des Kunstlebens draußen Antheil zu nehmen. Und dennoch sah er sich, da der Fürst das Wiener Leben nicht liebte und sich ebenso wenig von seinem Capellmeister trennen wollte, immer ausschließlicher an seine „Einöde“, wie er sie nannte, gebannt. Hatte er nicht gelobt, seinem Herrn treu bis an's Ende zu dienen? Fester denn je fand er sich an ihn gebunden, als er nach dem im Februar 1790 erfolgenden Tode der Fürstin in tiefe Schwermuth versank: Haydn's Kunst ward ihm jetzt erst recht unentbehrlich. Aber nicht lang überlebte der greise Fürst den Verlust der Gattin: schon am 28. September folgte er ihr in die Ewigkeit nach. Seinem treuen Capellmeister hatte er in seinem Testament eine lebenslängliche Pension von jährlich tausend Gulden ausgesetzt. Sein Sohn, Fürst Paul Anton, erhöhte dieselbe, obwol er die Capelle entließ, noch um 400 Gulden (zu denen sein Nachfolger später noch weitere 600 fügte) und legte Haydn nur die Verpflichtung auf, seinen Titel als Esterhazy'scher Capellmeister fortzuführen. Jetzt war er frei. Er siedelte, einen ihm von anderer Seite zugehenden Antrag aus Rücksicht für Esterhazy ablehnend, nach Wien über.

Kaum ist er dort, als durch Salomon, einen deutschen, in England ansässigen Violinisten und Concertunternehmer, die Einladung zu einer Reise nach London an ihn ergeht. Sein Alter, seine Unerfahrenheit im Reisen, die Unkenntniß der fremden Sprache machen ihn bedenklich; doch Salomon weiß seinen Einwänden

zu begegnen. Im Hinblick auf die bescheidenen Verhältnisse, in denen er zeitlebens gelebt, erscheinen ihm auch die verheißenen Einkünfte, eine Summe von mindestens 5000 Gulden, verlockend genug. Er schlägt, da auch sein Fürst die Zustimmung nicht versagt, am Ende ein, obgleich ihm Alle, auch Mozart, abrathen, weil er zu alt sei und zu wenig Sprachen rede. „Ich bin noch munter und bei guten Kräften, und meine Sprache versteht man in der ganzen Welt“, lautet die ruhig sichere Entscheidung des 58jährigen Mannes. So nimmt er denn Abschied von dem jungen Freund, der trüben Blickes meint: „Ich fürchte, mein Vater, wir werden uns das letzte Lebewohl sagen!“ und begiebt sich am 15. December 1790 wohlgemuth auf die Reise.

In Bonn schon läßt ihn der Kurfürst Maximilian Franz von Cöln, Kaiser Josef's jüngster Bruder, auf der Durchreise durch Aufführung einer seiner Messen feiern. Freudige Bewegung erregt seine Ankunft in London. Bei einem Concert, das er, einer Einladung folgend, besucht, wird er mit Jubel durch den Saal zum Orchester geführt und, wie er seiner Freundin, Frau von Genzinger nach Wien schreibt, „allda angeäffet und mit einer Menge englischer Complimenten bewundert.“ Musiker und Musikfreunde drängen sich allerwärts in seine Nähe, und Burney feiert ihn öffentlich mit einem Gedicht. Vergebens suchen die Unternehmer der aristokratischen »Professional concerts«, da sie den ruhmgekrönten deutschen Künstler nicht für sich gewinnen konnten, gegen ihn und Salomon zu intriguiren. Schon das erste Concert verläuft mit glänzendem Erfolge, der sich bei den nächsten nur noch steigert. „Nie vielleicht hatten wir einen reicheren musikalischen Genuß“, heißt es im »Morning chronicle«.

Eine italienische Oper »Orfeo ed Euridice«, die Haydn im Auftrag für London geschrieben und nahezu vollendet hatte, kam allerdings nicht zur Aufführung, da der König seine Erlaubniß zur Eröffnung des neuen Theaters, für welches dieselbe bestimmt war und dessen Bau man ohne Zustimmung der Regierung unternommen hatte, verweigerte. Da Haydn indeß durch Deponirung der ausbedungenen 5000 Gulden von vornherein gesichert war, erwuchs ihm aus dem unerwarteten Zwischenfall mindestens kein pecuniärer Verlust. Er kehrte vielmehr, nachdem er, den Sommer über auf dem Lande verweilend, noch eine zweite Saison hindurch mit gleich glücklichen Resultaten, trotz der gefürchteten Rivalität seines ehemaligen Schülers Pleyel, in London thätig gewesen war, im Juli 1792 mit einem Reinertrag von 12 000 Gulden nach Wien zurück. Neue mächtige Anregungen, wie er sie auch namentlich der von ihm miterlebten großen Händel-Feier in der Westminster-Abtei dankte, und ein durch die großartigen Verhältnisse ihm erschlossener erweiterter Gesichtskreis waren zum Andern der Gewinn, den er mit sich heimbrachte.

Mit Verleihung einer seltenen Auszeichnung auch hatte England seiner Verehrung für den deutschen Künstler genug gethan: die Universität Oxford hatte ihn zum Doctor der Musik ernannt. Mit dem Doctorgewand, einem schwarzseidenen Mantel mit viereckiger Quaastenmütze, bekleidet, von allen Seiten bei dem der Feierlichkeit folgenden Concert stürmisch begrüßt, rief er, den Saum seines Mantels emporhaltend, ein lautes »I thank you« aus, dem allgemeiner Beifall antwortete. Zum Lohn für die wenigen Worte machte man ihm galant das Compliment, daß er ein vorzügliches Englisch spreche. Und zu all dem Ruhm und

materiellen Gewinn, den Ehren und Auszeichnungen, die er sich in England erworben, gefellte sich noch Eines: die Liebe einer Frau, die — ihr Name war *Mistress Schröter* — laut ihrem eigenen Ausspruch, „das Glück seiner Bekanntschaft als eine der höchsten Segnungen ihres Lebens betrachtete.“ „Mein Herz war und ist voll Bärtlichkeit für Sie, doch keine Sprache vermag nur halbwegs die Liebe und Zuneigung auszudrücken, die ich für Sie fühle. Mit jedem Tage meines Lebens sind Sie mir theurer.“ So lesen wir in einem ihrer, uns durch *Pohl**) bekannt gewordenen Briefe, die der Meister bei seinen kostbarsten Kleinodien aufbewahrte, und an anderer Stelle: „In Wahrheit, mein Theuerster, keine Zunge vermag den Dank auszudrücken, den ich für den unbegrenzten Genuß empfinde, welchen Ihre Musik mir verschafft.“ Freilich sie, die ihm mit „unverbrüchlichster Anhänglichkeit“ ergeben war, zählte bereits, gleich *Haydn* selber, sechzig Jahre; aber sie war, nach seinem Geständniß, „noch eine schöne und liebenswürdige Frau, die er, wäre er ledig gewesen, sehr leicht geheiratet hätte.“ Welch lästige Fessel er indessen trug, daran erinnerte ihn gerade in England ein Brief seiner Frau, darin sie ihn um 2000 Gulden zum Ankauf eines kleinen Hauses anging, das sie als „Wittwensitz“ zu bewohnen gedachte. *Haydn* sandte ihr die verlangte Summe nicht. Als ihm aber nach seiner Heimkehr nach Wien das in der Vorstadt *Gumpendorf* gelegene Häuschen in seiner „einsam stillen Lage“ gefiel, kaufte er es und ließ es später durch ein zweites Stockwerk ausbauen. Es wurde die Ruhestätte seines Alters, in deren Frieden er seine Frau fast um ein Jahrzehnt überlebte.

*) *Mozart* und *Haydn* in London. Wien, C. Gerold's Sohn. 1867.

Seinen Liebling Mozart fand Haydn, als er Wien wiedersah, nicht mehr unter den Lebenden. „Die Nachwelt bekommt nicht in hundert Jahren wieder so ein Talent“, klagte er — und doch ward eben jetzt ein noch höher und gewaltiger gearteter Genius ihm selber zum Schüler bestellt: der 22jährige Beethoven ward vom Kurfürsten von Cöln nach Wien gesandt, um hier seines Unterrichtes theilhaftig zu werden. Doch die Beiden verstanden einander nicht recht. Haydn strebte den kühnen Geist seines Jüngers, der sich schon im dritten Trio seines op. 1 erkennbar Bahn brach, in zahmere Pfade zu leiten, und Beethoven mißtraute im stürmischen Drang seines Genies dem alten Mann, der selber ein Neuerer gewesen war, und dem seine jungen Thaten doch nun bedenklich und revolutionär schienen. So trennten sich bald ihre Wege — Haydn ging im Januar 1794 zum zweiten Male nach England, und sein großer Schüler, den er erst mit sich zu nehmen gedachte, wählte sich einen anderen Führer. Diesmal hatte Haydn in London keine neidischen Angriffe zu erdulden, keine Rivalität zu bestehen. Nichts verkürzte und schmälerte seine Triumphe. Wie einst Händel, nach dessen Hingang seine Tonmuse die ersten nachhaltigen Erfolge in England errang, verkehrte er viel bei Hofe und in der Aristokratie. Sogar dauernd hätte man ihn gern an das Inselreich gefesselt, und König und Königin selber versuchten an ihm ihre Überredungskünste. Der Österreicher aber wollte seine liebe Heimat nicht verlassen; aus dem lärmenden Getriebe der Weltstadt zog es ihn nach seinem stillen Haus in Wien zurück. Nachdem er sich so viel erworben, um seinen Lebensabend in Ruhe und Behagen herankommen zu sehen, sagte er England Lebewohl.

Den goldenen Früchten, die ihm ein mehr als

anderthalbjähriger Aufenthalt daselbst eingebracht hatte, entsprach die künstlerische Ausbeute. Zwölf Symphonien, eine concertante Symphonie, sechs Quartette, zehn Sonaten, 154 schottische Lieder, den Chor: „Der Sturm“ und zahlreiche Gesänge, Tänze, Märsche und dergl. hat er außer der Oper »Orfeo« in England geschaffen. Seine bedeutendsten symphonischen Thaten sind darin inbegriffen. Diese Londoner Symphonien — unter ihnen die besonders beliebten mit dem „Paukenschlag“ (in England »the surprise« genannt), mit dem „Paukenwirbel“ und die „Militärsymphonie“ — bezeichnen in ihrem größeren, vertiefteren Charakter den Gipfel seines instrumentalen Meisterthums. Auch in Quartett und Sonate, hinsichtlich welcher letzterer wol Clementi's Behandlung der Claviertechnik anregend für ihn wurde, leistete er nun sein Höchstes. Und gleicherweise empfing er in England den Impuls zur Beschäftigung mit dem Oratorium, der dort seit Händel beliebtesten und volksthümlichsten Musikgattung.

Ein englisches Gedicht, „Die Schöpfung“ von Lindley, war Haydn als geeigneter Text von Salomon übergeben worden. Da er jedoch der Sprache nicht genügend mächtig war, übernahm der ihm bekannte kaiserliche Bibliotheksdirector Baron van Swieten Übersetzung und Bearbeitung. Als Secretär einer Adelsgesellschaft, welche — die klangreichen Namen Schwarzenberg, Liechtenstein, Esterhazy, Lobkowitz, Auersperg, Kinsky, Lichnowsky, Trautmannsdorf, Apponyi, Erdödy, Czernin, Harrach zc. an der Spitze — in dem schönen Saal der Hofbibliothek alljährlich größere Musikaufführungen veranstaltete, zeigte er dafür besonderes Interesse. Auf seine Anregung auch vereinbarte die Gesellschaft mit dem Meister die Composition des Textes für ein Honorar von 500 Ducaten. Mit ungeheurem

Beifall ward das neue Oratorium am 19. Januar 1799 zuerst im fürstlich Schwarzenberg'schen Palais und sodann, am 19. März im Burgtheater zur Aufführung gebracht. An Popularität fand es unter allen oratorischen Werken nicht seines Gleichen. Haydn hatte auf dem Gebiet der Vocalmusik, mit Ausnahme seiner sehr beliebten schottischen Lieder und vor allem des 1797 componirten Kaiserliedes („Gott erhalte Franz den Kaiser“), der schönsten aller Volkshymnen*), bisher wenig Erfolg gehabt. Weder in seinen Opern, in denen er die landläufigen Wege wandelt, noch in seinen Messen und anderen Kirchenstücken hatte er Hervorragendes, Eigenthümliches geboten. Der eigentliche Kirchenstil blieb ihm fremd. Seine nicht sonderlich tief angelegte Natur gehörte ganz und voll dem Leben an, und wenn seine Frömmigkeit auch sicher eine wahre und aufrichtige war, eine wirklich selbstschöpferische war sie nicht. Er war ein guter Katholik, der seiner Kirche in Treue anhing, und das »In nomine Domini« oder »Laus Deo«, womit er jegliche seiner Arbeiten beim Beginn unter den Schutz des Höchsten stellte, kam ihm ohne Frage aus innerstem Gemüth; doch im wahrhaft kirchlichen Geiste zu schaffen war ihm nicht gegeben. „Ich weiß es nicht anders zu machen“, erwiderte er auf den Vorwurf, daß seine Kirchenmusik des rechten Ernstes entbehre; „wie ich's habe, so gebe ich's. Wenn ich an Gott denke, ist mein Herz so voll Freude, daß

*) Das Eigenthum der Melodie dieses seines berühmtesten und schönsten Liedes hat man Haydn neuerdings streitig machen wollen. Prof. Kuhacz in Ugram behauptet, daß die vier ersten Tacte einem croatischen Volkslied »V jutro rano« entnommen seien, und läßt nur die zweite und dritte Periode als Haydn's eigene Schöpfung gelten. Weiter nimmt er auch viele Motive seiner Symphonien und schließlich Haydn selber, seiner väterlichen wie mütterlichen Abstammung nach, für Croatien in Anspruch. (Croatische Revue. Mai 1886.)

mir die Noten wie von der Spule laufen. Und da mir Gott ein fröhlich Herz gegeben hat, so wird er mir's schon verzeihen, wenn ich ihm fröhlich diene."

Solch naiver heiterer Gott- und Weltanschauung bot besser als jeder religiöse Text die musikalische Darstellung der „Schöpfung“ Genüge. Mit ganzer Seele war Haydn bei seinem Werke. „Ich war nie so fromm“, sagt er, „als während der Zeit, da ich an der Schöpfung arbeitete. Täglich fiel ich auf meine Knie nieder und bat Gott, daß er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte.“ Es ist weit entfernt von der Erhabenheit und hehren Größe der Händel'schen Oratorien, ohne die es doch nimmer entstanden wäre und an deren Vorgängerschaft mancher breiter ausgeführte Chorfaß gemahnt. Statt des dramatischen Pathos hält es einen rein lyrischen Charakter fest. Dabei tritt ein naturmalerisches Element in den Vordergrund, dessen Darstellungsmaterial Haydn selbst durch Mehrung und Ausbeutung des Instrumentalvermögens erst gewonnen hatte, und das in der echt künstlerischen Weise seiner Behandlung wol jedes ästhetische Bedenken dagegen beschwichtigen kann. Lebendiger, das ist gewiß, konnte des Tonschöpfers Individualität in all ihrer Unschuld und Natürlichkeit, ihrer heiteren Innigkeit nirgend zum Ausdruck kommen als in diesem Werke. Und er ließ ihm bald ein anderes, verwandter Natur folgen, das wiederum im Auftrag der Adels-gesellschaft und unter Betheiligung von Swieten's (als Textbearbeiter eines Gedichtes von Thomson) entstand. Im Schwarzenberg'schen Palais hörte man am 24. April 1801 „Die Jahreszeiten“ zum ersten Male und mit einem Erfolg, der in Kürze zwei Wiederholungen nach sich zog. Haydn selbst stellte die „Schöpfung“ über dies zweite Werk, das sie auch zumal in textlicher

Beziehung hinter sich zurück läßt. Des Lieddichters eigenstes Gepräge trägt es aber nicht minder. Die Poesie der Natur, das Leben und Weben in Wald und Flur, das Haydn in ländlicher Stille, bei Jagd und Fischfang, denen er gern oblag, so oft belauscht hatte, klingen darin aus; denn lieber das Außen- als das Innenleben spiegelt er in Tönen wieder. Mehr als andere seiner Werke haben „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“, die von Wien aus über Paris und London ihren Rundlauf durch die Welt begannen, ihren Meister populär gemacht und seinen in England begründeten Wohlstand befestigt. Hören wir noch heute eines oder das andere, so gemahnen sie uns wie ein verlorenes Friedensparadies, dessen absolute Leidenschaftslosigkeit weit, weit hinter uns zurückliegt. Licht und Sonnenschein im Gemüthe verbreiten ist ihr gesegneter Beruf, und in herrlicher Weise erfüllt hat sich, was einst ihr Urheber in Bezug auf die „Schöpfung“ in einem Briefe (1802) ausgesprochen: „Oft wenn ich mit Hindernissen aller Art rang, wenn oft die Kräfte sanken und mir es schwer ward, in der angetretenen Laufbahn zu verharren, flüsterte mir ein geheimes Gefühl zu: es giebt hinieden so wenige der frohen und zufriedenen Menschen, überall verfolgt sie Kummer und Sorge; vielleicht wird deine Arbeit bisweilen eine Quelle, aus welcher der Sorgenvolle auf einige Augenblicke seine Erholung schöpft.“

Manches noch schuf er. Das Kaiserquartett, op. 76, mit den Variationen über das Kaiserlied — das beliebteste und verbreitetste seiner Quartette — u. A. zeitigte noch sein Lebensabend. Das Letzte, was er vollendete, waren die zwei Quartettsätze, die als 82. Quartett (es war vielmehr das 83.), oder auch als op. 103 veröffentlicht worden sind. Zum Abschluß

des Ganzen gebracht ihm die Kraft. Drei Jahre lang — 1803 bis 1806 — ließ er es, auf die Gunst einer besseren Stunde hoffend, liegen. Aber er vermochte seine Gedanken nicht mehr zu sammeln. So gab er am Ende das Bruchstück, über dessen Andante schon die Weihe des Abschieds liegt, in Druck und fügte, an Stelle des fehlenden Allegro, den Anfang eines seiner „Drei- und vierstimmigen Gesänge“ hinzu, den er auch als Visitenkarte stechen ließ: „Hin ist alle meine Kraft, alt und schwach bin ich.“ „Es ist mein letztes Kind“, sagte er; „aber es sieht mir doch noch ähnlich.“ Und in Bezug auf seine Werke im Allgemeinen meinte er bescheiden: »Sunt mala mixta bonis, es sind wohl und übel gerathene Kinder“; aber er glaubte doch „seine Schuldigkeit gethan zu haben“ und hoffte, „daß er nicht ganz sterben werde.“ Gern hätte er noch weiter gearbeitet. „Sein Fach sei grenzenlos“, äußerte er an seinem 74. Geburtstag zu Griesinger. „Das, was in der Musik noch geschehen könne, sei weit größer als das, was darin geschehen sei; ihm schwebten öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte, aber seine physischen Kräfte erlaubten es ihm nicht mehr, an die Ausführung zu schreiten.“ Auch zu Ralkbrenner sprach er aus, wie traurig es sei, daß der Mensch stets sterben müsse, ohne erreichen zu können, was er erstrebe.

Der Welt aber hatte er genug gethan. Huldigungen über Huldigungen trug namentlich die „Schöpfung“ dem greisen Tonsetzer ein. Das Pariser Conservatoire, das Institut de France und zahlreiche musikalische Gesellschaften des In- und Auslandes ernannten ihn zu ihrem Mitglied und ließen als Zeichen ihrer Verehrung Medaillen auf ihn prägen. Auch Wien blieb nicht zurück. Nachdem ihm 1803 für Aufführung seiner

Werke zu Gunsten des Bürgerospitals die große goldene Medaille verliehen worden war, auf die er besonderen Werth legte, ertheilte man ihm im darauffolgenden Jahre auch das Ehrenbürgerrecht. Hatte er nicht auch für Osterreich die Welt musikalisch erobert?

Einen höchsten Ehrentag noch feierte er am 27. März 1808 bei einer im Universitätsaal stattfindenden großen Aufführung der „Schöpfung“. Unter Trompeten- und Paukenschall ward er auf einem Lehnstuhl in die Mitte des Saals vor das Orchester getragen. Da hörte er, an der Seite der Fürstin Esterhazy sitzend, von Freunden, Künstlern und Vornehmen umringt, sein liebstes Werk zum letzten Male. Ein deutsches und ein italienisches Huldigungsgebidht wurden ihm überreicht und unter die Anwesenden vertheilt. Salieri dirigitte, und „nie“, sagt Carpani, „wurde die ‚Schöpfung‘ mit mehr Leben aufgeführt und mit größerer Begeisterung gehört.“ Bei der berühmten Stelle: „Es ward Licht“ brachen die Zuhörer wie gewöhnlich in lauten Beifall aus. Haydn machte eine Bewegung mit den Händen gen Himmel und sagte: „Es kommt von dort!“ Rührung überwältigte ihn, er mußte sich nach Schluß des ersten Theils wegtragen lassen. Die Hände dankend und segnend ausgebreitet, schied er.

Körper- und Geisteskräfte schwanden ihm mehr und mehr. Sich auf sein Ende vorbereitend, hatte er bereits 1806 sein Testament gemacht und darin Niemand ihm irgend Nahestehenden aus der Heimat oder seiner gegenwärtigen Umgebung vergessen, so Viele ihrer waren. Seinen treuen Diener Ekfler, den Vater der gefeierten Tänzerinnen, der ihn sorglichst pflegte und ihm endlich auch die Augen zudrücken sollte, hatte er mit 6000 Gulden bedacht.

Schwere Sorgen bereitete ihm bei seiner innigen

Anhänglichkeit an Kaiser und Vaterland noch in seinem letzten Lebensjahre 1809 der Krieg, den Oesterreich mit Frankreich führte. „Der unglückliche Krieg drückt mich noch ganz zu Boden“, wiederholte er oft mit thränen-dem Auge. Am Morgen des 10. Mai war man eben beschäftigt, ihn anzukleiden, als Kanonenschüsse das Anrücken eines französischen Armee-corps vor der seiner Wohnung nahe gelegenen Mariahilfer Linie ankündigten. „Kinder, fürchtet euch nicht, wo Haydn ist, kann euch kein Unglück treffen!“ rief er mit lauter Stimme seinen bestürzten Leuten zu. Aber dem schwachen Körper konnte sein Wille nicht mehr gebieten: er verfiel in Convulsionen. Von dieser Stunde an nahm seine physische Schwäche zu; dennoch spielte er täglich sein Kaiserlied, ja am 26. Mai sogar dreimal hinter einander, mit einem Ausdruck, „über den er sich selber wunderte.“ Am Abend desselben Tages klagte er über Kopfschmerzen und Frost. Die herbeigerufenen Ärzte konnten keine Hülfe mehr bringen. In einem Zustand schmerzloser Betäubung war er am 31. Mai 1809 in der Frühe gegen ein Uhr sanft entschlummert.

Die Unruhen des Kriegs verhinderten eine allgemeinere Theilnahme an seiner Leichenseier; doch kündigten die französischen Behörden in ehrenvollster Weise den Tod des großen Meisters in der „Wiener Zeitung“ an, und bei der Feier, die am 15. Juni zu seinem Gedächtniß in der Schottentirche, unter Aufführung von Mozart's Requiem abgehalten wurde, betheiligte sich auch die französische Generalität sammt den angesehensten Künstlern und Bewohnern Wiens. Haydn's irdische Reste bettete man zunächst im Gottesacker vor der Hundsthurmer Linie zur Ruhe. Elf Jahre später, am 6. November 1820 wurden sie nach Eisenstadt übergeführt — mit Ausnahme seines Schädels, den ein

Musikenthusiast acht Tage nach dem Begräbniß geraubt hatte und der jetzt im Wiener anatomischen Museum aufbewahrt wird. Der Denkstein, der seit 1814 Haydn's erste Grabstätte bezeichnet, trägt außer seinem Namen, Geburts- und Todesjahr, einen Canon von Neukomm als Inschrift: Non omnis moriar. Eine größere Gedenktafel erinnert in der Pfarrkirche zu Eisenstadt an ihn. Auch erhebt sich seit dem 31. Mai 1887, das ist der 78. Wiederkehr seines Todestages, am Mariahilfer Kirchenplatz, inmitten der belebtesten Vorstadt Wiens, das marmorne Standbild des Meisters, der alle Übergänge in der neueren Musikgeschichte von Bach und Händel auf Gluck, Mozart und Beethoven mit erlebt und vermitteln geholfen, der die Weltherrschaft der deutschen Instrumentalmusik begründet hat. Mit ihm ging der „größte Humorist“ der Tonkunst schlafen.

Verzeichniß der Werke Haydn's.

Von d. Verf. zusammengestellt. *)

A. Vocalmusik.

I. Dramatische Werke.

a. Opern.

Der krumme Teufel. Text v. Kurz. In Wien aufgef.

*) C. F. Pöhl's leider unvollendet gebliebene Haydn-Biographie wurde hierbei benutzt. Desgl. die reichhaltige Breitkopf & Härtel'sche Sammlung, deren wichtigstes Material, neben dem mehrerwähnten Breitkopf'schen themat. Verlags-Catalog v. 1762—74, ein von Haydn selbst verfertigter, bis zu seinem 73. Lebensjahr geführter themat. Catalog, sowie die von Haydn revidirten Breitkopf'schen themat. Mschft.-Verzeichnisse bilden. Von Irrungen u. Lücken sind allerdings auch beide letztgen. Quellen nicht frei. Genaue Vergleiche, Berichtigungen u. Ergänzungen wurden bei ihrer Benutzung für vorliegendes Zweck nothwendig. Wenn Pöhl — dem doch das gesammte handschriftliche u. gedruckte Notenmaterial des Esterhazy'schen Archivs u. vieler anderer ergiebiger Fundgruben für seine Biographie offen stand — hervorhebt, daß eine gewissenhafte Aufstellung der Haydn'schen Compositionen namentl. aus seiner ersten Zeit kaum zu lösende Schwierigkeiten biete, so gilt dies in ungleich höherem Grade für jeden Andern, der nicht über diese Materialien verfügt. Die älteren Verzeichnisse v. Gerber u. Fétis sind, bei der unglaublichen Verwirrung der durch die verschiedenen Verleger willkürlich angenommenen Opuszahlen, ganz unzulänglich. Auch das den ersten Auflagen dieses Buchs beigegebene Verzeichniß leistete noch nicht die entsprechenden Dienste. Das gegenwärtige erstrebt sicherlich erfolgreicher mögliche Vollständigkeit u. Übersichtlichkeit, soweit dies nach den d. Verf. zu Gebote stehenden Quellen erreichbar war.

Als Sammel- od. populäre Ausgaben sind außer den oben erwähnten zu nennen:

Symphonies en Part. 26 Nrn. Paris, Leduc 1802—3. Symph. périod. 53 Nrn. Paris, Sieber. — Collect. des Quat., Quint. et Symph. en Part. Paris, Pleyel et Richault. — Collect. compl. de Symph. 45 Nrn. Bonn, Simrod. Symph. D-dur Kl. Part. Ausg. Leipzig, Cullenburg. Sämmtl. Quartette. 4 Bde. Wien, Artaria. Desgl. Paris, Sieber.

La Marchesa Nepola. Eisenstadt. 1762.

La vedova.

Il dottore.

Lo sganarello.

Acide e Galatea, Festa teatr. v. Migliavacca; z. Vermählung d. Fürst. Ant. Esterhazy 1763 Eisenstadt aufgef.

La canterina, Intermezzo in 2 Act. 1766 comp., 1767 Esterhazy aufgef.

Lo speciale, Dramma giocoso. 1768, Esterhazy. In Hirschfeld's Bearbeitung. 1895 in Dresden u. Wien wieder aufgef.

Le pescatrici, Dramma gioc. 16. Sept. 1770 Esterhazy aufgef.

L'infedeltà delusa. Burletta per musica in 2 atti. 26. Juli 1773 Esterhazy aufgef.

L'incontro improvviso, Dramma gioc. Text v. Kriberth. 29. Aug. 1775 Esterhazy aufgef.

Pleyel. Desgl. Berlin, Trautwein. Kl. Part.-Ausg. Leipzig, Pahne. 56 Nrn. Paris, Imbault. Janet. 30 Nrn. Paris, Pleyel.

12 Symph. in Part. (Riez) — Schöpfung, Jahreszeiten, Sturm, 7 Worte im Cl.-Ausg. — 15 Quartette, 31 Trios, 15 Streich-Trios (David). — Sonaten f. Ffte. u. Viol. (Dörffel) od. Vcel. (Grümmacher). — Album (Reinecke), 34 Sonat. (Dörffel), Sonat. f. d. Unterricht (Hennes), 7 Kl. Stücke, 12 Kl. Stücke, 12 Symph. (Riez), 14 Symph. f. Ffte. — 12 Symph., Trios 4 hb. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

9 Symph., 12 Quart. in Part. — Schöpfung, Jahreszeiten in Part., Chorst., 2 u. 4 hb. Cl.-Ausg. — 9 4st. Gesänge in Part. u. St., 7 Worte im Cl.-Ausg. u. St., B-dur-Messe im Cl.-Ausg. — Sämmtl. 34 Lieder — Sämmtl. 83 Streichquart., 15 ber. desgl. — Sämmtl. Cl.-Trios. — Sämmtl. Sonat. f. Ffte. u. Viol. (David), desgl. 6 Symph., 6 Quart. (Hermann). — Sonat. 2 Bde., 8 Comp., 12 Kl. Stücke, 12 ber. Symph., Kaiser-Quart. u. 25 Adag., Stücke f. d. Jugend (Ruthardt), Album f. Ffte. — 24 Symph., 8 Trios, 15 Quart. 4 hb. — 6 Symph. f. 2 Cl. 8 hb. Leipzig, Peters.

Schöpfung, Jahreszeiten, 7 Worte im Cl.-Ausg., Iest. 4 hb. — Sämmtl. Quart., 20 ausgew. Quart. in St. — Sämmtl. Cl.-Trios, 6 ber. Trios — Sämmtl. Sonat. f. Ffte. u. Viol., desgl. 7 ber. Quart., ber. Adag. u. Andante — 9 Duette f. 2 Viol. — Sämmtl. Sonat. (Köhler), 10 bel. Sonat., 6 Symph., desgl. neue Folge, 21 Symph., 15 Quart., ausgew. St. f. Ffte. Braunschweig, Litolf.

12 Symph. u. 13 Quart. bearb. f. Ffte. u. Viol. (Bierling). Desgl. Adagia „Traum“ u. Dudelsack-Menuett (J. Beder), 4 Adagios (Müller-Berghaus), Marcia, Serenade. Leipzig, Leuckart.

Ausgew. Sonat., Phant., Capriccio u. Variat. f. Ffte. (Kleinmichel). D-dur-Conc. mit 2 Cl., Schöpfung, Jahreszeiten 4 hb. — Son. f. Cl. u. Viol. Hannover, Steingräber.

12 Kl. St., Volkshymne, Schöpfung-Phant. f. Ffte. Leipzig, Schubert's. 36 Lieder f. Ffte. bearb. (Geißler), Rondo A, Variat. üb. Volkshymne, Abagio u. Scherzo a. Quart. — 2 Chöre a. Schöpfung f. Org. Leipzig, Rieter-Biedermann.

Ausgew. Sonaten f. Ffte. (Willow) Stuttgart, Cotta. Desgl. (Moscheles) Stuttgart, Hallberger. Desgl. (Reinecke) Leipzig, Rahnt. Desgl. (Speidel) Hamburg, Pohle.

- Il mondo della luna, Drama gioc. in 3 atti. Sommer 1777 Esterhaz aufgef.
- La vera costanza, Drama gioc. 1777 für Wien comp., doch erstmal. 1779 Esterhaz aufgef. Cl.-Ausg. Wien, Artaria.
- L'isola disabitata, Azione teatrale di Metastasio. 6. Dec. 1779 Esterhaz aufgef.
- La fedeltà premiata, Drama gioc. 15. Oct. 1780, zu Eröffnung des neuen Schauspielhauses Esterhaz aufgef.
- Orlando Paladino, Drama eroicomico in 3 atti. Text von Porta. 1782 Esterhaz aufgeführt.
- Armida, Drama eroico. Febr. 1784 Esterhaz aufgef.
- Orfeo ed Euridice, Opera seria. 1791 London comp. Unvollendet. Part. u. Cl.-Ausg. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1806.

b. Schauspiel-Musik.

- | | |
|---|--|
| Musik zu dem Schauspiel „Die Feuersbrunst“. 1774. | } Als Symphonien (Nr. 106 ² u. 110) veröff. |
| Musik zu dem Lustspiel „Der Zerstreute“. 1776. | |
| Musik zu dem Lustspiel „Die bestrafte Rachgier, oder das abgebrannte Haus.“ | |
| Musik zu Shakespeare's „Hamlet“. | } 1772, 76 od. 77 comp. |
| Musik zu Shakespeare's „Lear“. | |
| Musik zu Goethe's „Göz v. Berlichingen“. | |

c. Deutsche Marionettenoper.

- Philemon u. Baucis. 1773 Esterhaz aufgef. beim Besuch der Kaiserin Maria Theresia.
- Der Götterrath, oder Jupiters Reise auf die Erde. Als Vorspiel zum Vorigen 1773 aufgef.
- Dido. 1777 in Esterhaz aufgef.
- Genoveven's vierter Theil. 1777 in Esterhaz aufgef. *)

*) Von Gerber u. Fétis werden noch „Serenschabbes“, 1773 u. „Der Äpfel dieb“, 1779 genannt, von denen Haydn's Catalog u. Pohl's Biographie schweigen.

II. Oratorien.*)

- Il ritorno di Tobia. 2. April 1775 z. Besten d. Wiener Tonkünstler-Wittwen im Kärnthnerthor-Theater aufgef.
- Die 7 Worte des Erlösers am Kreuze. Bearbeit. d. gleichben. Instrum.-Werks. Part., Stimm. u. Cl.-Ausz. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1801.
- Die Schöpfung. Text v. Swieten (n. Lindley), Part., St. u. Cl.-Ausz. (Neufomm) Wien, 1800. In deutsch., franz., ital. u. engl. Ausg. Offenbach, André; Leipzig, Breitkopf & Härtel; Bonn, Simrod; Berlin, Kellstab; Paris, Pleyel, Erard, Porro, Sieber; London, Clementi.
- Die Jahreszeiten. Text v. Swieten (n. Thomson). Part., St. u. Cl.-Ausz. Leipzig, Breitkopf & Härtel; Paris, Porro; Offenbach, André.

III. Kirchenmusik.

a. Messen.

- Messe F-dur f. 2 concert. Sopr., 4st. Chor, Streichinstr. u. Org. 1750 (?) comp. Part. London, Novello, Nr. 11.
- Missa: Sunt bona mixta malis, D-moll C, f. 4 St., Orch. u. Org. Laut Haydn's Catalog. Verloren.
- Missa: Rorate coeli. G-dur C. L. Haydn's Catalog. Berl.
- Missa solemnis ad honorem Beat. Virg. Mariae. Es-dur (große Orgelmesse). 1766.
- Missa St. Nicolai. G-dur $\frac{6}{4}$. 1772. Bonn, Simrod; London, Novello, Nr. 7.
- Missa St. Joannis de Deo. B-dur (kleine Orgelmesse). 1778. London, Novello, Nr. 8.
- Missa St. Caecilia. C-dur. 1781. Part. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Nr. 5.
- Missa Cellensis. C-dur. Mariazeller Messe. 1782. Part. Ebd. Nr. 7.

*) Ein Haydn zugeschriebenes Oratorium »Abramo ed Isacco« ist laut Pohl apokryph. Eine Cantate »Der Versöhnungstod« (Breitkopf & Härtel) wurde v. J. A. Schulze aus Haydn'schen Symphonie-Abgias zusammengesetzt.

Missa B-dur $\frac{3}{4}$.	} Part. Ebd. Nr. 1, 2, 3, 4, 6.
Missa C-dur C. In tempore belli.	
Missa D-moll $\frac{3}{4}$. Nelson-Messe.	
Missa B-dur $\frac{3}{4}$.	
Missa B-dur $\frac{3}{4}$.	
Missa B-dur C. Theresien-Messe.	

b. Offertorien, Motetten, Hymnen zc.

- Te Deum C-dur f. 4 Stimm., Orch. u. Org. 1764 comp.
- Salve regina. G-dur f. concert. Sopr. u. Alt m. 2 Viol. u. Org. Mspt. Stift Göttweig seit 1766.
- Offertorium St. Joanni de Deo: »Accurrite«. Recit. u. Duett m. Orch. u. Org. Mspt. Wien, Hofbibliothek.
- Offertorium: »Plausus honores« f. 4st. Chor, concert. Sopr. u. Alt m. Orch. u. Org. Mspt. Klosterneuburg.
- Applausus, geistl. Festcantate, 1768 comp. Autogr. Wien, Musikvereins-Archiv. Schlußchor »O Jesu« als Hymne: „Allmächtiger, Preis dir“. Part., Cl.-Ausz. u. St. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Cl.-Ausz. Bonn, Simrod.
- Salve regina, E-dur, f. concert. Sopr. m. Chor, Viol., Baß u. Org. Sammt den 5 folg. Compos. in 60er Jahren comp.
- Salve regina, Es-dur, f. 4 Stimm. m. Viol., Baß u. Org.
- Ave regina, A-dur, f. conc. Sopr. u. Chor m. Viol. u. Org.
- Cantilena pro Adventu f. Sopransolo m. Orch. u. Org.
- Aria pro Adventu f. Sopr. u. Alt m. Viol., Baß u. Org.
- Aria de venerabili: Lauda Sion f. Alt solo m. Viol., Flöt. u. Org.
- Salve regina (od. Salve redemptor), G-moll, f. 4 Stimm. m. Streichinstr. u. Org. 1771 comp. Leipzig, Breitkopf & Härtel; Braunschweig, Holle; Leipzig, Krieter-Biedermann.
- Stabat mater f. Soli u. 4st. Chor m. Orch. 1773 comp. Part., Cl.-Ausz. u. St. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Cl.-Ausz. u. St. Simrod. Cl.-Ausz. (Schletterer) Holle.
- Offertorium: »Audi clamorem«, Chor, gleich 2 folg. Chören d. Drator. »Ritorno di Tobia« entnommen.
- Offertorium: »Insanae et vanae curae« (Des Staubes eitle Sorgen). Leipzig, Breitkopf & Härtel. Cl.-Ausz. u. St. Simrod. Stim. Spina.

- Offertorium: »Halleluja«.
- Motetto de tempore: »Super flumina«, Rec., Arie u. Chor m. Orch. Sammt 3 folg. Comp. in 70er Jahren comp.
- Offertorium: »Animae Deo«, Chor m. Orch. u. Org.
- Regina coeli f. 2 conc. Sopr. u. Chor, m. Orch. u. Org.
- Motetto de tempore: »Salus et gloria«, Chor m. Viol., Tromp., Paül. u. Org.
- Offertorium: »Ad aras convolute«, Chor m. Baß, 2 Ob. u. Org. 1780 comp.
- Hymne: »Ens aeternum« (Walte gnädig), f. Chor m. Orch. 1780 comp.
- Offertorium: »Non nobis Domine«, f. 4 St. Chor m. Org. ob. Pfte. Part. u. Chorst. Leipz., Rieter-Biederm.
- Offertorium: »O fons pietatis«, f. 4 St., Orch. u. Org. Paris, Porro.
- Domine salvum fac, et Vivat in aeternum, f. 4 St. m. Org. Ebb.
- Ave Maria, Msct. Wien. Traeg.
- Te Deum, C-dur, f. 4 St. m. Orch., 1800 comp. Paris, Porro.
- Te Deum, 1803 comp.
- 56 Graduale's f. 4 St. u. Instr., in Part. unt. Titel: Ecclesiasticon. Wien, Diabelli.

IV. Concert- und Kammermusik.

a. Einstimmiges.

- »Ah come il cor mi palpita«, Cant. f. Sopr. m. Orch. Part. Wien, Artaria. 1783.
- »Or vicina a te«, Arie f. Sopr. m. Orch. Part. Wien, 1788.
- »Dice benissimo« (Ja in dem Himmel), Arie f. Sopr. m. Pfte. Leipzig, Breitkopf, 1782-84.
- »Ah, tu non senti«, Arie f. Ten. f. Salieri's »La scuola de' gelosi«.
- Deutschlands Klage auf d. Tod Friedrichs d. Gr. „Er ist nicht mehr“, Sologes. m. Baryton, f. Franz comp. 1786. Becl.
- »Un cor si tenero«, Arie f. Baß (l. Pohl).
- »Dica pure«, Arie f. Sopr. f. Martin's »Cosa rara«. (l. Pohl).
- »Signor, voi sapete«, Arie f. Sopr. f. dies. Oper (l. Pohl).
- »Se tu mi sprezzi«, Arie f. Sopr. (l. Pohl).

»Infelice sventurato«, Arie f. Sopr. (l. Pohl.)
»Da che penso«, Arie f. Ten. f. Gasmann's »L'onor artigiano«. (l. Pohl.)

Arianna a Naxos, Cantata a voce sol. c. cemb. Wien, Artaria, 1792. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1803.
Dass. f. Concertvortr. m. Orch. einger. v. C. Franf. Ebd.
Air italien »Cara è vero« Leipzig, Ebd.

Cantate: »Berenice che fai?« m. Pfte. Wien, Mollo.
9 Opernarien m. Pfte. Wien, Artaria. Um 1788.
9 Chansons et Romances av. P. Ebd. 1788. Paris, Porro. 1787.

38 Lieder u. Gesänge f. 1 St. m. Pfte. In 4 od. 6 Th.
Wien, Artaria; Mannheim, Hechel; Leipzig, Breitkopf & Härtel.

I. 1. Das scherzende Mädchen. 2. Cupido. 3. Der erste Kuß. 4. Eine sehr gewöhnliche Geschichte. 5. Die Verlassene. 6. Der Gleichsinn. 7. An Iris. 8. An Thirsis. 9. Trost unglückl. Liebe. 10. Die Landlust. 11. Liebeslied. 12. Die zu späte Ankunft. II. 13. Warnung an Mädchen. 14. Ernst u. Scherz. 15. An die Geliebte. 16. Wünsche der Liebe. 17. Gebet zu Gott. 18. Frohsinn u. Liebe. 19. Trauergesang. 20. Zufriedenheit. 21. Das Leben ist ein Traum. 22. Lob der Faulheit. 23. Minna. 24. An meines Vaters Grab. 25. Das kleine Haus. 26. Antwort auf die Frage. III. 27. Engl. Matrosenlied. 28. Der Umherirrende. 29. Sympathie. 30. Stets barg die Liebe sie. 31. Heller Blick. 32. Genügsamkeit. IV. 33. Die Seesänger. 34. Rück Erinnerung. 35. Schäferlied. 36. Die Verzweiflung. 37. Ermunterung. 38. Die Treue.

12 Canzonetts. London, Corri u. Duffel. Ident. m. d. letzten Liedern.

Der schlaue Pudel. Gesang m. Pfte. Leipzig, Breitkopf.
Abschiedslied (f. Fr. v. Genzinger): „Nimm dies kleine Angebinde“ f. 1 St. m. Pfte. (l. Pohl.)

„Trachten will ich nicht auf Erden“, Lied f. 1 St. m. Pfte. (l. Pohl.)

„Beim Schmerz, der dieses Herz“, Lied f. 1 St. (l. Haydn's Cat.)

„O süßer Ton“, f. 1 St. m. Pfte. Leipzig, Breitkopf

„Der Tausenden so ost“, f. 1 u. 2 St. m. Pfte. Ebd.

Der Schwur der Liebenden, m. Pfte. Leipzig, Kühnel.

- „Ich bin der Verliebteste“, Lied f. 1 St. mit Pfte. Wien.
 „Gott erhalte Franz den Kaiser“, mit Pfte. Augsburg, Gombart. 1797.
 Gesellschaftslied im Kreise der Freunde m. Pfte. Bonn, Simrod. 1797.
 Bonaparte, od. die Wanderer in Ägypten, Lied m. Pfte. Leipzig.
 A Selection of original scots songs. The harmony by Haydn. Mit Begleit. v. Pfte., Viol. u. Vcell. 3 Thele. London, Napier. 1794.*)
 Eine gleiche Sammlung. Edinburg, Thomson.
 A select Collection of orig. welsh Airs etc. with accompaniments f. the Pfte. or Harp, Viol. a. Vcello. Composed chiefly by Haydn. 3 Vol. London, Preston. 20 Melod. im 1., 17 im 2., 4 im 3. Bd. sind v. Haydn. Die übrigen v. Beethoven u. Koželuch. Eine Auswahl dies. u. der vorhergen. Samml. „Altschott. Balladen u. Lieder.“ Leipzig, Breitkopf & Härtel.

b. Mehrstimmiges.

- Gelegenheits-Cantate f. Namensfest d. Fürst. Esterhazy. 1764 comp. Daraus 2 Offertorien (»Accurrite« u. »Plausus honores«) umgearb.
 Duett f. Sopr. u. Ten. »Guarda qui« (Blick hierher) m. Pfte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 Duett f. Sopr. u. Ten. »Saper vorrei« (O laß mich) m. Pfte. Ebd.
 Duetto dell' opera »La cafettiera«. Dresden 1796.
 Ode à la paix. Trio de chant av. Piano. Paris, Porro. 1798.
 Der Sturm, Chor m. Orch., in London comp. Part. u. Cl.-Ausz. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
 13 3- u. 4 stimm. Gesänge m. Pfte. Ebd.
 1. An d. Better. 2. Beredsamkeit. 3. Alles hat seine Zeit. 4. Die Harmonie der Ehe. 5. Betrachtung des Todes. 6. Danklied zu Gott. 7. Abendlied zu Gott. 8. Daphne's einziger Fehler. 9. An die Frauen. 10. Der Greis. 11. Der Augenblick. 12. Freund, ich bitte. 13. Wider den Übermuth.
 Canon in Umkehrung. Wien, 1796.

*) Haydn's Catalog führt 365 schottische Lieder an.

Die heiligen 10 Gebote als Canons. Wien. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1810.

42 Canons f. 3 u. mehrere Singst. Leipzig. Ebd.
Kriegerischer Chor f. Sopr., Ten. u. Bass m. Pfte. (Aus
Nachlaß.) Ebd.

B. Instrumentalmusik.

I. Orchesterwerke.

a. Symphonien. *)

1. D-dur C. 1759 comp., Haydn's erste Symphonie. H. 10.
B. 1. Mscpt. Leipzig, Breitkopf. 1766.
2. C-dur C. Le midi. H. 2. B. vac. 2. Autogr., 1761 Eisenstadt comp. Mscpt. Hamburg, Westphal. 1782. Wien, Traeg, 1799. Part., St. (Band.) u. 4 hb. (Horn.) Leipzig, Kistner, Nr. 1.
3. G-dur $\frac{3}{8}$. Le soir. H. 3. B. 137. (La tempesta.) In Breitkopfs Berl.-Catal. als Concertino bez.
4. D-dur C. Le matin. H. 1. B. 141. Paris, Le duc.

*) Im vorstehenden Symphonie-Verzeichniß wurde eine chronologische Anordnung versucht. Die im 1. Bd. von Pohl's Haydn-Biographie leider nur unvollständig gegebene Aufstellung der in die betr. Periode 1759—68 fallenden Symphonien wurde beibehalten; zur besseren Klarstellung aber neben den Nrn. des themat. Catalogs von Haydn — hier durch H. bezeichnet — zugleich die ganz verschiedenen des von Haydn revidirten, vorerwähnten Breitkopfschen Mscpt.-Verzeichnisses — durch B. bezeichnet — beigefügt. Zu diesem Zweck mußten beide Cataloge mit dem alten Breitkopfschen themat. Verlags-catalog v. 1762—74 thematisch genauestens verglichen werden. Gleichweise wurde der in Pohl's 2. Bd. enthaltenen vollständigeren Aufzählung der den Jahren 1767—90 angehörenden Symphonien gefolgt, welche darüber hinaus nur noch durch die englischen zu ergänzen war. Die zahlreichen in den gen. Catalogen angeführten Symphonien aber, die Pohl unerwähnt läßt, wurden zwischen die im 1. Bd. u. im 2. Bd. der Biographie aufgenommen eingereiht. Haydn's Catalog führt 119 Symphonien an, darunter einige, durch Umstellung der Sätze, doppelt, wogegen andere wieder fehlen. Breitkopfs Mscpt.-Verz. nennt 162 Symphonien. Die darin eingerechneten 9 Duvertüren, desgl. Scherzandi u. Cassationen wurden hier ausgelassen und an richtiger Stelle eingereiht. Sämmtl. Symphonien waren, wo nicht ausdrücklich „unveröffentlicht“, oder ein anderer Mscpt.-Verlag bemerkt ist, in Abschrift oder Druck — im letzt. Fall sind die Verleger genannt — bei Breitkopf zu haben. Die von Ries revidirte Ausg. bei Breitkopf & Härtel, die von Wüllner bei Rieter-Biedermann, von Band bei Kistner, desgl. die v. Peters, v. Bote & Bod., sind selbstverständl. neueren Datums.

- | | |
|---|---|
| 5. F-dur $\frac{3}{4}$. H. 105. B. 11. Paris, op. 7, Nr. 1. | } Raccolt.
I.
Breit-
kopf.
1766. *) |
| 6. G-dur $\frac{2}{4}$. H. 103. B. vac. | |
| 7. D-dur $\frac{3}{4}$. H. 93. B. 12. | |
| 8. C-dur $\frac{2}{4}$. H. 6. B. 39. | |
| 9. D-dur C. H. 97. B. 2. Duvert. zu »Acide«. | |
| 10. D-dur C. H. 74. B. 14. | } Raccolta
II.
1766. |
| 11. B-dur C. H. 7. B. 13. | |
| 12. A-dur $\frac{2}{4}$. H. 9. B. 22. Paris, op. 8, Nr. 5. | |
| 13. A-dur $\frac{3}{4}$. H. 8. B. 5. Paris, op. 8, Nr. 1. | |
| 14. C-dur $\frac{2}{4}$. H. 95. B. 7. Paris, op. 4, Nr. 3. | |
| 15. D-dur C. H. 82. B. 6. | } Raccolta
III.
1767. |
| 16. D-dur C. H. vac. B. 116. | |
| 17. C-dur C. H. vac. B. 3. Paris, op. 4, Nr. 6. | |
| 18. E-dur C. H. 11. B. 62. Autograph Eisen-
stadt 1763. | |
| 19. D-moll $\frac{3}{4}$. H. 17 u. 91. B. 23. | |
| 20. D-dur C. H. 14. B. 40. Autogr. Eisen-
stadt 1763. | } Raccolta
IV.
1767. |
| 21. C-dur $\frac{2}{4}$. H. 4. B. 16. Paris, op. 7, Nr. 5.) | |
| 22. D-dur $\frac{3}{4}$. H. 94. B. 77. Paris, op. 4, Nr. 4.) | |
| 23. C-dur $\frac{3}{4}$. H. 101. B. 28. Paris, op. 4, Nr. 1.) | |
| 24. B-dur $\frac{3}{4}$. H. 12. B. 63. | |
| 25. Es-dur C. H. vac. B. 117. Paris, op. 8,)
Nr. 4. | } Raccolta
V.
1767. |
| 26. B-dur $\frac{3}{4}$. H. vac. B. 118. | |
| 27. F-dur C. H. vac. B. 119. | |
| 28. Es-dur C. Der Philosoph. H. 20. B. vac., als Nr. 3 in
6 Divertimenti, Race. I 1767 veröff. | |
| 29. G-dur C. H. vac. B. 120. (L. Böhl apo-
troph, von Rich. Haydn.) | |
| 30. A-dur $\frac{3}{4}$. H. 24. B. 24. Autogr. 1765.)
Paris, op. 7, Nr. 4. | |
| 31. D-dur C. H. 19. B. 57. Autogr. Eisenstadt 1764. Nr. 1
aus 4 Symphonien 1769. | } 6 Symph.
Paris,
op. 7.
1769.
6 Symph. |
| 32. Es-dur C. H. vac. B. 121. | |
| 33. E-dur $\frac{3}{4}$. H. 22. B. 26. Autogr. Eisen-
stadt 1765. | |
| 34. G-dur $\frac{3}{4}$. H. 96. B. 18. | |
| 35. G-dur $\frac{3}{4}$. H. 18. B. 8. Aus op. 8, Paris,)
Nr. 6. 1773. Autogr. Eisenstadt 1764. | |

*) Wo sich, wie bei Racc. I. II. V. etc., eine der schon angeführten Symphonien wiederholt aufgenommen findet, wurde dieselbe hier selbstredend ausgelassen.

- | | |
|--|---|
| 36. F-dur C. H. vac. B. 108. (E. Pohl apo-
kryph, v. Duschel.) | } 6 Symph.
Paris,
op. 9.
1773. |
| 37. C-dur C. H. vac. B. 109. (Gleich Nr. 37,
38 u. 39 zweifelhaft, l. Pohl.) | |
| 38. G-dur $\frac{3}{4}$. H. vac. B. 21. | |
| 39. E-dur C. H. vac. B. 110. | |
| 40. B-dur C. H. vac. B. 111. | } |
| 41. C-dur C. H. 21. B. 9. Autograph Eisen-
stadt 1765. | |
| 42. D-dur $\frac{3}{4}$. H. 25. B. 81. Autogr. Eisenstadt 1765. Nr. 1
auß 7 Symphonien, 1779—80. | |
| 43. A-dur $\frac{3}{4}$. H. 16. B. vac. Autogr. Eisenstadt 1764.
Unveröffentl. | |
| 44. Es-dur $\frac{2}{4}$. H. 5. B. 130. | |
| 45. C-dur C. H. vac. B. 112 (?). | |
| 46. B-dur $\frac{3}{4}$. H. vac. B. 128. In H. unter Quartetten
als Nr. 5 aufgenommen. *) | |
| 47. D-dur C. H. 52. B. 89. Wien, Artaria, Nr. 4. | |
| 48. D-moll C. H. 81. B. vac. | 61. Es-dur $\frac{3}{4}$. B. 138. |
| 49. G-dur C. H. 100. B. vac. | Maschel. 4 hb. (Klage) |
| 50. C-dur C. H. 104. B. 129. | Heinrichshofen Nr. 38. |
| 51. C moll C. H. 113. B. vac. | 62. A-dur C. B. 140. Bayreuth,
Fischer. |
| 52. G-dur $\frac{2}{4}$. B. 4. | 63. G-dur $\frac{3}{4}$. B. 143. Par., Ledc. |
| 53. G-dur C. B. 15. | 64. Es-dur C. B. 144. Ebd. |
| 54. G-dur C. B. 19. | Part., St. (Band) u. 4 hb. |
| 55. C-dur C. B. 35. Paris,
op. 24. Lyon, Guera. | (Horn) Lyza, Kistner, Nr. 3. |
| 56. C-dur $\frac{3}{4}$. B. 43. | 65. F-dur C. B. 145. Leduc. |
| 57. B-dur $\frac{3}{4}$. B. 70. | 66. F-dur C. B. 146. Ebd. |
| 58. B-dur $\frac{3}{4}$. B. 113. | 67. D-dur C. B. 147. Ebd. |
| 59. B-dur C. B. 114. Amstd.,
op. 10, Nr. 2. | 68. C-dur C. B. 148. Ebd. |
| 60. Es-dur C. B. 115. | 69. F-dur $\frac{3}{4}$. B. 149. Ebd. |
| | 70. D-dur $\frac{3}{4}$. B. 150. Ebd. |

*) Die Symphonien bis Nr. 46 finden sich, mit Ausnahme der im 2. Bd. nachgetragenen Nr. 3, bei Pohl, Bd. 1 angegeben. Nr. 47—74 blieben bei ihm ungenannt. Von diesen sind Nr. 47—51 in Haydn's Catalog und zum Theil auch in Breitkopf's themat. Mssch. Verzeichniss, Nr. 52—74 aber nur in letzterem angeführt. Nr. 75—136 sind bei Pohl, Bd. 2 thematisch verzeichnet. (Er weist Nr. 75—82 in die Zeit von 1767—71, Nr. 83—116 von 1772—81, Nr. 119—124 von 1782—84, Nr. 125—136 von 1786—90.) Ihnen wurden die concert. Symphonie Nr. 137 u. die 12 englischen als letzte angefügt.

- | | |
|---|--|
| 71. C-moll C. B. 152. Ebd. | 76. Es-dur $\frac{3}{4}$. H. 98. B. 25. |
| 72. A-dur C. B. 153. | 77. C-dur $\frac{2}{4}$. H. 83. B. vac. |
| 73. Es-dur $\frac{2}{4}$. B. 154. | 78. C-dur $\frac{2}{4}$. H. 26. B. 29. |
| 74. D-dur C. B. 162. | 79. G-dur C. H. 102. B. 17. |
| 75. B-dur $\frac{3}{4}$. H. 45. B. 69.
4 hb. Heinrichsh., Nr. 43. | 80. G-moll C. H. 23. B. 42. |
| | 81. F-dur $\frac{3}{4}$. H. 15. B. 20. |
82. D-dur C. H. 35. B. 58. Orch.-St. Simrock, Nr. 14.
4 hb. Heinrichshofen, Nr. 39.
83. C-dur $\frac{3}{4}$. H. 29. B. 61. Amsterdam, op. 10. Orch.-St. Simrock, Nr. 20. 4 hb. Heinrichshofen, Nr. 33.
84. Fis-moll $\frac{3}{4}$. Abschieds-Symph. H. 37. B. 50. Paris, op. 24. Offenbach, André. Orch.-St. Simrock, Nr. 37. 4 hb. Heinrichsh., Nr. 28. Peters (Ulrich), Nr. 22.
85. Es-dur $\frac{3}{4}$. Mercur. H. 40. B. 60. Orch.-St. Simr. Nr. 10.
86. E-moll C. H. 39. B. 30. Sinf. period. Imbault, Nr. 14. Leduc, L. 3 des Part. Guera. André, Nr. 3. Orch.-St. Simrock, Nr. 27. 4 hb. Heinrichshofen, Nr. 36.
87. H-dur C. H. 43. B. 59. Part. (Wüllner) Rieter-Vieder-
dermann, Nr. 1.
88. D-moll C. Lamentazione. H. 42. B. 33.
89. G-dur C. H. 47. B. 34. Orch.-St. Simrock, Nr. 18.
4 hb. Heinrichshofen, Nr. 40.
90. C-moll C. H. 27. B. 88. Orch.-St. Simrock, Nr. 8.
4 hb. Heinrichshofen, Nr. 31.
91. C-dur C. Maria Theresia. H. 33. B. 76. Orch.-St. Simr.
Nr. 22. 4 hb. Heinrichsh., Nr. 29. Peters, Nr. 17.
92. C-dur C. H. 69. B. vac.
93. F-moll $\frac{3}{4}$. La passione. H. 41. B. 41. 4 hb. (Wüllner.)
Rieter-Viederermann, Nr. 1.
94. G-dur $\frac{3}{4}$. H. 32. B. 49. Part., St. (Band) u. 4 hb. (Horn)
Ristner, Nr. 2.
95. C-dur $\frac{3}{4}$. H. 36. B. 55. Part., St. (Band) u. 4 hb.
(Horn) Ristner, Nr. 4.
96. Es-dur $\frac{3}{4}$. Der Schulmeister. H. 28. B. 56. Guera.
Orch.-St. Simrock, Nr. 24. 4 hb. Heinrichshofen,
Nr. 35. Peters, Nr. 21.
97. B-dur $\frac{3}{4}$. H. 34. B. 80. Part., St. (Band) u. 4 hb.
(Horn) Ristner, Nr. 5.
98. A-dur C. Feuer-Symph. H. 99. B. 124. Bayreuth, Fischer.
99. D-dur $\frac{3}{4}$. Impérial. H. 63. B. 125. Hummel, op. 20,
L. 2. Orch.-St. Simr., Nr. 29. 4 hb. Heinrichsh., Nr. 30.
100. D-dur $\frac{3}{4}$. H. 44. B. 79. Part. Leduc, L. 1. (ohne

- Tromp. u. Paut., ohne Menuett u. m. anderem (Baqto.)
 Mscpt. Breittopf (mit Tromp. u. Paut. u. Menuett).
 Guera. Orch.-St. Simrod, Nr. 2.
101. F-dur $\frac{3}{4}$. H. 84. B. 151. Leduc.
 102. C-dur $\frac{2}{4}$. Der Zerstreute. H. 46. B. 36. Guera. Part.,
 St. (Band) u. 4 hd. (Horn) Leipzig, Ristner, Nr. 6.
 103. D-dur C. H. 49. B. 44. Hummel, op. 20, L. 3. 4 hd.
 Heinrichshofen, Nr. 34.
 104. C-dur $\frac{3}{4}$. Rogelane. (1. Satz Ouvert. zu »Il mondo
 della luna.«) H. 57. B. 47. Hummel, op. 18, L. 1.
 Orch.-St. Simrod, Nr. 4. 4 hd. Heinrichsh., Nr. 26.
 105. D-dur C. H. vac. B. 142. Paris, Leduc.
 106. A-dur C. H. 48. B. 46. 4 hd. Heinrichsh., Nr. 25.
 107. A-dur C. H. 38. B. 52. 4 hd. (Wüllner) Rieter-Bie-
 dermann, Nr. 6.
 108. B-dur C. H. 59. B. 68. Orch.-St. Simrod, Nr. 28.
 4 hd. Heinrichshofen, Nr. 27.
 109. D-dur $\frac{3}{4}$. H. 56. B. 51. Hummel, op. 18, L. 2.
 Orch.-St. Simrod, Nr. 16. 4 hd. Heinrichsh., Nr. 37.
 110. B-dur $\frac{3}{4}$. H. 31. B. 64. Orch.-St. Simrod, Nr. 31.
 4 hd. Heinrichshofen, Nr. 44.
 111. F-dur $\frac{6}{8}$. H. 51. B. 73. Hummel, op. 15. Orch.-St.
 Simrod, Nr. 34. 4 hd. Heinrichshofen, Nr. 45.
 112. C-dur C. Laudon. H. 50. B. 72. Hummel, op. 20,
 L. 1. 4 hd. Heinrichshofen. Nr. 34.
 113. D-dur $\frac{3}{4}$. La chasse. H. 92. B. 92. Wien, Toricella,
 op. 34. 4 hd. Heinrichshofen, Nr. 21. Peters,
 Nr. 20. Part. Rieter-Biedermann, Nr. 5. (Wüllner.)
 114. B-dur C. H. 54. B. 78. Amsterdam. Orch.-St. Simr.,
 Nr. 35. 4 hd. Heinrichshofen, Nr. 23.
 115. D-dur C. H. 53. B. 45. Hummel, op. 18, L. 3.
 116. D-dur $\frac{3}{4}$. H. 55. B. 90. Hummel, op. 18, L. 1.
 Orch.-St. Simrod, Nr. 12. 4 hd. Heinrichsh., Nr. 18.
 117. D-dur $\frac{2}{4}$. H. 13. B. 65.
 118. Es-dur C. H. 58. B. 84. Hummel, op. 18, L. 3.
 Orch.-St. Simrod, Nr. 6. 4 hd. Heinrichsh., Nr. 42.
 119. Es-dur $\frac{3}{4}$. H. 67. B. 66. Artaria, Nr. 5.
 120. B-dur C. H. 66. B. 38. Artaria, Nr. 6. Hummel,
 op. 22. 4 hd. (Wüllner) Rieter-Biedermann, Nr. 2.
 121. C-moll $\frac{3}{4}$. H. 68. B. 27. Artaria, Nr. 7. Part. u.
 4 hd. (Wüllner) Rieter-Biedermann, Nr. 6 u. 4.
 122. D-moll $\frac{3}{4}$. H. 70. B. 67. Artaria, Nr. 1. Orch.-St.
 Simrod, Nr. 32. 4 hd. Heinrichshofen, Nr. 41.

123. F-dur C. H. 72. B. 10. Artaria, Nr. 2.
124. G-dur C. H. 71. B. 31. Artaria, Nr. 3.
125. *) C-dur $\frac{3}{4}$. L'ours. H. 78. B. 74. Artaria, Nr. 8. André, op. 66, Nr. 2. Hummel, op. 28, L. 4. Zmbault, Nr. 4. Orch.-St. Simrod, Nr. 25. 4 hd. Heinrichshofen, Nr. 14. Peters, Nr. 24.
126. G-moll C. La poule. H. 79. B. 86. Artaria, Nr. 9. Hummel, op. 28, L. 2. Zmbault, Nr. 1. Leduc, L. 3. Orch.-St. Simrod, Nr. 36. 4 hd. Heinrichsh., Nr. 12. Peters, Nr. 23.
127. Es-dur $\frac{3}{4}$. H. 77. B. 85. Artaria, Nr. 10. Mollo. Hummel, op. 28, L. 6. Zmbault, Nr. 6. 4 hd. Heinrichshofen, Nr. 15. Part. u. 4 hd. (Wüllner) Rieter-Biedermann, Nr. 4 u. 5.
128. B-dur C. La reine. H. 76. B. 91. Artaria, Nr. 11. Hummel, op. 28, L. 1. Zmbault, Nr. 3. Orch.-St. Simrod, Nr. 21. Part. Bote & Bock, Nr. 11. 4 hd. Heinrichshofen, Nr. 10. Peters, Nr. 15.
129. D-dur $\frac{3}{4}$. H. 75. B. 99. Artaria, Nr. 12. Hummel, op. 28, L. 5. Zmbault, Nr. 5. Sieber, Nr. 29. Orch.-St. Simrod, Nr. 23. 4 hd. Heinrichshofen, Nr. 11. Peters, Nr. 10. Part. Bote & Bock, Nr. 12. Breittopf & Härtel, Nr. 10, desgl. Orch.-St. u. 2 u. 4 hd. (Kiep.)
130. A-dur C. H. 80. B. 37. Artaria, Nr. 13. Hummel, op. 28, L. 3. Zmbault, Nr. 2. Orch.-St. Simrod, Nr. 30. 4 hd. Heinrichshofen, Nr. 20.
131. G-dur $\frac{3}{4}$. H. 87. B. 87. Artaria, Nr. 14. André, op. 56, L. 2. Sieber, Nr. 24. 4 hd. Heinrichsh., Nr. 22. Peters, Nr. 13. Part. Ebd. Nr. 8. Bote & Bock, Nr. 7. Breittopf & Härtel, Nr. 13; desgl. Orch.-St. u. 2 u. 4 hd.
132. F-dur C. H. 86. B. 32. Artaria, Nr. 15. Hummel, op. 33, L. 1. André, L. 1.
133. C-dur $\frac{3}{4}$. H. 89. B. 95. André, op. 66, L. 1. Hummel, op. 33, L. 3. Leduc, Nr. 7. 4 hd. Heinrichshofen, Nr. 17. Peters, Nr. 19. Part. Rieter-Biederm., Nr. 3. (Wüllner.)
134. G-dur $\frac{3}{4}$. Oxford-Symph. H. 90. B. 96. André, op. 66, L. 2. Leduc, Nr. 8. 4 hd. Heinrichshofen, Nr. 16.

*) Nr. 125—130 die sogen. Pariser Symphonien, die G. für die Concerts spirituels, od. Concerts de la Loge Olympique schrieb.

- Peters, Nr. 16. Part. Ebd. Nr. 9. Rieter-Viederm,
Nr. 2. (Wüllner.)
135. C-dur C. Kinder-Symph. (Sinfon. Berchtolsgadensis.)
H. u. B. vac. Part. u. St. Breitkopf & Härtel.
136. Es-dur $\frac{3}{4}$. H. 88. B. 123. André, op. 66, Nr. 1.
Hummel, op. 35, L. 1. 4 hb. Peters, Nr. 18.
137. B-dur C. Symph. concert. H. 114. B. 122. Zmbault,
op. 81. In England comp.
138. C-dur $\frac{3}{4}$. H. 109. B. 101. Artaria, Nr. 23. André,
op. 83, L. 1. Zmbault, op. 80, Nr. 5. Sieber, Nr. 44.
Orch.-St. Simrod, Nr. 26. 4 hb. Heinrichshofen,
Nr. 9. Peters, Nr. 7. Part. Ebd. Nr. 5. Breitkopf
& Härtel, Nr. 7; desgl. Orch.-St. u. 2 u. 4 hb.
139. D-dur $\frac{3}{4}$. H. 115. B. 103. Artaria, Nr. 24. Sieber,
Nr. 45. Orch.-St. Simrod, Nr. 19. 4 hb. Heinrichsh.,
Nr. 8. Peters, Nr. 5. Part., Orch.-St. u. 2 u. 4 hb.
Breitkopf & Härtel, Nr. 5.
140. G-dur $\frac{3}{4}$. (m. d. Paukenschlag.) The surprise. H. 109.
B. 102. Zmbault, op. 80, Nr. 3. Pleyel, op. 95,
L. 4. Sieber, Nr. 42. Orch.-St. Simrod, Nr. 15.
4 hb. Heinrichshofen, Nr. 7. Peters, Nr. 6. Part.
Ebd. Nr. 4. Bote & Bodt, Nr. 3. Breitkopf &
Härtel, Nr. 6; desgl. Orch.-St. u. 2 u. 4 hb.
141. B-dur C. H. 119. B. 100. Artaria, Nr. 22. André,
op. 80, L. 2. Zmbault, op. 80, Nr. 2. Sieber, Nr. 46.
Orch.-St. Simrod, Nr. 13. 4 hb. Heinrichshofen,
Nr. 19. Peters, Nr. 8. Part., Orch.-St. u. 2 u. 4 hb.
Breitkopf & Härtel, Nr. 8.
142. C-moll C. H. 110. B. 75. Artaria, Nr. 19. André,
op. 77, L. 1. Zmbault, op. 80, Nr. 4. Sieber, Nr. 41.
Orch.-St. Simrod, Nr. 17. 4 hb. Heinrichshofen,
Nr. 13. Peters, Nr. 9. Part., Orch.-St. u. 2 u. 4 hb.
Breitkopf & Härtel, Nr. 9.
143. D-dur $\frac{3}{4}$. H. 93. B. 111. Artaria, Nr. 20. André,
op. 77, L. 2. Zmbault, op. 80, Nr. 1. Sieber,
Nr. 43. Orch.-St. Simr., Nr. 33. 4 hb. Heinrichsh.,
Nr. 24. Peters, Nr. 14. Part. Bote & Bodt, Nr. 10.
Breitk. & Härtel, Nr. 14; desgl. Orch.-St. u. 2 u. 4 hb.
144. D-moll C. H. 118. B. 107. Zmbault, op. 91, Nr. 6.
Pleyel, op. 95, L. 5. Sieber, Nr. 51. Augsb. Gomb.,
op. 91, Nr. 5. Simrod, op. 98, Nr. 3 u. Orch.-St.
Nr. 11. 4 hb. Heinrichshofen, Nr. 1. Peters, Nr. 2.

- Part. Ebd. Nr. 2. Bote & Bock, Nr. 1. Breitkopf & Härtel, Nr. 2; desgl. Orch.-St. u. 2 u. 4 hb.
145. Es-dur $\frac{3}{4}$. (m. d. Paukenwirbel.) H. 117. B. 106. Artaria, Nr. 28. André, op. 95, L. 1. Hummel, op. 47. Imbault, op. 91, Nr. 3. Sieber, Nr. 50. Orch.-St. Simrod, Nr. 1. 4 hb. Heinrichshofen, Nr. 5. Peters, Nr. 1. Part. Ebd. Nr. 1. Bote & Bock, Nr. 4. Breitkopf & Härtel, Nr. 1; desgl. Orch.-St. u. 2 u. 4 hb.
146. B-dur C. H. 116. B. 105. Imbault, op. 91, Nr. 5. Sieber, Nr. 52. Gombart, op. 91, Nr. 6. Orch.-St. Simrod, Nr. 9. 4 hb. Heinrichshofen, Nr. 3. Peters, Nr. 12. Part. Ebd. Nr. 6. Breitkopf & Härtel, Nr. 12; desgl. Orch.-St. u. 2 u. 4 hb.
147. Es-dur C. H. 106. B. 104. Imbault, op. 91, Nr. 4. Pleyel, op. 95, L. 3. Sieber, Nr. 53. Gombart, op. 91. Orch.-St. Simrod, Nr. 7. 4 hb. Heinrichsh., Nr. 2. Peters, Nr. 3. Part. Bote & Bock, Nr. 9. Breitk. & Härtel, Nr. 3; desgl. Orch.-St. u. 2 u. 4 hb.
148. D-moll $\frac{3}{4}$. H. 107. B. 98. Artaria, Nr. 27. André, op. 95, L. 2. Imbault, op. 91, Nr. 2. Pleyel, op. 95, L. 2. Sieber, Nr. 49. Orch.-St. Simrod, Nr. 5. 4 hb. Heinrichshofen, Nr. 6. Peters, Nr. 4. Part. Ebd. Nr. 3. Bote & Bock, Nr. 6. Breitk. & Härtel, Nr. 4; desgl. Orch.-St. u. 2 u. 4 hb.
149. G-dur C. Militär-Symph. H. 112. B. 97. Artaria, Nr. 26. André, op. 90. Hummel, op. 50. Imbault, op. 91, Nr. 1. Sieber, Nr. 48. Orch.-St. Simrod, Nr. 3. 4 hb. Heinrichshofen, Nr. 4. Peters, Nr. 11. Part. Ebd. Nr. 7. Bote & Bock, Nr. 5. Breitkopf & Härtel, Nr. 11; desgl. Orch.-St. u. 2 u. 4 hb.

b. Ouverturen für Orchester.

Duverture 3. Marionettenoper „Philemon u. Baucis“. D-moll $\frac{3}{4}$.
 Duverture 3. ital. Oper „Il mondo della luna“. G-moll C.
 6 Ouverturen, als 6 Sinfonie a grand orchestra, op. 35.
 Wien, Artaria, 1782 veröff. *) 1. L'isola disabitata,
 G-moll. 2. D-dur. 3. G-dur. 4. La vera costanza,
 B-dur. 5. C-dur. 6. Il ritorno di Tobia, C-moll.

*) In Haydn's Catalog als Symphonien Nr. 61, 63, 62, 65, 30 u. 64.
 in Breitkopf's Muskt.-Berg. desgl. als Nr. 53, 82, 126, 83, 48 u. 54 angeführt.

Ouverture D-dur $2/4$. Wien, Hoffmeister, 1783. Part.,
St. Wöllner) u. 4 hb. Cl.-Ausg. (B. Scholz) Leipzig,
Rieter-Viedermann.*)

Ouverture 3. ital. Oper »Orlando Paladino«. B-dur C.

Ouverture 3. Oper »Armida«. B-dur C.**)

c. Passionsmusik für Orchester.

Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro
Redentore in croce, o siano 7 Sonate con un In-
troduzione ed al fine un Terremoto p. orch. 1785
f. Cadix comp. Später f. Streichquartett u. auch als
Dramatorium bearb.

d. Divertimenti u. Cassationen für Orchester oder mehrere Instrumente.

6 Cassationen. E. F. D. Es. G. B. 1765. Msct. Spz. Breitl.
Nr. 5. $G 2/4$ auch als Divert. od. Notturmo bez. u. als
Quartett, Quint. u. Sept. exist., die 5 andern auch als
Streichquartette.

6 Scherzandi. F. C. D. G. E. A. ***) 1765. Msct. Leipzig,
Breitkopf.

8 Divertimenti. (Haydn's Catal., von Bohl als verl. bez.)
Es-dur 4 st. C $2/4$. D C. („Der verliebte Schulmeister.“)
B $2/4$. D $2/4$. C $2/4$. F $3/8$. 6 st.

6 Divertimenti f. Blas- u. Streichinstr. Raccolta 1. Msct.
Breitkopf. 1767. F. F. Es. D. C. („Mann u. Weib“
oder „Der Geburtstag.“) G.

Ecco. Divert. Es-dur f. 4 Viol. u. 2 Vcelli. Breitl., 1767.
Neapel 1793. Paris, Porro.

Divertimento Es-dur f. Horn, Viol. u. Vcell. 1767 comp. N. Bohl.

9 Cassations p. div. instr. 1768. Msct. Leipzig, Breitkopf.
C. G. G. F. G. G. C. F. F.

3 Divertimenti. A. G. C. 1768. Msct. Breitkopf.

*) In Haydn's Cat. als Symph. Nr. 85, bei Breitkopf desgl. Nr. 127
angeführt.

**) Als Symphonie Nr. 73 in Haydn's Cat., Nr. 71 in Breitkopf's angef.

***) Nr. 1, 3, 4, 5 u. 6 sind in Breitkopf's themat. Msct.-Verzeichn.
als Symphonien Nr. 131, 135, 132, 133 u. 134 angef. Desgl. von den
vorgen. 6 Cassationen Nr. 3, 4, 5 u. 6 als Nr. 158, 155, 159 u. 156.
Desgl. Nr. 1 der nachsteh. 6 Divertimenti 1767: F-dur als Nr. 136. Ebenso
Nr. 4 der 9 Cassationen 1768: F-dur als Nr. 160.

- Concertino F-dur f. 2 Hörn., 2 B., A. u. B. 1768. Ebd.
 Serenade D-dur f. 2 Hörn., 2 Fl., 2 B., A. u. B. Msct. 1768. Ebd.
 Divert. D-dur f. conc. Viol., obl. Vcell. 2c. 1773. Msct. Ebd.
 Divert. D-dur f. 2 Streich- u. Blasinstr. 1774. Ebd.
 6 Divertimenti f. 8 conc. Stimm. (Blas- u. Streichinstr.) op. 31. Wien 1781. G. A-moll. G. D. G. D.
 6 Divert. p. instr. à vent. 1782—84. Msct. Breitkopf. B. B. Es. F. B. F.
 Sextuor Es-dur f. Str. u. Bl.-Instr. 1782—84. Paris, Sieber, Janet, Porro, Offenbach, André.
 7 Rotturmi f. 2 Feiern u. begl. Instr. (f. König v. Neapel) 1790. C. F. G. F. C. G. C.
 Concertino f. Streich- u. Blasinstr. (Symph. concert.) Paris, Boyer. 1791. Offenbach.

e. Märsche und Tänze.

- 16 Minuetti. 1767. Msct. Leipzig, Breitkopf.
 17 deutsche Tänze f. Str. u. Bl.-Instr. Msct. Ebd.
 Sammlung neuer (14) Tanz-Menuetten f. versch. Instr. Wien, Artaria, 1784.
 12 Menuets u. 6 Allemandes 1785. Wien, Toricella.
 12 Menuette m. Trios f. d. Redoutenbälle. 1790.
 2 Märsche (F u. C). Leipzig, Kühnel.
 Ungar. Nationalmarsch f. Bl.-Instr. 1802. Nach Pohl.

f. Concerte für verschiedene Instrumente.

- 2 Concerte f. Viol. C-dur $\frac{2}{4}$ u. G-dur C. m. Streichinstr. 1769. Msct. Leipzig, Breitkopf.
 Concert F-dur $\frac{2}{4}$ f. Violine m. 2 Viol., Alt., B. Msct. Ebd.
 Concert B-dur C f. Violine id. Msct. Ebd.
 Concert G-dur C f. Violine id. Msct. Ebd.
 Concert C-dur $\frac{2}{4}$ f. Violine. }
 Concert D-dur C f. Violine. } Laut Haydn's Catalog. Berl.
 Concert A-dur C f. Violine. }
 Concert A-dur f. Violoncell. 1771. Msct. Breitkopf.
 Concert D-dur f. Vcell. m. 2 Viol. 2c. 1772. Msct. Ebd.
 Concert G-moll f. Vcell. m. 2 Viol., Alt., B. 1773. Msct. Ebd.
 Concert D-dur f. Vcell. m. 2 Viol. 2c. op. 101. Offenbach, André.

- Concert C-dur C f. Vcell. }
 Concert C-dur C f. Vcell. } laut Haydn's Catalog.
 Concert D-dur f. Contrabaß. }
 Concert D-dur C f. Flöte. Msct. Leipzig, Breitk. 1771.
 Concert D-dur $\frac{2}{4}$ f. Flöte, laut Haydn's Catalog.
 Concert D-dur C f. Horn m. 2 Viol. Msct. Breitkopf.
 Concert D-dur $\frac{3}{4}$ f. Horn. }
 Concert Es-dur f. 2 Hörner. } laut Haydn's Catalog.
 Concert Es-dur f. Clarino. }
 5 Concerte f. Feier (f. König v. Neapel). 1786. C. G. G. F.
 F. N. Pohl.

II. Bariton-Musik. *)

- 125 Divertissements als Trios f. Bar., Bratsche u. Vcell.
 12 Divertimenti f. 2 Bar. u. Baß. Autogr. Eisenstadt.
 6 Duos f. 2 Bariton.
 12 Sonaten f. Bar. mit Begl. d. Vcell.
 6 Serenadenstücke f. Bar., Viol., Br. u. Vcell.
 5 Serenaden f. Bar. u. andere Instr.
 3 Serenaden f. Bar., 2 Viol., Br. u. Baß.
 Serenade als Trio f. Bar., Flöte u. Horn.
 Serenade f. Bar., Viol., Br. u. Vcell.
 Serenade f. Bar., 2 Viol., Br., Baß, Ob. sol. u. Horn.
 8 Concerte f. Bar. mit 2 Viol. u. Baß.

III. Kammermusik.

a. Streichquintette.

- Op. 22. 6 Quintette. Paris.
 Op. 88. Quintettconcert. C-dur $\frac{3}{8}$ f. 2 Viol., 2 Bratsch. u.
 Vcell. Offenbach, André. 4 hb. (Wüllner) Rieter-
 Biedermann.

*) Alle 175 Nrn. (Haydn's Catal. zählt nur 163) für Fürst Esterhazy
 comp., zum Theil durch Eisenstädter Brand 1774 verloren, zum Theil noch
 in Esterhazy's Besiz.

b. Streichquartette. *)

- Op. 1. 6 Quatuors dialogués. (B. Es. D. G. B. C.) Paris, La Chevardière. 1764. Leipzig, Peters, Nr. 52—57.
- Op. 2. 6 Quatuors. (A. E. Es. F. D. B.) Paris, Bénier. Peters, Nr. 58—63.
- Op. 3. 6 Quatuors dial. (E. C. G. B. F. A.) Paris, Leduc. 1769. Peters Nr. 64—69.
- Op. 9. 6 Quatuors. (C. Es. G. Dm. B. A.) Paris. Peters Nr. 7—9, 16—18.
- Op. 17. 6 Quatuors. (E. F. Es. Cm. G. D.) Paris. 1788. Amsterdam als op. 9. Peters Nr. 1—6.
- Op. 20. 6 Quatuors. (Es. C. Gm. D. Fm. A.) Paris. Berlin, Hummel als op. 16. Peters Nr. 43—48.
- Op. 33. 6 Quatuors (H-moll. Es. C. B. G. D.) Großfürst Paul gew. Wien, Artaria. Paris, Zmbault. Peters Nr. 70—75.
- Op. 42. Quartett D-moll. Peters Nr. 15.
- Op. 50. 6 Quart. (B. C. Es. Fis-moll. F. D.) Dem König v. Preußen gew. Wien, Artaria 1787. Berlin, Hummel als op. 29. Peters Nr. 10—12, 25—27.
- Op. 51. 7 Quatuors s. les 7 dern. paroles de Jesus-Christ. (D-moll. B. C-moll. E. F-moll. A. G-moll. Es.) Paris, Leduc. 1788. Peters Nr. 76—82.
- Op. 54. 3 Quatuors. (G. C. E.) Paris. Wien, Magas. de musique als op. 59. Peters Nr. 19—21.
- Op. 55. 3 Quatuors. (A. F-moll. B.) Paris. Wien, Mag. de mus. als op. 60. Peters Nr. 22—21.
- Op. 64. 6 Quatuors. (C. H-moll. B. G. D. Es.) Paris. Wien, Mag. de mus. als op. 64 u. 65. Peters Nr. 31—36.
- Op. 71. 3 Quatuors. (B. D. Es.) Paris, Pleyel. 1796. Peters Nr. 37—39.
- Op. 74. 3 Quatuors. (C. F. G-moll.) Paris, Pleyel. 1797. Peters Nr. 28—30.
- Op. 76. 6 Quatuors. (G. D-moll. C. [Kaiserquartett.] B. D. Es.) Paris. Offenbach, André als op. 96. Peters Nr. 40—42, 49—51.

*) Die chronol. Folge entspricht hier den Opuszahlen. Neben den Orig.-Ausgaben ist als verbreitetste Gesamtausgabe der Quartette die Peters'sche angeführt. Op. 51. 7 Quartette sind Bearbeitungen der gleichnam. Orig.-Comp. f. Orchester.

Eine Auswahl von 15 Quartetten gab Ferd. David bei Breitkopf & Härtel heraus. Nämlich v. op. 20 Nr. 4, op. 33 Nr. 2 u. 3, op. 54 Nr. 1, op. 61 Nr. 3—5, op. 74 Nr. 3, op. 76 Nr. 1—5, op. 77 Nr. 1 u. 2.

Op. 77. 2 Quatuors. (G. F.) Paris, Pleyel. Breitkopf & Härtel. Peters Nr. 13 u. 14.

Op. 103. Dernier Quatuor. (B-dur. „Sin ist alle meine Kraft.“) Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1806. Peters Nr. 83.

c. Streichtrios.

6 Trios f. 2 Viol. m. Bass. 1766. Mspt. Breitkopf. G^{2/4}. C^{2/4}. B C. E^{3/4}. D^{3/4}. Es C.

6 Trios. 1767. Mspt. Ebd. E^{2/4}. F^{6/8}. D^{2/4}. Es^{2/4}. F^{3/4}. E^{3/4}.

2 Trios mit Variat. D. B. 1767. Mspt. Ebd.

6 Trios orig. Wien, Nollo. Bis auf 1 Siciliano Wiederabdrucke früherer Werke.

6 Trios à l'usage des commençans. Bonn, Simr. 2 Hfte. Bis auf 2 Nrn. A C u. Es C nur Wiederholungen.

6 Trios, op. 8. Amsterdam, Hummel. Bis auf 2 Nrn. G C u. A C nur Wiederholungen.

6 Trios f. Viol., Viola, Bass. 1772. Mspt. Leipzig, Breitkopf. D^{2/4}. A^{3/4}. C^{2/4}. A C. D C. G^{2/4}.

5 Trios f. Vcell., Viola, Bass. 1772. Mspt. Breitkopf. D. A. A. D. A. Aus Barnton-Comp. entst.

5 Trios in Haydn's Catalog noch angeführt. H C. Es^{6/8}. Es^{3/4}. B^{6/8}. H-moll^{3/4}.

6 Trios in Breitkopf's Verzeichn. als Mspt. angef. A C. D^{2/4}. D C. A^{3/4}. C^{3/4}. A^{3/4}.

d. Violinsolos und Duos.

Arioso m. Variat. (C-dur) m. Bass. 1768. Mspt. Breitf.

6 Duos f. 2 Viol. G. A. B. D. Es. F. 1769. Berlin, Humm., op. 6.

6 Violinsoli (od. Sonaten) m. Viola. G. A. Es. F. D. B. Wien, Artaria.

e. Quartette und Trios für Blas- und Streichinstrumente.

6 Quadri f. Fl., Viol., Alt u. B. 1770. Op. 5. Amsterdam. D. G. D. G. D. C. Nr. 4 u. 6 Wiederholungen.

6 Trios f. Fl., Viol. u. B. D. C. D. F. C. D. Op. 11. Amsterdam. 1772.

3 Trios f. 2 Fl. u. Vcell. C. G. G. Haydn's Catal.

3 Trios f. Fl., B. u. B. D. D. D. Mspt. Breitkopf.

- 3 Trios f. Clar., B. u. B. F. C. F. Msct. Ebd.
 6 Quatuors av. Flûte, op. 16. Paris.
 6 Quatuors concert. av. Fl. (Nr. 6 m. Fste. od. Harf) Paris.

IV. Pianofortemusik.

a. Concerte mit Orchester.

- 2 Concerte. C $\frac{2}{4}$. C C. mit Streichinstr. 1763. Msct. Breitkopf. Nr. 1 in Haydn's Catal. als Orgel-Conc. bez.
 3 Concerte. F $\frac{2}{4}$. F $\frac{2}{4}$. mit Streichinstr. C C. m. Tromp. u. Pauken ad lib. 1766. Msct. Ebd.
 2 Concerte D C. G $\frac{2}{4}$. m. Streichinstr. 1767. Msct. Ebd.
 3 Concerte. C $\frac{2}{4}$. C C. F C. mit Streichinstr. Nr. 3 m. Hörn. ad lib. 1771. Msct. Ebd.
 Concert F C. 1771. Paris, Leduc.
 Concert C C. m. 2 Viol. u. Bass. 1772. Msct. Breitkopf.
 2 Concerte D C. G C. 1782—84. Nr. 1 Wien, Artaria.
 Stimm. Offenbach, André. 4 Bd. (Wüllner) Leipzig, Rietter-Biedermaun. Nr. 2 Berlin, Hummel.

b. Divertimenti u. für Pianoforte mit anderen Instrumenten.

- Divert. C $\frac{2}{4}$ m. 2 Viol. u. B. Autogr. 1764. Msct. 1773, Breitkopf.
 4 Terzetti. F. G-moll. C. Es. m. Viol. u. B. Nr. 4 m. Hörn. 1766. Ebd. Nr. 2 m. Cl.-Trio Nr. 16 ident.
 Terzett G $\frac{2}{4}$ m. Viol. u. B. 1767. B. Haydn nicht anerkl.
 Terzett B C. 1769. Verloren.
 4 Divert. D $\frac{3}{4}$. D $\frac{2}{4}$. A $\frac{3}{4}$. E $\frac{2}{4}$. m. Viol. u. B. 1771. Nr. 2 v. Haydn nicht anerkannt.
 Divert. C C. m. 2 Viol. u. B. 1772. Msct. Breitkopf.
 Partita Es m. Violinsolo u. B. 1774. Msct. Ebd. Verlor.
 Partita G m. 2 Viol. u. B. 1774. Msct. Ebd. B. Haydn nicht anerkannt.
 Divertimento C $\frac{2}{4}$ m. 2 Viol. u. B. N. Pohl, Eisenstadt.
 3 Divert. C $\frac{2}{4}$. C $\frac{2}{4}$. F C. m. 2 B. u. Vcell. N. Pohl, Ebd.
 2 Quartette C C. C $\frac{2}{4}$. m. 2 Viol. u. Vcell. Msct. Breitk.
 Trio Es C. m. 2 Hörn. Msct. Ebd.
 Divertimento F $\frac{3}{4}$ m. Viol. u. Vcell. Msct. Ebd.

3 Divert. G $\frac{2}{4}$. B C. U C. m. Viol. u. Vcell. Miscpt. Ebd.

Nr. 3 v. Haydn nicht für echt gehalten.

Divertimento B C. m. Viol. Miscpt. Ebd.

Divertimento Es C. m. Viol., 2 Hörn. u. B. Haydn's Catal.

c. Trios für Pianoforte mit Violine und Violoncello.

31 Trios. Leipzig, Breitkopf & Härtel (J. David *) :

- | | |
|------------------------------|--|
| 1. G-dur, op. 75. Artaria. | 17. Es-dur, op. 80. |
| 2. Fis-moll, op. 75. " | 18. C-dur, op. 72. Artaria. |
| 3. C-dur, op. 78. " | 19. D-moll, op. 72. " |
| 4. E-dur, op. 78. " | 20. Es-dur, op. 72. " |
| 5. Es-dur, op. 78. " | 21. D-dur, op. 54. " |
| 6. D-dur, op. 75. " | 22. B-dur, op. 54. " |
| 7. A-dur, op. 71. " | 23. F-dur, op. 54. " |
| 8. C-moll, op. 57. " | 24. As-dur, op. 61. Sieber. |
| 9. A-dur, op. 67. " | 25. F-dur, ursprünglich f. Ba-
ryton. |
| 10. E-moll, op. 57. " | 26. C-dur, op. 40. Artaria. |
| 11. Es-dur, op. 57. " | 27. F-dur, op. 40. " |
| 12. Es-dur, op. 88. Br. & H. | 28. G-dur, op. 40. " |
| 13. B-dur, op. 71. Artaria. | 29. F-dur, op. 68. Art. } ad lib. |
| 14. G-moll, op. 71. " | 30. D-dur, op. 63. " } m. Fl. |
| 15. Es-moll. | 31. G-dur, op. 62. " } |
| 16. G-moll. | |

Außerdem noch in Breitkopf's Verzeichn. angeführt:

- | | |
|-------------------------------|--|
| F-dur $\frac{3}{4}$. Miscpt. | A-dur $\frac{3}{4}$. Miscpt. |
| C-dur C. | G-dur $\frac{3}{4}$. |
| B-dur C. | D-dur $\frac{3}{4}$. Oeuvr. Cah. 10, 6. |
| D-dur $\frac{3}{4}$. | Es-dur C. " " " 7. |
| E-dur $\frac{2}{4}$. | A-dur C. " " " 8. |

d. Duos (Sonaten) für Pianoforte und Violine.

8 Sonaten. Leipzig, Breitkopf & Härtel:

- | | |
|----------------------------|---------------------------|
| 1. G-dur, op. 70. Artaria. | 3. Es-dur, op. 89. Cappi. |
| 2. D-dur, op. 89. Cappi. | 4. A-dur, op. 89. " |

*) Chronologisch folgen sich nach Bohl die bis 1700 geschriebenen Trios: Nr. 16, 27, 28, 26, 25, 23, 21, 22, 9, 17, 8, 10, 11, 24, 30, 31, 29, u. zwar fallen die ersten 4 Nrn. in die Zeit bis 1766. Die nicht gen. Nrn. entstanden nach 1790.

5. G-dur, op. 41. André. 7. F-dur, op. 90.
 6. C-dur, op. 41. " 8. G-dur, op. 90 m. Fl. od Viol.
 Dies. f. Ffte. u. Vcll. übertr. v. Grzymacher. Ebd.

e. Für Pianoforte allein.

- 34 Sonaten. Leipzig, Breitkopf & Härtel:*)
- | | |
|----------------------|------------------------------|
| 1. Es-dur, op. 82. | 18. G-dur, op. 30. |
| 2. E-moll, op. 42. | 19. C-moll, op. 30. |
| 3. Es-dur, op. 66. | 20. D-dur. |
| 4. G-dur, op. 54. | 21. G-dur. |
| 5. C-dur, op. 30. | 22. D-dur. |
| 6. Cis-moll, op. 30. | 23. G-dur, op. 14. |
| 7. D-dur, op. 30. | 24. Es-dur, op. 14. |
| 8. Es-dur, op. 30. | 25. F-dur, op. 14. |
| 9. Es-dur, op. 54. | 26. A-dur, op. 14. |
| 10. As-dur, op. 54. | 27. E-dur, op. 14. |
| 11. D-dur. | 28. H-moll, op. 14. |
| 12. B-dur. | 29. C-dur, op. 13. |
| 13. G-dur, op. 23. | 30. E-dur, op. 13. |
| 14. B-dur, op. 23. | 31. F-dur, op. 13. |
| 15. D-dur, op. 23. | 32. D-dur, op. 93. |
| 16. C-dur, op. 89. | 33. A-dur. |
| 17. F-dur. | 34. E-dur nicht v. H. anerf. |

Außerdem Sonaten in Breitkopf's Verzeichn. genannt:

- | | |
|-------------------------------|------------------------------------|
| C-dur $\frac{2}{4}$. Miscpt. | D-dur $\frac{3}{4}$. <i>gest.</i> |
| G-dur $\frac{3}{8}$. " | Es-dur C. Miscpt. |
| | A-dur. Miscpt. |

Divertimento A-dur. 1763. Miscpt. Leipzig, Breitkopf.

5 Soli: G. G. C. F. D. 1766. Miscpt. Ebd. Nr. 3 verl.

10 Divertimenti n. Haydn's Cat., 8 dav. verloren n. Pohl

Menuett m. 20 Variat. A-dur. 1771. Miscpt. Ebd.

Menuett (od. Arietta) m. 12 Variat. 1774. Miscpt. Ebd. Oeuvr. Cah. XI.

12 Menuette 1785. Wien, Artaria.

12 neue deutsche Tänze. 1785. Ebd.

*) Die chronol. Folge dieser Sonaten ist n. Pohl: Nr. 21, 33, 34, 22, 12, 11, 19, 29—31, 23—28, 20, 2, 32, 5—8, 18, 13—15, 4, 9, 10, 17, 3. Die ersten 4 Nrn. wurden bis 1766, die andern bis 1790, die hier nicht gen. Nr. 1 u. 16 später geschrieben.

Differ. pet. Pièces, op. 46. 1785—87. Wien.
Capriccio, G-dur, op. 43. Wien, Artaria. Breitkopf &
Härtel. Oeuvr. Cah. II, 9.
Phantasie, C-dur, op. 58. Ebd. Breitkopf & Härtel,
Oeuvr. Cah. II, 8.
Thema mit 6 Variat. C-dur. Ebd. 1790. Breitkopf &
Härtel, Oeuvr. Cah. XI.
Recueil de 3 pet. pièces fac. op. 81. Wien, Artaria.
Andante m. Variat. F-moll, op. 83. Ebd. André, op. 94.
6 Rondeaux p. l. Piano.
Air de Marlborough, Air de Lise penitente et Roxelane
av. Var. Speier.
Variationen üb. „Gott erhalte Franz.“ Offenbach, André.
2 admired Airs with Var. London, Preston. 1800.
Adagio E-dur. Leipzig, Kühnel.

f. Für vier Hände.

Il maestro e lo scolare. Andante c. Variaz. F-dur 1778.
Mscpt. Breitkopf. Gedr. Amsterdam, Schmitt.

C. Schriften.

Giuoco filarmonico ossia maniera facile per comporre
un infinito numero di Minuetti, anche senza sapere
il contrapunto. Napoli, 1793. (Erschien unter Haydn's
Namen; Echtheit zweifelhaft.)

1870
The first of the year
was a very successful one
and the business was
very good.

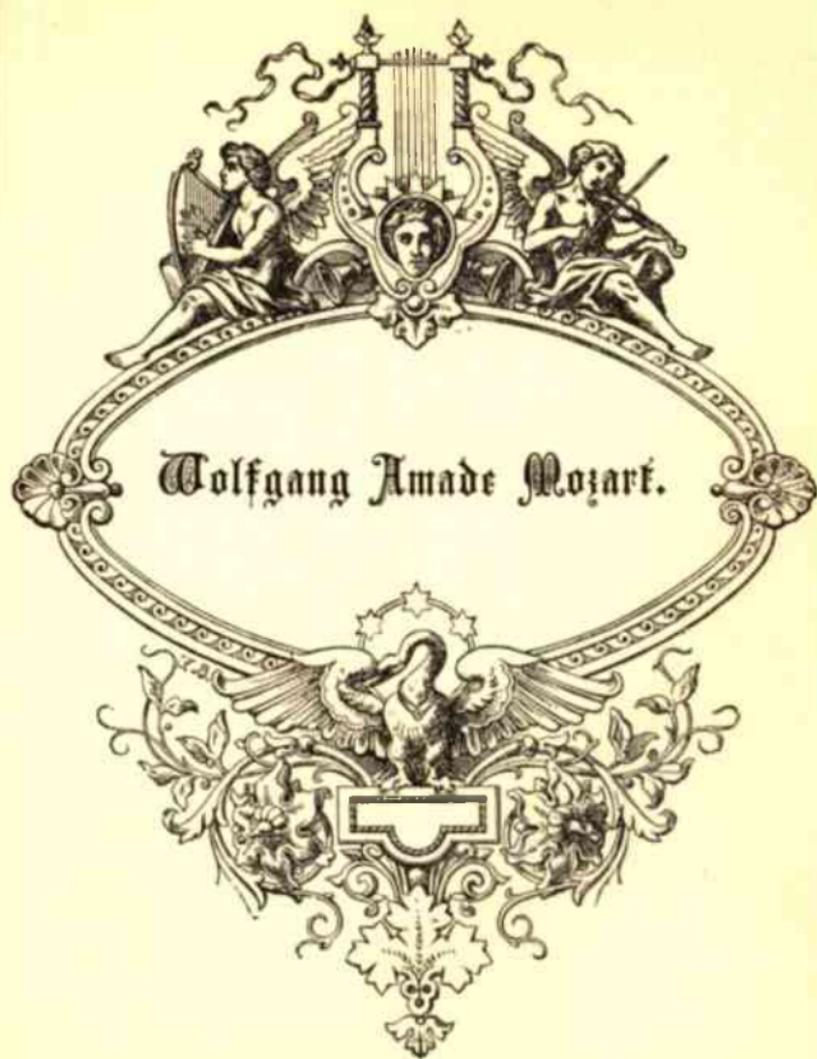
The second of the year
was also very successful
and the business was
very good.

The third of the year
was also very successful
and the business was
very good.

The fourth of the year
was also very successful
and the business was
very good.

The fifth of the year
was also very successful
and the business was
very good.

The sixth of the year
was also very successful
and the business was
very good.



Wolfgang Amade Mozart.



ine Fülle von Musik, von Harmonie und reinstem Wohlgefühl überkommt uns, wenn wir den Namen Mozart nennen. Seine Kunst ist frei von allem Erdenndruck, leicht und geflügelt geht sie hinweg über Leid und Noth des Menschendaseins. Wo sie den Schmerz berührt, leiht sie ihm ein anmuthig Gewand; alles, was sie in ihr Bereich zieht, verklärt sie zu makelloser Schönheit. Sonnige Klarheit, ein vollendet Gleichmaß zwischen Ausdruck und Empfindung, Sinnlichem und Geistigem, ein nahezu unerschöpfliches Schaffensvermögen charakterisiren ihn, den man als den Rafael der Töne preist. Nie wandelte ein tonreicherer Genius über diese Erde. In unversieglicherer Fülle als je einem Andern entströmte ihm der Quell goldner Melodien, und mit so spielender Leichtigkeit gebot Keiner allen Formen seiner Kunst schon als Knabe als Herrscher. Was er anschaute und erlebte, was er dachte und empfand, gestaltete sich ihm zu Tönen; seine Seele, sein gesamntes Dasein ging auf in Musik — ganz und ausschließlich war er Musiker.

Als Vermittler zwischen Haydn's naiver und Beethoven's bewußter, weltumfassender Kunst auf instrumentalem Gebiete, und in entscheidenderer Weise noch auf musikalisch-dramatischem Feld vollbrachte er seine Mission. Die als ausschließliche Beherrscherin

der italienischen und deutschen Bühne von ihm vorgefundene italienische Oper führte er mit „Figaro“ und „Don Juan“ zu höchster Vollendung und schenkte uns daneben in der „Zauberflöte“ die erste große deutsche Oper. Es hat gewaltigere, tiefsinnigere Tongrößen gegeben als die seine, über deren Lichtgestalt die Riesenerscheinung Beethoven's, die größte, welche die Musik aller Völker und Zeiten kennt, ihren Schatten warf: fangesfreudiger, anmuthvoller, harmonischer aber war Keiner als er. Als Genius königlicher Art ragt Mozart, der erste Melodist der Welt, leuchtenden Glanzes hinein in die Jahrhunderte, die spurlos vorübergehen an seinen Werken, und gleichwol drängt sich die Summe seiner eigentlichen Lebensarbeit in nicht viel mehr als ein Jahrzehnt zusammen. Denn in der Blüte der Jahre schon mußte er dahin aus dieser Welt, deren heiteres, genußfrohes Kind er war. Sorglos und vertrauensfelig, Alles vom Leben hoffend, das ihm, so viel es dem Kind verheißen, als Mann doch nahezu Alles an äußeren Erfolgen und Ehren schuldig blieb; rückhaltlos gebend, was in ihm war, seinen Reichthum austreuend mit verschwenderischer Hand, und doch im täglichen Kampf mit Neid und Noth am Ende erliegend; ein helles Kindergemüth und zugleich tragischer Held und Märtyrer seiner Kunst: so steht Mozart, ein Ewiger im Reich der Töne, vor uns. Denn wenn es das Merkzeichen des Genius ist, daß er nicht allein die Denk- und Empfindungsweise seiner Zeit im Kunstwerk widerspiegelt, sondern in der Vergangenheit wurzelnd zugleich die Zukunft vorbereitet und somit, ob auch an sich nicht zeitlos, alle Zeiten umspannend, etwas Ewiges an sich trägt, so hat sich Mozart in erster Reihe als solch Ewiger beglaubigt.

Wolfgang Amade Mozart, wie er selbst sich nannte, oder Johannes Chrysostomus Wolfgang Theophilus Mozart, wie sein Name im Taufbuche der Salzburger Dompfarre lautet, wurde am 27. Januar 1756 in Salzburg geboren. Sein Vater, Leopold Mozart, entstammte einer schlichten Handwerkerfamilie in Augsburg, war aber, voll ernstern Bildungsdranges, um die Rechte zu studiren, nach Salzburg gekommen und hatte dort, wie er sich gleich anfangs durch Musikunterricht seinen Unterhalt verdiente, als Hofmusikus und nachmals Vicecapellmeister des Erzbischofs Sigismund, Amt und Brod gefunden. Als trefflicher Violinspieler, wie als Componist und Verfasser einer Violinschule, hatte er sich in weiteren Kreisen bekannt gemacht und daneben eine feinere und allgemeinere Bildung als seine Genossen zu erwerben gewußt. Mit Anna Maria Bertlin, einer Pflөгtochter des nahen Stiftes von St. Gilgen, vermählt, mit der vereint er seiner Zeit für das schönste Ehepaar in Salzburg galt, schenkte ihm der Himmel sieben Kinder. Doch nur zwei derselben: eine Tochter Maria Anna, Nannerl genannt, und der fünf Jahre jüngere Wolfgang blieben am Leben. Beide legten schon in frühesten Kindheit einen wunderbaren Musiksinn an den Tag. Der dreijährige Knabe vergnügte sich mit dem Zusammensuchen von Terzen am Clavier. Im vierten Jahre lernte er dem Vater einige Menuette und andere Stücke mit Leichtigkeit ab, und ein Jahr später trug dieser bereits die ersten Compositionen Wolfgang's in dessen Übungsbuch ein, das noch heute zu den Reliquien des Salzburger Mozarteums zählt. Ja, einst überraschte er den Knaben, der kaum noch die Feder zu halten verstand, über der Composition eines Concertes, das so schwer war, daß es kein Mensch zu spielen vermochte.

Ein alter Hausfreund, Namens Schachtner, erzählt,

daß, sobald Wolfgang sich „mit Musik abzugeben anfing, alle seine Sinne für alle übrigen Geschäfte gleichsam todt gewesen seien.“ „Selbst die Kindereien und Tändelspiele mußten, wenn sie für ihn interessant sein sollten, von der Musik begleitet werden . . . Ich ward ihm daher, weil ich mich mit ihm abgab, so äußerst lieb, daß er mich oft zehnmal an einem Tage fragte, ob ich ihn lieb hätte, und wenn ich es zuweilen, auch nur zum Spaß verneinte, stunden ihm gleich die helllichten Zähren im Auge, so zärtlich und so wohlwollend war sein gutes Herzchen.“

An seinem ernstern, strengen Vater hing er mit Zärtlichkeit. „Nach Gott kommt gleich der Papa“, pflegte er zu sagen. Von seiner braven, wenn ihm auch nicht als Autorität gegenüberstehenden Mutter erbte er die Lust an derber Komik — eine charakteristische Salzburger Eigenschaft, die ihm sein Leben lang zu eigen blieb.

Von früh an setzte er seine Ehre darein, nur vor „großen Musikkennern“ zu spielen. Voll Verneifers und Feuers gab er sich Allem, was er that, ganz hin. Das Rechnen z. B. trieb er mit so viel Leidenschaft, daß er Wände, Tische und Sessel mit Ziffern beschrieb. „Ich denke“, sagt Schachtner, „daß er im Ermangelungsfalle einer so vortheilhaft guten Erziehung, wie er hatte, der ruchloseste Bösewicht hätte werden können, so empfänglich war er für jeden Reiz, dessen Güte oder Schädlichkeit er zu prüfen noch nicht im Stande war.“ Und diese schnelle, gläubige Hingabe an Menschen und Dinge haftete ihm dauernd an. Welt- und Menschenkenntniß blieben ihm, dem ganz nur von seiner Kunst Erfüllten, gänzlich fremd. Die Feinheit seines Gehörs, die Sicherheit seines Gedächtnisses waren staunenerregend; doch zeigten sich seine Nerven dergestalt empfindlich, daß er bis zum zehnten Jahre den Trompetenton nicht

ertragen konnte und beim gezwungenen Anhören desselben nahezu in Krämpfe verfiel. Ohne die geringste Anweisung auf der Violine empfangen zu haben, führte er, als man bei seinem Vater einmal einige neue Trios probirte, die zweite Geigenstimme und sodann die erste zur Überraschung der Anwesenden aus. Auch auf der Orgel machte er sich bald spielend heimisch. „Was man ihm lehren wollte, das war seinem Geiste schon wie bekannt und er schien sich nur darauf zu besinnen“, sagt Nientzsche, sein erster Biograph.*) Mit größter Einsicht und Sorgfalt leitete der äußerst gewissenhafte Vater aber auch die Erziehung seiner Kinder, der er neben seinem Amte seine ganze Zeit widmete. So gefellte sich, wie Ferdinand Hiller schreibt, „einer der wunderbarsten Organisationen, welche die Geschichte der Menschheit kennt, eine durch Lehre und Verhältnisse so vollkommene Ausbildung, wie sie sich in der Geschichte der Tonkunst nicht wiederfindet.“

Sechs Jahre war der Knabe alt, als seine und der Schwester außerordentliche Leistungen — denn auch Mannerl war merkwürdig vorgeschritten — Leopold

*) „Leben des Capellmeisters W. A. Mozart“. Prag, 1798. Nur ein Artikel in Schlichtegroll's „Necrolog auf das Jahr 1791“ (Gotha), zu dem Mozart's Schwester einen Beitrag lieferte, welchen Nottebohm's „Mozartiana“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880) neuerdings vollständig veröffentlichte, ist als Vorläufer dieser biographischen Arbeit zu nennen. Nachmals folgte die „Biographie W. A. Mozart's“ (Leipzig, 1828) von Nissen, dem Gatten von Mozart's Wittve. Ihr reiches aber ungeordnetes Material fand später durch Dulibichoff (Mozart's Leben. Deutsch v. Schraishuon. Stuttgart, 1847), Rohl (Mozart's Leben. Leipzig, 1877. Desgl. Mozart. Leipzig, Reclam), Meinardus (Mozart. Berlin, Brachvogel & Ranft 1883) mannigfache Verwerthung. Wesentlich vervollständigt u. künstlerisch verarbeitet wurde es durch Jahn, dessen ausgezeichnetes Werk (W. A. Mozart. 4 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1856—59. 3. Aufl. 2 Bde. 1891), wie von den Genannten, so auch für gegenwärtige Studie vorwiegend benutzt wurde.

Mozart bewogen, einen ersten Weltflug mit Beiden zu wagen. Das nächste Ziel war München, wo sie mit vielem Beifall vor dem Kurfürsten spielten; dann ging es nach Wien. In Schönbrunn mußten sie sich wiederholt vor der sehr musikalischen kaiserlichen Familie produciren. Besonderes Wohlgefallen bezeigte Kaiser Franz I. an dem „kleinen Hexenmeister“, der, nachdem er seine Künste sogar auf einer mit einem Tuche verdeckten Claviatur zum Besten gegeben, seiner Gemahlin Maria Theresia ließ, wie er war, auf den Schoß sprang und sie küßte, und mit den Prinzessinnen wie mit seines Gleichen verkehrte. „Sie sind brav, ich will Sie heiraten“, sagte er zur Erzherzogin Marie Antoinette, die ihm, als er einmal auf dem glatten Parquet ausglitt, freundlich wieder aufhalf, und das Violinspiel des nachmaligen Kaisers Josef kritisirte er durch ein offenerziges „Pfui, das war falsch!“, oder ein „Bravo!“ Neben den berühmtesten Virtuosen mußten sich die Kinder in den ersten Kreisen Wiens hören lassen. Zwar machte ein bei Wolfgang ausbrechendes Scharlachfieber der Fortsetzung ihrer Erfolge ein schnelles Ende; doch schon der darauffolgende Sommer (1763) fand sie wieder auf Reisen, diesmal in Süddeutschland, am Rhein, in Brüssel und Paris. Wohin sie kamen, staunte man die Geschwister und zumal den Knaben wie ein Wunder an. Schon traten bei ihm die Virtuosenleistungen auf Clavier, Violine und Orgel, so bedeutend sie waren, hinter den Kundgebungen einer noch umfassenderen musikalischen Begabung zurück. Nicht nur, daß er in Gesellschaften und öffentlichen Concerten italienische und französische Arien nach einem bezifferten Baß oder aus der Partitur fertig vom Blatt begleitete und transponirte, er accompagnirte auch nach dem Gehör und schrieb zu einer ihm gegebenen Melodie,

ohne des Claviers zu bedürfen, Baß und Mittelstimme, oder zu einem Baß die schönste Melodie hinzu. Vier von ihm componirte Sonaten für Pianoforte und Violine wurden in Paris gestochen und die ersten zwei derselben als opus 1 der Prinzessin Victoire, Ludwig's XV. Tochter, gewidmet und in Versailles überreicht. Mit hoher Gunst hatte man die Kinder daselbst empfangen. Als aber die allmächtige Marquise Pompadour der Zärtlichkeit des kleinen Wolfgang, der sie nach seiner zutraulichen Weise umhalsen wollte, wehrte, rief er entrüstet aus: „Wer ist denn die da, daß sie mich nicht küssen will? Hat mich doch die Kaiserin geküßt!“

Weit größer noch war der Erfolg ihres Aufenthaltes in England, der vom April 1764 bis in den Juli 1765 währte. Die Aufnahme bei Hofe, wo ein musiksinniges deutsches Königspaar herrschte, übertraf alle Erwartungen. Die schwierigsten Stücke von Händel und Bach, die König Georg III. ihm vorlegte, spielte Wolfgang ohne Weiteres vom Blatt, und Johann Christian Bach, des großen Sebastian Sohn, der Lehrer und Musikdirector der Königin, hatte die größte Freude an dem kleinen Musiker, der, laut dem Zeugniß seines Vaters, mit acht Jahren wußte, „was man von einem Mann von vierzig Jahren fordern kann“. Im Verkehr mit dem berühmten Sopranisten Manzuoli bildete er, obwohl nur mit schwacher Stimme begabt, sich auch im Gesang aus und lernte sang- und dankbar auch für die Stimme schreiben. Wie zu einem natürlichen Instinkt wurde ihm, was gewöhnlich erst in reiferen Jahren die Frucht mühevoller Arbeit ist, und doch durfte er selber sagen, man irre sich, wenn man glaube, daß ihm seine Kunst so leicht geworden sei; Niemand habe wol mehr Mühe auf das Studium der Composition verwandt. Der strenge Vater gewöhnte ihn eben

von früh auf an pflichttreue Erfüllung seiner Aufgaben, und sein natürlicher Fleiß, seine Selbstvergeffenheit, wenn er sich mit Musik beschäftigte, waren so groß, daß man ihn oft ernstlich vom Clavier wegtreiben mußte. Fand ihn doch bis an sein Ende immer die späte Nacht noch am Pianoforte, wo er sich in den wunderbarsten Phantasien erging, wie er denn auch zu diesen Stunden am liebsten componirte. So war er auch in London nicht müßig. Hier schrieb er für die von ihm veranstalteten äußerst erfolgreichen Concerte seine ersten Symphonien, auch die erste bis dahin überhaupt componirte vierhändige Sonate. Desgleichen veröffentlichte er wiederum sechs Sonaten für Clavier mit Violine oder Flöte, die der Königin gewidmet wurden. Über Holland, wo beide Kinder lebensgefährlich erkrankten, Frankreich und die Schweiz kehrten sie endlich im Herbst 1766 nach dreijähriger Abwesenheit, mit Ruhm und Ehren bedeckt, zu denen sich auch ein beträchtlicher materieller Gewinn gesellte, in die Heimat zurück.

In die Zeit nach seiner Rückkehr fallen Wolfgang's erste Vocalwerke: ein vierstimmiges Kyrie, mehrere Oratorien, seine erste Oper, „Die Schuldigkeit des ersten Gebots“ und die „lateinische Komödie Apollo et Hyacinthus“, welche die merkwürdige Formensicherheit des Knaben bekunden. Sie wurden an musikalischer Bedeutung noch wesentlich von der Oper »La finta semplice« überragt, die Wolfgang im Auftrag Kaiser Joseph's schrieb. Deren Aufführung aber erwartete er mit den Seinen während eines einjährigen Aufenthaltes in Wien (1767—68) vergeblich. Intriguen vereitelten sie. Überhaupt erwies sich ihnen diesmal das Glück in der Kaiserstadt wenig hold. Nicht nur daß beide Kinder von der dort ausbrechenden Blattern-Epidemie

befallen wurden; auch das Publikum, das sich ehemals für die Virtuosität des Wunderkinds begeistert hatte, verhielt sich seiner Weiterentwicklung gegenüber ziemlich gleichgültig. Genug, Alles, was man gegenwärtig erreichen konnte, war die Darstellung von Wolfgang's kleiner deutscher Operette „Bastien und Bastienne“ in der Familie des bekannten Dr. Mesmer und die Auf-
führung einer zur Einweihung der Waisenhauskirche von ihm geschriebenen Messe, wobei der zwölfjährige Tonsetzer in Gegenwart des Hofes den Tactstock schwang.

Italien, die Heimat der Musik und zu jener Zeit das gelobte Land der Sänger und Componisten, war nun das Ziel, dem Leopold Mozart zustrebte. Wie fast alle namhaften deutschen Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts — allen voran Händel und Gluck — sich dort ihre letzte Vollendung und ihre ersten Vorbeeren erwarben, so sollte auch sein Sohn daselbst seine künstlerische Weltbildung vervollständigen. Da, wo die ersten und berühmtesten Sänger in der Kirche wie auf der Opernbühne herrschten, genügte ja ein einziger Sieg, um dem Musiker das ganze gebildete Europa zu erschließen. Der Knabe, der jetzt gen Italien zog und sich allmählig die Welt eroberte, ahnte freilich nicht, daß seine Römerfahrt im Sinne der vorausgegangenen Meister die letzte war und daß es ihm vorbehalten blieb, die italienische Oper ihrem höchsten Ziele zuzuführen. Indem er ihre Formen mit dem Feuerstrom seiner Musik befeuerte, hob er sie über sich selbst hinaus und gestaltete aus ihr eine universelle classische Kunstschöpfung — nach Wagner's Worten: „Die schönste idealste Blüte der dramatischen Musik“.

Gegen Ende des Jahres 1769 begaben sich Vater und Sohn auf die Reise. Unbegrenzte Bewunderung

brachte man, wo sie sich zeigten, dem frühreifen Genius entgegen. Man drängte sich in Scharen herbei, um ihn zu sehen und zu hören, und die Dichter besangen um die Wette dies „Wunderwerk der Natur“, das sich als Clavier- und Orgelspieler, als Violinist und Sänger, als Improvisator und Componist mit gleichem Erfolge hören ließ und bei alledem keine überreizte, sondern eine durchaus gesunde, ihm naturgemäße Entwicklung offenbarte. Bewahrte sich Wolfgang doch auch bei Allem, was nicht Musik war, jenen kindlich harmlosen, zu Scherzen und Späßen jederzeit aufgelegten Sinn, der selbst den Mann noch charakterisirte und mit voller Lebensunmittelbarkeit aus seinen uns erhaltenen Briefen*) spricht.

In Neapel schrieb man — als er im Conservatorio della pietà dei Turchini spielte — die Fertigkeit seiner linken Hand allen Ernstes dem Zauber eines Ringes zu, den er am Finger trug. Er mußte ihn ablegen, um die Zuhörer von der Natürlichkeit seines Genies zu überzeugen. In Rom vollbrachte der Vierzehnjährige die mit Recht angestaunte That, das weltberühmte Miserere von Allegri, dessen Alleinbesitz der heilige Stuhl mit Eifersucht und Strenge hütete, nach einmaligem Anhören in der Sixtinischen Capelle aus dem Gedächtniß niederzuschreiben. Papst Clemens XIV., der große Ganganelli, selber überreichte ihm in einer Audienz das Ordenskreuz vom goldenen Sporn, das schon Gluck zum Ritter erhoben hatte. In Bologna erwartete den jugendlichen »signore cavaliere« eine neue, stets nur für die besten Componisten bereitgehaltene Auszeichnung: die Ernennung zum Mitglied der Accademia filarmonica, nachdem er sich schon zuvor

*) Nohl, Mozart's Briefe. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1877.

bei Padre Martini, dem größten Musikgelehrten seiner Zeit, einer schwierigen Prüfung unterzogen hatte, die zu seinem Ruhme endigte.

Die italienischen Bühnen säumten denn auch nicht, sich den neu aufgehenden Stern durch Opernaufträge zu Nutzen zu machen, und am 26. December 1770 ging Mozart's erste Opera seria: »Mitridate, re di Ponto« — die ihm ein Honorar von hundert Ducaten eintrug, das auch »Figaro« und »Don Juan« später nicht überstiegen — in Mailand »alle stelle«. Mit ihrer Arienmenge dem Tagesgeschmack, wie den individuellen Mitteln der Sänger, in deren Hand Erfolg oder Misserfolg des Componisten lag, Rechnung tragend, kam sie nicht über den starren Formalismus ihrer Zeit hinaus. Dem vierzehnjährigen Knaben konnte es selbstredend nicht wie einem Händel und Gluck in den Sinn kommen, gegen die bestehenden Verhältnisse anzukämpfen und den Sängern die hergebrachten Concessionen schuldig zu bleiben. Er wußte sie sich, ungeachtet der nicht ausbleibenden Cabalen, geneigt zu machen, sodaß seine Oper es zu zwanzig Wiederholungen brachte.

Ihr folgte mit nicht minderem Beifall das dramatische Festspiel »Ascanio in Alba«, das er, nach zwischen erfolgter Rückkehr nach Salzburg, im October 1771 bei Vermählung des Erzherzogs Ferdinand in Mailand zur Aufführung brachte. Obwol nur ein leichtwiegendes Gelegenheitswerk, das er noch dazu so eilig auf das Papier warf, daß ihn die Finger schmerzten, bereitete dasselbe doch der bei gleichem Anlaß aufgeführten großen Festoper, die keine Geringeren als Metastasio und Haffse zu Autoren hatte, eine empfindliche Niederlage. Haffse selber, der, wie selten Einer, sein Lebenlang die Bühne beherrscht hatte, erkannte neidlos die künftige Größe seines glücklichen Rivalen

und prophezeite: „Dieser Knabe wird uns Alle vergessen machen!“

Die Verhältnisse in Salzburg veränderten sich mittlerweile in unerwünschter Weise. Erzbischof Sigismund starb, und an seine Stelle trat jener Graf Hieronymus Colloredo, der in Mozart's Leben eine so traurige Rolle spielen sollte. Mit Composition der dramatischen Serenade »Il sogno di Scipione« brachte ihm Lektierer seine Hulldigung dar. Sein ihm unlängst ertheiltes Amt als erzbischöflicher Concertmeister legte ihm die Verpflichtung auf, Hof und Dom mit Musik zu versorgen, der er denn auch im Laufe der nächsten Monate durch nicht weniger als acht Symphonien und eine Reihe von Kirchenwerken nachkam.

Die Oper »Lucio Silla«, die er am 26. December 1772 in Mailand wiederum persönlich leitete, war die letzte, die er für Italien schrieb. Der Annahme weiterer Anträge machte die Urlaubsverweigerung des Erzbischofs ein kurzes Ende. Nur einem Engagement des ihm nahestehenden kurfürstlichen Hofes zu München hatte Hieronymus seine Zustimmung nicht versagen können, und so durfte Mozart am 13. Januar 1775 seine Opera buffa: »La finta giardiniera« (sie wurde unter dem Titel: „Die verstellte Gärtnerin“ später für die deutsche Bühne bearbeitet, auch, gleich „Bastien und Bastienne“ neuerlich wieder hervorgesucht) daselbst zur Aufführung bringen. Sie fiel, umsomehr als ihm vortreffliche Sänger zu Gebote standen, glänzend aus, und im Gegensatz zu dem Orte seiner ständigen Wirksamkeit, wo man ihm gegenüber mit Gunst und Anerkennung geizte, sah er sich von Hof und Publikum mit Beifall und Ehrenbezeugungen überschüttet.*) Man

*) Das im sächsischen Hauptstaatsarchiv zu Dresden aufbewahrte

meinte, nie eine schönere Musik gehört zu haben, und in der That zeigte sich dieselbe an erfinderischer Kraft und Charakteristik wie an formaler Behandlung nicht allein seinen eigenen bisherigen Bühnenarbeiten, sondern auch den besten gleichzeitigen komischen Opern überlegen.

Für den Hof seines Erzbischofs schrieb Mozart, außer einer Festoper »Il rè pastore« — welche die Anwesenheit des Erzherzogs Maximilian, des nachmaligen Kurfürsten von Köln, im April 1775 feierte — eine große Anzahl Messen und Kirchenstücke, Symphonien, Serenaden, Cassationen, Concerte und Kammercompositionen, die sämmtlich den örtlichen Verhältnissen angepaßt waren. In all diesen Musikgattungen, ebenso wie in der Oper, bereits fertig ausgebildete Formen vorfindend, bethätigte er sich trotz der ihn einengenden Schranken in denselben durch Werke, die hinter denen Josef Haydn's, seines größten Zeitgenossen auf instrumentalem Gebiet, nicht zurückstehen; wie ihn denn später der Flug seines Genius noch höher als Jenen trug. Entsprechen auch seine vielgetadelten Messen, die mehr ein festlich glänzendes, ja theatralisches, als ernst kirchliches Gepräge tragen und selbst in seiner werthvollsten, der in F-dur, mehr sinnliche Klangschöne als tiefe Erfassung des Textes bekunden, viel mehr den conventionellen Ansprüchen seiner Zeit als unsern gegenwärtigen religiösen Bedürfnissen — wer sagt, ob

»Journal ce qui s'est passé à la cour de Munic 1772—1775 pour l'Electrice de Saxe, Marie Antoinette« enthält die vom 15. Jan. 1775 datirte bezügliche Mittheilung: Ihre kais. u. königl. Hoheiten wohnten der ersten Vorstellung der Opera buffa La sinta giardinera und einem Ballet bei. Die Musik der Opera buffa wurde allgemein applaudirt; sie ist vom jungen Mozart aus Salzburg, der sich hier gegenwärtig befindet. Es ist derselbe, der mit 8 Jahren in England u. anderwärts war, um sich auf dem Clavier, das er superieurement bien spielt, hören zu lassen. Jetzt ist er 17—18 Jahre.

Mozart, hätte er sich innerhalb freierer Verhältnisse entwickeln dürfen, nicht auch in dieser Richtung Größeres, Eigenthümlicheres hervorgebracht haben würde? Von früh an durch seinen streng religiösen Vater zu einem guten Katholiken erzogen, für kirchliche Eindrücke empfänglich, ja selbst — wie dies aus seinem späteren Gesuch um die Adjunctenstelle an der Wiener Stephanskirche hervorgeht — an seinen Beruf zum Kirchencomponisten glaubend, hätte er sich dann wol auch nach dieser Seite hin selbständige Wege eröffnet. Eigenen Impulsen aber folgte die Kunst jener Tage nur selten, und von allen Messen Mozart's ward beispielsweise nur eine einzige, die unvollendete in C-moll (deren Kyrie und Gloria er später für die Cantate »Davidde penitente« benutzte), auf freien Antrieb, ohne äußeren Anlaß von ihm geschrieben. In enger Abhängigkeit vom Leben stand die Musik. Sie war sich nicht Selbstzweck, sondern Dienerin bestimmter Mittel und Zwecke. Nicht der inneren Neigung, sondern dem von außen kommenden Auftrage gehorchte die Wahl des Künstlers, was unvermeidlich die Gefahren eines handwerksmäßigen Betriebes, einer übermäßigen Nachgiebigkeit gegen äußere Rücksichten nach sich zog. Sein Genie bewahrte Mozart vor der einen: der anderen jedoch konnte er sich, seiner abhängigen Lage zufolge, nicht genügend erwehren. Überaus drückend empfand er die Enge der ihn umgebenden Schranken, den Mangel jedes geistigen Verkehrs. Der Umgang mit seinen Collegen, den „Hofmusicis“ (unter ihnen auch Michael Haydn, des großen Josef Bruder), die er als „grob, lumpenhaft und liederlich“ bezeichnet, befriedigte ihn eben so wenig als die ganze Weise des Musikbetriebes. „Ich lebe hier“, schreibt er 1776 an Padre Martini, „an einem Ort, wo die Musik wenig Glück macht. Mit dem Theater find wir aus

Mangel an Sängern übel daran; denn Freigebigkeit ist nicht unser Fehler.“ Er hatte ein Recht zu dieser Bemerkung; denn seine Concertmeisterdienste als Virtuoso, Orchesterpieler und Componist lohnte ihm Hieronymus mit jährlich 150 Gulden. Dabei nahm er jede Gelegenheit wahr, ihn und seinen Vater seine beleidigende Geringschätzung empfinden zu lassen; ja er sagte ihm, dessen Ruhm bereits weltläufig geworden, geradezu, daß er nichts von seiner Kunst verstehe und erst nach Neapel in's Conservatorium gehen müsse, um etwas zu lernen! Bei seinem freimüthig offenen, sarkastischen Wesen blieb dem Jüngling keine Hoffnung auf Verbesserung seiner Lage in seiner Vaterstadt. Was Wunder, wenn ihm das Leben daselbst schließlich dergestalt verleidet wurde, daß er, nachdem ein von ihm eingereichtes Urlaubsgesuch zu einer Kunstreise im Hochsommer 1777 abermals einer abschlägigen Antwort begegnete, schnell entschlossen um seinen Abschied bat? Er erhielt denselben alsbald in ungnädigster Form und zögerte nicht, die endlich errungene Freiheit zu einer Reise nach Paris zu benutzen. Da ihn der Vater nicht begleiten konnte, ihm aber der Sinn für das Praktische ganz gebrach, indeß seine arglose Gutherzigkeit, seine witzige Zunge und jähe Hitze ihm oft schlimme Streiche spielten, ward ihm die Mutter zur Gefährtin bestimmt. Mit ihr verließ er im September 1777 die Heimat.

Die Hoffnungen, die er auf diese Reise gesetzt hatte, erfüllten sich leider nicht. Was er heiß begehrte: ein Opernauftrag, das wollte sich ihm weder in München oder Mannheim — dem „Paradies der Tonkünstler“ unter Carl Theodor's Regierung — wo er unterwegs längere Zeit verweilte, noch in der französischen Hauptstadt bieten. In letzterer spielte sich eben der erbitterte Kampf zwischen Gluckisten und Piccinnisten ab und

nahm das allgemeine Interesse in Anspruch. Mozart schlug sich zu keiner der Parteien. Seine Sympathien aber gehörten — wie bei dem absoluten Musiker begreiflich — zunächst den Italienern, und nur allmählig nahm er den Einfluß der ernstern Gluck'schen, auf das Dramatische gerichteten Bestrebungen auf, der aus seinen späteren Bühnenthaten spricht. Dies blieb auch das weitaus wichtigste Resultat des Pariser Aufenthaltes. Neid und Intriguen auf der einen Seite, seine eigene schlichte Treuherzigkeit und Unerfahrenheit auf der andern, hinderten ihn, vorwärts zu kommen. Er sah sich auch hier auf den Erwerb durch Musikstunden angewiesen, — eine Arbeit, zu der er, so sagt er selbst, „nicht geboren war“. Dazu traf ihn der Tod der Mutter, die er in der fremden Stadt begraben mußte. Schweren Herzens kam er am Ende mit dem Vater überein, sich nach Salzburg zurückzuwenden. Man bot ihm, seinen Wiedereintritt wünschend, bei höherem Sold und beliebigem Urlaub das Hoforganistenamt mit der Aussicht auf eine Capellmeisterstelle und auf das Engagement seiner Schülerin und Angebeteten Aloisia Weber — die nachmals berühmt gewordene Sängerin, die er in Mannheim kennen gelernt hatte, war eine Cousine Carl Maria von Weber's — für die erzbischöfliche Oper. Um der Geliebten willen schlug er ein. Doch sein Unstern wollte, daß sie inzwischen bereits für München gewonnen worden war — und ihr Herz hatte sich untreu von ihm abgekehrt.

Daheim fand er, im Januar 1779 wieder eintreffend, die alten Verhältnisse vor. „Wenn ich in Salzburg spiele oder von meinen Compositionen was aufgeführt wird, so ist's als wenn lauter Tische und Sesseln die Zuhörer wären“, äußert er dem Vater gegenüber bezeichnend. Selbst die Arbeit erfreut ihn

nicht, „weil sein Gemüth nicht vergnügt war“. Denn „wenn man seine jungen Jahre so in einem Bettelort in Unthätigkeit verschlänzt, ist es traurig genug und auch Verlust“. Nichtsdestoweniger rührt er, vom brennenden Verlangen nach größeren Aufgaben erfüllt, rastlos die Hände. Symphonien, ein Concert für zwei Claviere, Orgelsonaten, mehrere Messen und Vespere, die Musik zu Gebler's Drama „König Thamos“ (die er auf Veranlassung des damaligen Salzburger Theaterdirectors Schikaneder, des späteren Verfassers vom Textbuche zur Zauberflöte, schrieb und deren bedeutsame Chöre er mit Unterlegung eines anderen Textes weiterhin als „Hymnen“ bekannt machte), sowie eine deutsche, nicht ganz vollendete Operette „Zaide“ fallen in jene Zeit. Da kommt ihm mit der Aufforderung zur Composition einer großen Oper für den Carneval 1781 in München die ersehnte Befreiung aus der heimischen Enge, und mit dem »Idomeneo«, der die Reihe seiner musikalisch-dramatischen Meisterwerke eröffnet, vollbringt er seine erste monumentale That.

Was Mozart von der Oper der Franzosen und von Gluck erlernt, das wird ihm jetzt fruchtbar. Nicht wie dieser zwar zielt seine unreflectirende, ausschließlich musikalische Natur auf eine Reform des musikalischen Dramas auf Grundlage der Poesie hinaus. Doch sucht er der ernstesten, auf dramatische Wahrheit gerichteten Größe Gluck's die schöne Sinnlichkeit, den Melodiensfluß und Coloraturenglanz der Italiener zu vereinen und gießt den Zauber seiner eigenen, in Wohllautfülle schwelgenden Individualität über das Ganze aus; ohne daß etwa eine Verschmelzung der Vorzüge beider grundverschiedener Opernstile dadurch erreicht würde. Allerdings weisen einerseits die gesteigerte Charakteristik und belebtere Handlung, die häufigere Verwendung von Chören

und Ensembles, wie die reichere Abwechslung durch pantomimische Tänze und Ballets, Märsche und Aufzüge, desgleichen die Behandlung des Recitativs auf das französische Vorbild hin. Für die gesammte Anlage des Werkes, das Abgeschlossene der Situationen und Einzelformen, die Gestalt der in ihrer Überzahl dominierenden Arien, mit ihrer Rücksichtnahme auf die Sänger; insbesondere für die uns heutzutage unnatürlich genug erscheinende Gruppierung der Stimmen (welche einem Tenor drei Soprane, darunter die Castratenpartie des Idamante, gegenüberstellt) aber blieben doch andererseits die traditionellen Satzungen der alten Opera seria maßgebend. Das begreift sich, da zu jener Zeit die italienische Musik in der Kirche wie auf der Bühne die weltbeherrschende war und auch in Deutschland, wenigstens in Süddeutschland — denn die deutsche Oper Keiser's wie die Kirchenmusik der Bach's blieb auf Nord- und Mitteldeutschland beschränkt — keine nationale Kunst in Gegensatz zu ihr trat. War doch die musikalische Atmosphäre, in der Mozart empornuchs, so durchaus italienisch, daß er das Wesen der italienischen Musik als das Wesen der Musik überhaupt begriff. Wie er, der spätere Schöpfer der deutschen klassischen Oper, aber die italienische zur Höhe ihrer Entwicklung führte, so setzte er gleichzeitig auch der Weltherrschaft dieser letzteren fortan ein Ziel. Nach ihm behielt sie nur noch nationale Geltung.

Mozart selbst soll den „Idomeneo“ neben dem „Don Juan“ am höchsten unter seinen Opern gehalten haben. Seiner Wiedereinbürgerung auf der heutigen Bühne ist leider das steife, dem verblaßten Genre der mythologischen Heroenoper angehörende Textbuch des Abbate Varesco hinderlich. Trotz alledem gehören die Arien der Ilia — deren zweite an Tamino's Bildniß-Arie

aus der „Zauberflöte“ vernehmlich anklingt —, die große Schlußscene mit dem Sturm, mit den frappanten Harmoniewechseln und ihrer damals phänomenalen Verwendung von Chor und Orchester, das Quartett, der Gelübde-Chor und die ganze Opferscene zu den schönsten Eingebungen ihres Schöpfers. In Mozart's Künstlerthum, dessen voll erlangte Reife es ankündigte, wie in seinem Leben, bezeichnet das am 29. Januar 1781 zum ersten Mal aufgeführte Werk eine entscheidende Wendung. Mit ihm kam die Salzburger Epoche zum Abschluß.

Erzbischof Hieronymus, der eben des Längeren in Wien verweilte, berief mit seinem Hofstaat auch seinen Concertmeister dahin, mit dem er nur zu gern vor Andern glänzte. Was konnte diesem erwünschter sein? Doch der tyrannische Fürst hatte nur Demüthigungen für ihn bereit. Er behandelte ihn völlig wie einen Bedienten und ließ ihn mit Köchen und Kammerdienern an einem Tische speisen. Schwerer noch kränkte es ihn, daß ihm sein Herr bei jeder Gelegenheit, sich in anderen aristokratischen Häusern selbständig hören zu lassen, die Erlaubniß verweigerte — und doch konnten sie ihm allein den Weg zum Kaiser bahnen, und er setzte so große Hoffnungen auf eine Begegnung mit Josef II. Seine Mitwirkung gelegentlich einer Wohlthätigkeits-Academie wurde endlich gestattet, da „die ganze Noblesse Wiens den Erzbischof darum quälte“; die Einwilligung zu einem vielversprechenden eigenen Concerte blieb ihm jedoch hartnäckig versagt. Als sich ihm aber gerade günstige Aussichten eröffneten, wurde plötzlich seine Abreise nach Salzburg befohlen. Des jungen Künstlers lang geprüfte Geduld war damit zu Ende. Er haßte den Erzbischof ohnedies, laut seinen eigenen Worten, „bis zur Raserei“. Und nun kam es zu dem entscheidenden Zusammenstoß. Schon einmal hatte ihn Hieronymus „einen Buben,

einen liederlichen Kerl“ genannt und ihn „weitergehen“ heißen, ihn auch aus der von ihm innegehabten Dienstwohnung ausweisen lassen. Er hatte es um des Vaters willen ertragen. Nun wiederholten sich die Beschimpfungen. Er sei ein „Lump“, herrschte ihn der Fürst an, „ein Lausbub, ein Feg, der liederlichste Bursch, der ihn so schlecht wie kein anderer Mensch bediene.“ „Sind also Ew. Hochfürstliche Gnaden nicht zufrieden mit mir?“ fragte Mozart. — „Was? Er will mir drohen?“ war die Antwort. „Er Feg! dort ist die Thür! Ich will mit einem solchen elenden Buben nichts mehr zu thun haben!“ — „Und ich mit Ihnen auch nichts mehr!“ — „Also geh Er!“ —

Und Mozart nahm ihn beim Worte. Er ging. Der Erzbischof wollte jedoch den, um dessen Besitz man ihn allgemein beneidete, nicht verlieren. Er verweigerte die Annahme des Entlassungsgesuchs. Als aber der Beleidigte dessenungeachtet auf derselben bestand, warf der erzbischöfliche Oberstküchenmeister Graf Arco ihn mit einem Fußtritt zur Thür hinaus!

Das war das Ende seiner Salzburger Leiden, das an Brutalität seines Gleichen sucht. Doch die Sklavenketten waren wenigstens gebrochen. Jetzt war Mozart frei. Jetzt, meinte er, fange sein Glück erst an. Der Mann mit dem kindlich vertrauenden Herzen, der, ob ihm das Leben auch Enttäuschung über Enttäuschung bereitere, nicht aufhörte, an seinen Stern, seinen Genius und die Menschheit zu glauben, blickte voll Zuversicht in die Zukunft, und doch sollte auch sie sein Hoffen trügen!

Ganz unzufrieden mit dem Ausgang der Sache war Wolfgang's Vater. Er unterließ nicht, ihm bitterste Vorwürfe zu machen, ja er forderte sogar die Rückgängigmachung des Abschiedsgesuchs. Doch trotz aller

kindlichen Liebe verharrete der Sohn bei dem, was seine Ehre heischte. Zum ersten Male machte er seine theuer erworbene Selbständigkeit geltend und behauptete sie fortan, freilich zum Schaden des innigen Verhältnisses, das ihn bisher mit dem Vater verband und das nun bis zu dessen Ende (1787), wenigstens von Leopold Mozart's Seite, getrübt blieb.

Einen geeigneten Boden, wie er sich ihm für das Gedeihen seiner sonnigen Kunst nirgends günstiger darbieten konnte, fand er in Wien. Das genußfröhliche Leben daselbst, die hohe Bildungsstufe, die entwickelte Musikpflege (viele vornehme Adels Häuser hielten sich eine Privatcapelle oder ein Streichquartett) und insbesondere die Blüte der dramatischen Kunst, der Kaiser Josef durch Gründung des Nationaltheaters und der (1778 an Stelle der italienischen Oper tretenden) nationalen Singspielbühne eine würdige Heimstätte bereitet hatte, mußten der Schaffenslust des Musikers erwünschte Nahrung geben. Voll Begeisterung übernahm er denn auch den Auftrag, das Libretto „Belmonte und Constanze, oder die Entführung aus dem Serail“ für letztere Bühne in Musik zu setzen. Sogleich nach Empfang desselben schrieb er eine Arie, und zwar die schönste von allen und sein eigenes Lieblingsstück: die Tenornummer „O wie ängstlich“ nieder. Drei Wochen später war bereits der erste Act beendet. Doch fast ein volles Jahr verging bis zur Fertigstellung und Aufführung des Werkes. Sie erfolgte erst am 12. Juli 1782. Mit ihr war Mozarts musikalische Stellung in Wien begründet und zugleich die erste deutsche Oper geschaffen. Mochten auch die Italiener, Salieri an der Spitze, die ihren eigenen Einfluß und die Macht der weltlichen Musik gefährdet sahen, den deutschen Meister nicht zu Worte kommen lassen wollen — der Genius

siegte. *) So gespannt die Erwartungen gewesen, das Publikum, dessen Sinn für übersprudelnde Laune und gesunde Komik sich angesprochen fand, zeigte sich entzückt und hingenommen. Nicht enden wollten Beifall und Tacapofufen, und eine Aufführung zog die andere nach sich. „Die Leute, kann ich sagen“, berichtet Mozart nach der dritten, „sind recht närrisch auf diese Oper. Es thut Einem doch wohl, wenn man solchen Beifall erhält“. Auch die Kritik nennt „des Verfassers Geschmack und neue Ideen hinreißend.“ Glück, die erste musikalisch-dramatische Autorität Wiens, nicht minder Fürst Kaunitz, der allmächtige Staatsmann und feine Kunstkenner, sagten dem Componisten viel Schmeichelhaftes. Dagegen hatte der musikgeübte, wenn auch nicht tiefer musikalische, dem Italienischen zugeneigte Kaiser keinen rechten Begriff von der Bedeutung der Schöpfung, die er erst in's Leben gerufen. Es sei nicht allzu viel daran, äußerte er später einmal über dieselbe, und sein Urtheil gegenüber dem Londondichter lautete: „Zu schön für unsere Ohren, und gewaltig viel Noten, lieber Mozart!“, worauf der freimüthige Künstler die Erwiderung gab: „Gerade so viel Noten, Erw. Majestät, als nöthig ist.“

*) Die Anschulldigung, Salieri habe die erste Aufführung von „Figaro“ und „Don Juan“ aus persönlicher Cabale hintertrieben und ihre Wiederholungen eigenmächtig abgeschnitten, wurde, wie Hanslick mittheilt („Zum Jubiläum von Mozart's Don Juan“, N. fr. Presse, Oct. 1887), von Thayer schon vor mehr als zwanzig Jahren in „Dwight's journal of music“ widerlegt. „Da“, sagt Hanslick, „die wichtigsten Werke Salieri's damals in ganz Deutschland populärer waren und häufiger aufgeführt wurden, als die Mozart'schen, mit einziger Ausnahme der „Entführung“, hatte Salieri damals wenig Grund, seinen jüngeren Nebenbuhler durch unehrenhafte Cabalen zu verdrängen. Wir begreifen aber auch andererseits die Bitterkeit seiner Bemerkungen über Mozart's Musik, als diese dreißig Jahre später, noch zu Lebzeiten des greisen Hofcapellmeisters an jeder Bühne florirte, während seine eigenen Opern vergessen waren“.

In Bezug auf die „Entführung“ spricht Mozart gegen seinen Vater den für ihn bezeichnenden Grundsatz aus, daß „bei einer Oper schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein müsse.“ Was sein Werk von den älteren deutschen Operetten und Singspielen Hiller's und Anderer unterscheidet und auf das Niveau der Oper erhebt, sind nicht nur die größeren, breiter ausgeführten Formen an sich — wie er die Arie an Stelle des Liedes setzt — sondern die ihnen innewohnende dramatische Bedeutung: die ungleich gesteigerte Theilnahme der Musik an der dramatischen Darstellung. In allen Stilen und Formen geübt, stets mit sicherer Hand das Rechte treffend, gestaltete er aus dem Geiste seines Volkes heraus ein Kunstwerk, wie dasselbe keins zuvor besessen und wie es für dies Genre bestimmend wurde. Ungeachtet des orientalischen Stoffes und Colorits vernehmen wir, zumal in der Partie des Belmonte, echt deutsche Herzensteine. Die Sprache deutschen Gemüths, deutscher Liebesinnigkeit wird hier zum ersten Male in der Oper laut, und der Tenor, der in der italienischen Oper seiner natürlichen Sphäre ganz entrückt war, wird nun in sein eigentliches Recht eingesetzt. So wurde die Gestalt des Belmonte, der Charakter des deutschen Jünglings, für das deutsche Musikdrama fortan vorbildlich. Nicht minder die originelle Figur des Osmin, die, mit drastischem Humor gezeichnet, ebenfalls Mozart's eigenste Schöpfung ist. Hat auch der Bass-Buffo der Italiener bei ihr Pathe gestanden — man denke nur an die von Mozart aufgenommene komische Wirkung des Parlando-Gefanges — ihre durchgeführte Charakteristik erhebt sie weit über jene charakterlosen Geschöpfe. Erschienen noch im „Idomeneo“ die einzelnen Gestalten mehr in Glück'scher Weise typisch als individualisirt,

so haben hier selbst die Nebenfiguren, der Naturbursche Pedrillo und die neckische Jose Blondchen, Athem und Leben. Weniger scharf umrissen ist mit ihrem wuchernden Coloraturschmuck die Partie der Constanze. Der Componist selber sagt, er habe ihre erste Arie „ein wenig der geläufigen Gurgel der Mlle. Cavalieri aufgeopfert“, und noch mehr ist dies mit der großen Arie: „Martern aller Arten“ der Fall, die lediglich einem virtuosen Zwecke dient. Um so wahrer und inniger kommt das schwärmerisch sehnsüchtige Empfinden des trauernden Mädchens in der Arie des zweiten Actes: „Traurigkeit“ zum Ausdruck.

Die Tiefe und Wahrheit dieses Ausdruckes kann uns nicht Wunder nehmen, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß Mozart all' diese Empfindungen an sich selbst erlebte — daß er die „Entführung“ als Bräutigam schrieb. Er selber hatte eine Constanze gefunden, deren Besitz er sich nur nach vielen Kämpfen erringen konnte. Es war die jüngere Schwester der einst so heiß von ihm geliebten, jetzt mit dem Schauspieler Lange vermählten Moysia Weber und wie jene seine Schülerin in Clavierspiel und Gesang. Bei ihrer Mutter, die mit Mann und Töchtern nach Wien gezogen war, ersteren aber bald darauf verlieren mußte, hatte er nach seiner Ausweisung aus dem erzbischöflichen Palais Aufnahme gefunden und mehrere Monate behaglich gewohnt, bis er, dem Drängen seines Vaters nachgebend, sich ein anderes Unterkommen suchte. Aber gerade die Trennung von Constanze im Verein mit der Ungemüthlichkeit seiner häuslichen Existenz brachte ihn zum Bewußtsein seiner Liebe. „Sie ist nicht häßlich“, schildert er sie dem Vater, „aber auch nichts weniger als schön. Ihre ganze Schönheit besteht in zwei kleinen schwarzen Augen und in einem schönen

Wachsthum. Sie hat keinen Wiß, aber gesunden Menschenverstand genug, um ihre Pflichten als Frau und Mutter erfüllen zu können. . . Sie versteht die Hauswirthschaft, hat das beste Herz von der Welt — ich liebe sie und sie liebt mich von Herzen — sagen Sie mir, ob ich mir eine bessere Frau wünschen könnte?"

Der Vater freilich war anderer Meinung. Er wollte vor allem nicht zugeben, daß Wolfgang sich ohne das Fundament einer sicheren Anstellung — denn er war noch immer auf den zufälligen Ertrag von Musikstunden, Concerten und Compositionen angewiesen — einen Hausstand gründe, zumal er seine unpraktische, aller haushälterischen Talente ermangelnde Art nur zu gut kannte. Was halfen ihm gleichwol seine Einwände? Was nützte es ihm auch, daß er in Constanze's Mutter eine eifrige Bundesgenossin fand? Am Ende setzte der durch den Erfolg seiner Oper ermuthigte Künstler eine zweite „Entführung“, wie er scherzend sagte, in Scene. Eine Freundin und Gönnerin, Baronin Waldstädten, ließ ihm dabei thätige Hülfe. Sie beseitigte die mannigfachen Hindernisse, verwandte sich beim Vater, schaffte die erforderliche Summe zum Ehecontract, die Befreiung vom kirchlichen Aufgebot herbei, und am 4. August 1782, bevor noch die schließliche Einwilligung aus Salzburg anlangte, waren Mozart und Constanze ein glückliches Paar. Bei Frau von Waldstädten feierten sie ihr Hochzeitsfest. „Als wir zusammen verbunden wurden“, erzählt er selbst, „sing sowohl meine Frau als ich an zu weinen; davon wurden Alle, sogar der Priester gerührt, und Alle weinten, da sie Zeuge unserer gerührten Herzen waren.“ Und wenige Tage später schreibt er: „Wir sind schon eine geraume Zeit ledig allzeit mitsammen sowol in die heilige Messe, als zum Beichten und Communiciren gegangen, und

ich habe gefunden, daß ich niemals so kräftig gebetet, so andächtig gebeichtet und communicirt hätte als an ihrer Seite — und so ging es ihr auch. Mit einem Wort, wir sind für einander geschaffen, und Gott, der Alles anordnet und folglich auch dieses Alles also gesüßt hat, wird uns nicht verlassen.“

Sie fanden Beide in ihrer Ehe das gehoffte Glück, und Mozart's Briefe sind ein schönes Zeugniß dessen. Entzündete sich sein leicht bewegtes Herz auch einmal vorübergehend an einer oder der anderen Schönheit: er fand doch im Besitze der Gattin volle Genüge, und jeglicher Begründung entbehrt die vielverbreitete Annahme, als habe Mozart das Leben eines Wüßlings und Don Juan's geführt. Ging wiederum Constanze auch wol das Verständniß für seine ganze Größe ab, so war sie doch musikalisch genug, um seine Compositionen mit ihm durchnehmen zu können. Er pflegte dieselben erst im Kopfe völlig auszugestalten, und so lange er an ihnen schuf, war er ernst in sich geteicht. Das Aufschreiben aber war ihm nur noch eine mechanische Thätigkeit, so daß er während desselben sogar gelegentlich etwas Neues zu componiren vermochte. Kindlich heiteren Sinnes, gleich ihm, mußte Constanze ihm, wenn er seine Arbeiten niederschrieb, Märchen und Kindergeschichten erzählen, die ihn, je possenhaster sie waren, um so mehr ergöhten. So wußte sie, als in der Nacht vor Aufführung des „Don Juan“ noch die Overture aufzuschreiben war, ihn durch Märchen von Madin's Wunderlampe, Aschenbrödel u. dergl., über die er bis zu Thränen lachte, munter zu erhalten. Ernste Sorgen brachte ihm nur Constanze's Kränklichkeit in's Haus. Die Beschränktheit ihrer Mittel, die oft genug zum Mangel wurde, ja bei seiner unglaublichen Unbedachtsamkeit in finanziellen Angelegenheiten schließlich zur

völligen Zerrüttung ihrer ökonomischen Verhältnisse führte, beeinträchtigte dauernd weder ihre Sorglosigkeit in Führung des Haushalts, noch die Heiterkeit ihrer Stimmung. Bekannt ist ja die Anekdote, daß der Hausmeister eines benachbarten Gasthauses, der sie häufig bediente, Mann und Frau an einem kalten Wintertage in der Stube umhertanzend fand — weil sie kein Holz hatten, um sich zu erwärmen.

Auf Sicherstellung seiner äußeren Lage hoffte Mozart von Jahr zu Jahr vergebens. Obgleich ihn der Kaiser schätzte und an seinem Sieg bei einem pianistischen Wettkampfe mit Clementi seine helle Freude hatte, säumte er doch, ihm, auf dessen Besitz er stolz sein durfte, eine entsprechende Stellung einzuräumen. Bis zum Jahre 1786 währte es, bis er von Josef nur einen neuen Auftrag empfing. Inzwischen schuf er Vieles, darunter sehr Bedeutsames, wie das Clavierquintett mit Blasinstrumenten — nach seiner Ansicht das Beste, was er geschrieben —, die Clavierquartette in G-moll und Es-dur und die sechs Meisterquartette, die er Haydn widmete, da er „von ihm gelernt habe, wie man Quartette schreiben müsse“. Ferner die „Maurerische Trauermusik“, die Clavierphantasie in C-moll, in der er schon Beethoven'sche Schwingen entfaltet, die D-dur-Sonate für zwei Claviere und zahlreiche für den eigenen Gebrauch geschriebene Clavierconcerte. Aus den Werken letzterer Gattung ragen diejenigen in D-moll und C-moll (1785 und 1786), sowie das sogenannte Krönungs-Concert in D-dur (1790) hervor. Unter seinen Canons und Liedern, welche letztere er bei der damaligen geringeren Bedeutung dieses Genres nur nebenher, auf zufällige Anregung schrieb, sind „An Chloë“, „Abendempfindung“ und vor allen das sinnige „Beilchen“ zu nennen. Die Opere buffe »L'oca del Cairo« und »Lo sposo deluso«

wurden 1783 und 1785 in Angriff genommen, blieben jedoch unvollendet. Andere dramatische Pläne, die Mozart beschäftigten, scheiterten. Die deutsche Oper aber, die, dank seiner Thätigkeit, einen glorreichen Aufschwung zu nehmen begann, gerieth bald darauf, zufolge unaufhörlicher Intriguen, in Verfall. Des Meisters, der ihr zu hohem Ruhm verholfen, schien man sich nicht mehr zu erinnern. Eine Zeitlang nährte sie sich noch von elenden Machwerken; dann verstummte sie völlig, und als man sie später neben der auf Andrängen der Italiener wieder eingeführten Opera buffa von neuem auferweckte, mußte sie sich mit der Rolle eines Stiefkinds neben jener begnügen. „Jede Nation“, schreibt Mozart, „hat ihre Oper; warum sollen wir Deutsche sie nicht haben? Ist die deutsche Sprache nicht so gut singbar wie die französische und englische? nicht singbarer als die russische?“ Und an anderer Stelle äußert er ironisch: „Es wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfangen deutsch zu denken und deutsch zu handeln, deutsch zu reden und gar deutsch zu singen!!!“ —

Endlich besann sich der deutsche Kaiser auf den deutschen Künstler und übertrug ihm zur Verherrlichung eines Gartensestes in Schönbrunn im Februar 1786 die Musik zu einem deutschen Gelegenheitsstück: „Der Schauspieldirector.“ Das aller Handlung und allen Interessens bare Sujet beraubte leider auch die Musik der Lebensfähigkeit auf der Bühne, und nicht glücklicher war ein späterer Versuch Louis Schneider's, sie in einem gleichbenannten Singspiel, das sich einer Herabwürdigung Mozart's und seiner persönlichen Verhältnisse schuldig macht, unserer Opernbühne wieder zu schenken.

Alles Gedeihens erfreute sich indessen die vollkommen

zur Oberhand gelangte, von den besten Kräften vertretene Opera buffa. Was blieb Mozart nun übrig, als mit ihr sein Heil zu versuchen? Er schlug dem Theaterdichter Abbate da Ponte, der schon Salieri und Andere mit Textbüchern versorgt, aber dabei wenig Glück gehabt hatte, Beaumarchais' Lustspiel: »Le mariage de Figaro« als Grundlage für eine Oper vor, und sechs Wochen später waren »Le nozze di Figaro« fertig. Da der Kaiser jedoch das in Paris ungeheure Aufsehen erregende Originalstück in Wien als anstößig verboten hatte, mußte er erst für die veränderte Fassung des Textes und die Musik gewonnen werden — dann erfolgte der Befehl zur Aufführung.

So hörten denn die Wiener den „Figaro“ am 1. Mai 1786 zum ersten Male. „Nie ward ein glänzenderer Triumph gefeiert als der Mozart's und seines Figaro“ schreibt Kelly, der Darsteller des Basilio. Fast jedes Stück mußte wiederholt werden, und endlose Male ward der Meister beim Schlusse hervorgerufen. Das Bild des Lebens, der lebhaften Gegenwart, das Mozart seinen Zeitgenossen im Verklärungsspiegel des Kunstwerks entgegenhielt, konnte es wol eine andere Wirkung üben? Es ist die Wirklichkeit, nicht wie in der „Entführung“ das bunte Land der Phantasie, die uns der „Figaro“ vorsührt. Das politische Element des Sittengemäldes frivoler aristokratischer Kreise, welches das Originalstück Beaumarchais' vergegenwärtigt, wurde naturgemäß aus der Oper verbannt; der frivole Grundzug, daran der, als Kind seiner Zeit, einer frischen Sinnlichkeit huldigende Künstler keinen Anstoß nahm, blieb beibehalten. Die idealisirende Macht der Musik aber, die hier den ganzen Adel Mozart'schen Gefühls und Ausdrucks entfaltet, erhebt das Ganze in eine reinere Sphäre. Sie übernimmt es auch, uns

mit dem Schuldigen zu versöhnen; oder wer, der die dem tiefsten Herzen ent quellende G-dur-Cantilene „O Engel, verzeih mir!“ hört, muß nicht an die aufrichtige Reue des leichtfertigen Gatten glauben? Und wie be-
thätigt sich des Tondichters wundersame Gabe als Menschenmaler hier voll und ganz! Figaro und Susanne, Graf und Gräfin, Basilio und Cherubin, leben sie nicht heute nach hundert Jahren noch, als seien sie gestern geboren? Noch immer blieb „Figaro's Hochzeit“ die Krone des feineren musikalischen Lustspiels, wie Rossini's „Barbier“ die Krone aller Buffonerien blieb. Denn über die Gattung, zu der sich erstere bekannte, hob sie der Genius des Künstlers weit hinaus und gab mit ihr vielmehr eine edlere Komik, den Ton der Conversationsoper an. Was wußte bisher die komische Oper der Italiener, deren loses Gefüge ihr Herkommen aus einem einfachen, zwischen die drei Acte der Opera seria eingeschobenen „Intermezzo“ nicht verleugnete, von lebendig sich entwickelnder Handlung und wahr durchgeführter Charakteristik, die sich — man denke an Susanne, an die elegisch gestimmte Gräfin, den genial gezeichneten Pagen, diesen Don Juan en miniature! — zu psychologischer Vertiefung steigert? Was wußte sie auch von jenen bewegten Ensembles und organisch gegliederten, polyphonen Finales, wie sie der deutsche Meister, der schon Recitativ und Arie vermehrte dramatische Bedeutung verliehen, als Höhepunkte der dramatischen Entwicklung einführte? Und auch aus dem Orchester, das aus seiner untergeordneten Rolle einer bloßen Gesangsfolie zu einem selbständigen, gleichberechtigten Theil des Ganzen emporwuchs, gewann er ein Mittel dramatischen Ausdrucks. Genug, eine blühendere Musik wurde nie geschrieben als dieser „Figaro“, und mit seinem liebenswürdigen, auf ernstem Hinter-

grunde scherzenden Humor bleibt er zugleich der treueste Ausdruck der Natur seines Schöpfers selbst.

Raum glaublich scheint es, daß dies unsterbliche Werk nach neun Vorstellungen durch eine mittlerweile längst vergessene Oper: Martin's »Una cosa rara« verdrängt werden konnte. Nachhaltiger Enthusiasmus hielt es dagegen auf der Prager Bühne, wo schon die »Entführung« wärmsten Beifall geerntet hatte, fest, und als Mozart mit seiner Gattin im Januar 1787 einer Einladung des Orchesters und »einer Gesellschaft großer Kenner und Liebhaber« dahin folgte, war er selber Zeuge seiner Popularität. »Hier«, schreibt er seinem Wiener Freund Jaquin, »wird von nichts gesprochen als Figaro, nichts gespielt, geblasen, gesungen und gepiffen als Figaro, keine Oper besucht als Figaro und ewig Figaro.« So begeistert feierte man den Componisten bei Direction seines Werkes und in den von ihm gegebenen Concerten, daß er sich bereit erklärte, für die ihn so gut verstehenden Prager seine nächste Oper zu schreiben. Und mit einer königlichen Gabe löste er sein Versprechen ein: am 29. October 1787 empfing man in der Moldaustadt seinen »Don Giovanni«.

Nicht ohne Besorgniß hatte Mozart einen bekannten Musiker gefragt, ob die neue Oper, in der er sich bestrebt habe, etwas Vorzügliches zu leisten, wol den gleichen Beifall wie »Figaro« finden werde, von dem sie so ganz verschieden sei? In der That gehörte sie, ob sie sich auch wie dieser »Opera buffa«, oder in der späteren Wiener Aufführung »Dramma giocoso« nannte — ihr voller Titel lautet: »Il dissoluto punito ò il Don Giovanni« — einem wesentlich anders gearteten Genre an. Behandelt sie Mozart doch, wie Ambros sagt, vielmehr als »Mysterium, das (gleich »Faust«) Ausblicke in Himmel und Hölle öffnet und dazu in

wenigen dramatischen Charakteren das ganze bunte Treiben der Welt malt." Sie wurde der Anfangspunkt der sogenannten „romantischen“ Oper, in der sich der Welt der Wirklichkeit ein phantastisches Element verbindet.

Die Sage von dem den Genuß- und Lebenstrieb verkörpernden spanischen Helden, die, seit der Mönch Gabriel Tellez sie zuerst dramatisirte, italienische, französische, englische und deutsche Dichter und Musiker zur Behandlung reizte — es sei hier nur an Molière, Corneille, Goldoni, Gluck, Byron erinnert — inspirirte in da Ponte's Bearbeitung auch Mozart zu seinem herrlichsten Meisterwerk. Konnte sich, trotz Manchem, was sich gegen das Libretto einwenden läßt, dem Tonkünstler wol eine reichere Fülle von Motiven und Situationen darbieten als hier, wo sich, nach Hanslick's Worten, „Tragik und Humor, Idealität und Realismus in Shakespeare'schem Wechsel durchdringen“? Und er schuf in Wahrheit nichts Erhabeneres als die Erscheinung des steinernen Gastes, nichts Tragischeres, Leidenschaftlicheres als Donna Anna's Scene an der Leiche des Vaters und ihr Rachegebot, nichts sprudelnd Übermüthigeres als das Champagnerlied, nichts naiv Anmuthvolleres als Zerlinens Gefänge. Stellt auch das Ganze, statt eines unsern modernen dramatischen Bedürfnissen entsprechenden logisch dramatischen Organismus, mehr eine Folge von einzelnen abgeschlossenen Situationen und Nummern dar, „ist es möglich, Vollendeteres zu finden, als jedes Stück dieses Don Juan?“ sagt Richard Wagner, Mozart's Nachfolger im Ausbau des musikalischen Dramas. „So hatte Mozart das unererschöpfliche Vermögen der Musik dargethan, jeder Anforderung des Dichters an ihre Ausdrucksfähigkeit in undenklichster Fülle zu entsprechen, und bei seinem

ganz unreflectirten Verfahren hatte der herrliche Musiker auch in der Wahrheit des dramatischen Ausdruckes, in der unendlichen Mannigfaltigkeit seiner Motivirung dieses Vermögen der Musik in bei weitem reicherm Maße aufgedeckt als Gluck und alle seine Nachfolger.“

Die Aufnahme des „Don Juan“ war bei den musikverständigen Böhmen eine glanz- und jubelvolle. Konnte doch Bondini, der Prager Theaterunternehmer, an den Dichter nach Wien schreiben: „Es lebe da Ponte! Es lebe Mozart! Alle Directoren und Sänger sollen sie preisen; so lange diese Beiden leben, weiß man nichts von Theaterelend!“ In Wien dagegen, wo der „Don Juan“ am 7. Mai 1788 — natürlich auch in italienischer Sprache — zur ersten Aufführung kam, gefiel er nicht. Musiker und Kenner waren in seiner Beurtheilung einig, und es bedurfte erst einer Erklärung Haydn's, daß Mozart der erste der lebenden Componisten sei, um sie zum Schweigen zu bringen. Die Oper sei göttlich, meinte der Kaiser, vielleicht schöner noch als „Figaro“; aber keine Speise für die Wiener. „Lassen wir ihnen nur Zeit, sie zu kosten!“ tröstete sich Mozart mit echter Künstlerzuversicht. Und in der That, Zeit kostete es, bis man sich an das ungewohnte Phänomen gewöhnte. Nach fünfzehn Vorstellungen verschwand der „Don Juan“ in der Stadt, wo Mozart wirkte, vom Repertoire, um erst zehn Jahre später (in deutscher Sprache) wiederzukehren, als der Sängermund, der ihn geschaffen, längst verstummt war. Nun spottete die Schöpfung des Genius siegreich aller Hemmnisse, alles Mißwillens der Kritik, die beispielsweise in Berlin (1790) das Urtheil verbrach: „Grille, Laune, Stolz, aber nicht das Herz war „Don Juan's“ Schöpfer“, und diesem Correctheit, Geschmack, Feinheit und Vollendung absprach. In unaufhaltbarem Fluge gewann

sich Mozart's Meisterwerk nicht allein die Bewunderung eines Goethe, der in ihm Schiller's Hoffnung von der Oper und der Idealität auf der Bühne „auf einen hohen Grad erfüllt sah“, es eroberte sich die alte und die neue Welt. Als man aber — ein Ereigniß ohne Beispiel bei einer Oper oder einem Dichterverk — 1887 an allen Hauptstätten musikalischer Cultur seinen hundertsten Geburtstag feierte, als nicht nur sämtliche deutsche Operntheater, sondern auch die großen lyrischen Bühnen von Paris, London, Brüssel, Petersburg, Stockholm am 29. October Festaufführungen des „Don Juan“ veranstalteten, da bezeugte sich, welch unvergängliche Lebenskraft ihm innewohnt und welch bevorzugte Stelle er einnimmt „in der unwandelbaren Liebe und Verehrung der Menschen.“

Den bedrängten äußeren Umständen Mozart's brachte indeß weder „Figaro“ noch „Don Giovanni“, die doch beide für Andere eine ergiebige Einnahmequelle wurden, Abhülfe. Zwar ernannte ihn Kaiser Josef nach Gluck's Tode im December 1787 zum Kammermusikus; statt der 2000 Gulden, die dessen Gehalt betragen, fand man sich aber bei ihm mit 800 Gulden ab.*)

*) In Bezug auf Mozart's Anstellung findet sich im Oberstkämmerer-Amt in Wien ein von dem damaligen Oberstkämmerer Graf Rosenbergs unterzeichnetes Actenstück folgendes Inhaltes:

Eure Majestät zc.

Da Eure Majestät mittelst mündlicher Entschließung mir allergnädigst anzubefehlen geruhet haben, daß der Wolfgang Mozart als Kammer-Musicus mit einem jährlichen Gehalt von 800 fl. angestellt werden solle: So erkühne mich, Eurer Majestät allerhöchstes Placet zu dießseitiger Bedeckung sowohl wegen dessen Anstellung, als Anweisung seiner Befoldung in tiefster Ehrfurcht mir zu erbitten.

Rosenberg m. p.

Wien, den 6. Dezember 1787.

Von der Hand Kaiser Josef II. ist ein „placet“ beigelegt.

„Zu viel für das, was ich leiste, zu wenig für das, was ich leisten könnte“, schrieb Mozart selbst einmal in die Steuerliste. Das Einzige, was man in seiner Stellung von ihm forderte, war ja die Tanzmusik für die kaiserlichen Maskenbälle. Gern hätte er durch Kunstreisen nach England und Frankreich seine kargen Einkünfte vermehrt; ein Plan, der ihn wiederholt beschäftigte. Doch das Joch des täglichen Unterrichtsertheilens ließ ihm nicht die erforderliche Freiheit. Und nicht einmal dazu brachte er es, ein gesuchter Lehrer zu sein! Den kleinen Kozeluch, Righini, Steffan gab man den Vorzug vor dem großen Mozart! Der Blick für seine Größe fehlte eben seinen Zeitgenossen. Kannte ihn doch das große Publikum Wiens hauptsächlich nur als Clavierspieler. In dieser Eigenschaft wenigstens erkannte man seine von Clementi und Haydn beglaubigte Überlegenheit allgemein an, und die von ihm veranstalteten Academien waren meist erfolgreich.

Aus Veröffentlichung seiner Compositionen zog er geringen Vortheil. Ein kleiner Theil derselben nur gelangte überhaupt bei seinen Lebzeiten in Druck, darunter gar Vieles, was er für Schüler, Freunde und Bekannte, Sänger und Sängerinnen schrieb, auf unrechtmäßige Weise, da der sorglose Künstler versäumte, seine Rechte dabei wahrzunehmen. Anderes galt wieder als zu schwere Kost. „Schreib populärer“, mahnte ihn sein Verleger Hoffmeister, „sonst kann ich nichts mehr von Dir drucken und bezahlen.“ „Nun so verdiene ich nichts mehr“, lautete die Antwort, „und hungere und scheer' mich doch den Teufel darum!“

Innerem, nicht äußerem Geheiß danken auch das leidenschaftliche G-moll-Streichquintett (vom Jahre 1787) und die Symphonien Es-dur, G-moll und C-dur mit der Schlußfuge (vom Sommer 1788) ihr Dasein. Es

sind dies seine größten Werke dieser Gattung, die seine früheren derartigen Erzeugnisse weit überholen. Behält er hier wie in Quartett und Sonate auch die von Haydn überkommenen Formen bei, so erfüllt er dieselben doch mit einem bedeutungsvolleren Inhalte und giebt ihnen durch den ihm eigenen Melodie- und Wohlklangzauber, den er namentlich im Adagio walten läßt, durch die edle Schönheit seiner Themen, seine für jene Zeit oft kühnen und frappanten Modulationen einen neuen Reiz. Dazu kommt seine äußerst feine und geniale, während seiner Reisen in Mannheim und München, Paris und London geübte Behandlung des Orchesters und insbesondere der Blasinstrumente. Letztere führt er nicht nur füllungsweise, oder hier und dort solistisch, sondern auch als selbständige Gruppen in's Feld (mit Vorliebe Fagott und Clarinette verwendend, während er die Flöte ebenso wenig als die Harfe leiden mag), so daß bezüglich dessen selbst der ältere Haydn Vieles von ihm gelernt zu haben bekannte. „Durch Mozart wurde das Orchester vermenschlicht“, sagt Louis Köhler. In seiner letzten großen Dreizahl: der anmuthig lichten Es-dur-, der ernst bewegten G-moll- und der glanzvoll feierlichen Jupiter-Symphonie, in deren berühmter Schlußfuge er mit Durchführung ihrer fünf Themen seine Kunst als Contrapunktiker triumphirend entfaltet, erscheint das altclassische Ideal der Symphonie erreicht. Die Instrumentalmusik, die den Bedürfnissen jener Zeit gemäß, wie überhaupt alle Musik, nur unterhalten, nicht beschäftigen, nur ein allgemeines unbestimmtes, kein innerst persönliches Empfinden zum Ausdruck bringen will und soll, ist hier zur harmonischen Weltsprache geworden. Weiter machte Beethoven, der „Musiker des Geistes“, wie man ihn im Gegensatz zu Mozart, dem „Musiker der Seele“, genannt hat, sie — ihre

Darstellungsmittel, wie ihren Gedanken- und Gefühlskreis erweiternd — zur Sprache seines eigenen ungeheuren Ichs, zum Ausdruck bestimmter Seelenzustände, der höchsten Ideen der Menschheit, des poetischen Gehaltes von Natur und Leben. Von dem Aufruhr des Schmerzes und dem Kampfe der Leidenschaft, von der Empfindungsgewalt und Gedankentiefe, die Beethoven, das Unendliche in ihr Bereich ziehend, in seine Kunst hineintrag und somit die tonkünstlerische Richtung des neunzehnten Jahrhunderts bestimmte, wußte der Optimismus des mit sich und der Welt ganz einigen Mozart und seiner Zeit noch nichts. Das Hineinragen des persönlichen Lebens in das Kunstwerk, das Geltendmachen der Individualität, das unsere moderne subjective Schaffensweise charakterisirt, lag dem älteren classischen Musikideal, welches eine objective selbstlose Hingabe des Künstlers an sein Werk bedingte, so fern, daß es schwer sein dürfte, Mozart's Leben in seinen Schöpfungen wiederzufinden.

Eine neue ihn anziehende Aufgabe bot sich Letzgenanntem um jene Zeit (1788) durch einen Gönner, Baron van Swieten, dar, für den er Händel's „Acis und Galathea“, „Messias“, „Cäcilienode“ und „Alexanderfest“ nach und nach bearbeitete. Claviercompositionen Händel's und Bach's kannte er schon seit Längerem. Er hatte sie, wie überhaupt alle bedeutenden Musiker, eingehend studirt, auch die Schreibweise beider mannigfach nachzuahmen versucht, und nicht den geringsten Theil seiner hochentwickelten polyphonen Meisterschaft dankte er sicherlich diesen Studien, die ihn, im Gegensatz zu dem in Wien herrschenden Geschmack, auf den ernstesten und strengsten Stil hinviesen. Nun ward ihm bald darauf, nachdem er sich mit Händel's mächtigen Werken beschäftigt und sie durch die erforderlichen Er-

gänzungen dem Verständniß seiner Zeitgenossen näher gebracht, auch Bach's volle Größe vertrauter. Er lernte in Leipzig eine Anzahl seiner Motetten kennen und vertiefte sich begeistert in das Studium derselben, aus denen sich, wie er sagte, „doch etwas lernen lasse.“ Denn Mozart war wieder einmal auf Reisen. In der Hoffnung auf Gelderwerb hatte er den Vorschlag seines Schülers und Freundes, Fürst Carl Lichnowsky, ihn nach Berlin zu begleiten, im April 1789 angenommen. Auf dem Wege dahin spielte er in Dresden bei Hofe*) und ließ sich in Leipzig, zum Entzücken des Cantor Doles — Bach's Schüler und Nachfolger, der seinen Lehrer wieder auferstanden glaubte, — auf der Orgel der Thomaskirche hören, gab auch am 12. Mai im Gewandhaus daselbst ein „schwach besuchtes“ Concert. In Berlin hätte ihn der musikliebende König Friedrich Wilhelm II. gern als Capellmeister an seinen Hof gesesselt. Ein ihm gebotener Jahresgehalt von 3000 Thalern versprach aller seiner Noth ein Ende zu machen. Der mit Leib und Seele seinem Wien und Oesterreich anhängende Musiker konnte sich jedoch nicht entschließen, „seinen guten Kaiser zu verlassen.“ Und als dann Josef II., dem er auf Drängen seiner Freunde von dem ihm gewordenen Antrage Mittheilung machte, ihn fragte: „Wie, Sie wollen mich verlassen, Mozart?“ war die Sache durch eine einfache Erwiderung: „Ew. Majestät, ich empfehle mich zu Gnaden, ich bleibe“, abgemacht, ohne Mozart auch nur die mindeste Verbesserung seiner Lage zu bringen.

*) Das sächsische Hauptstaatsarchiv in Dresden enthält die darauf bezügliche Notiz: „Wenige Tage darauf (am 14. April) ließ sich auch der berühmte Mozart auf dem Flügel hören, so riesenhaft, daß er alles übertraf, was man bisher kannte. Mozart erhielt vom Churfürsten 100 Ducaten.“

Alles, was für ihn geschah, war, daß man seinen „Figaro“, der nach der neunten Vorstellung für zwei Jahre verstummt war, wieder auf die Bühne rief und Mozart die Composition einer neuen Oper: der am 26. Januar 1790 aufgeführten »Cosi fan tutte, ossia la scuola degli amanti« (So machen sie's Alle, oder die Schule der Liebenden) überließ. Die mehr im leichten italienischen Genre gehaltene Musik zündete diesmal sofort, obwol man da Ponte's Textbuch, das er hier selbständig, ohne Benutzung eines fremden Originals, verfaßt hatte, allgemein verwarf. Den läppiſchen und zugleich frivolen Maskenscherz, den dieses als echte Opera buffa darstellt, aber umkleidete der Genius mit seinen holdbesten Weisen. Da die mehr typisch gehaltenen Charaktere seiner Portraitkunst nicht wie in „Figaro“ und „Don Juan“ Gelegenheit zur Entfaltung gaben, benutzte er die wechselnden Situationen zu Ensembles, welche, liebenswürdiger Laune und schmeichelnden Wohlklang voll, ganz „in reifer süßer Sinnlichkeit schweben.“ Man vergegenwärtige sich nur die Quintette in Es- und F-dur (zumal das „Wirst du auch mein gedenken“), das Terzett „Weht sanfter, ihr Winde“ und das erste Finale, oder das Duett der Männer mit Chor und Blasinstrumenten, sowie das Guglielmo's und Dorabella's „Empfange dies Herzchen“ im zweiten Act!

Ohne für Mozart gesorgt zu haben, starb Kaiser Josef im Februar 1790. Sein Nachfolger Leopold II. verhielt sich womöglich noch gleichgültiger gegen den großen Tonkünstler. Seinem Gesuch um die zweite Capellmeisterstelle schenkte er ebenso wenig als seiner Bitte um Übertragung des Unterrichts der Prinzen Gehör. Andere inferiore Talente wurden bei Veranstaltung von Hofestälichkeiten ihm vorangestellt. Immer drückender ward seine Lage, immer schwerer, bei an-

dauernder Kränklichkeit Constanze's, die häusliche Sorgenlast. Die Vorschüsse und Darlehen der Verleger und Freunde, die er bisher schon vielfach in Anspruch genommen, reichten jetzt nicht mehr aus — er fiel Bucherern in die Hände. Es war ein trauriges Jahr, dies 1790, und wie kein anderes in seinem Leben an künstlerischen Früchten arm! Er klagt selbst, daß ihm die Arbeit an ein paar Quartetten, die er für den König von Preußen schrieb, schwer werde. Wieder treibt ihn die Noth auf eine Kunstreise, seine letzte. Die Kaiserkrönung in Frankfurt dünkt ihn eine günstige Gelegenheit. Sich als Kammercompositeur dem kaiserlichen Gefolge anschließen zu dürfen, wird ihm gleichwol nicht verstattet. Um nur die Mittel zu dem nöthigen Reisewagen zu liefern, muß das Silberzeug zum Pfandverleiher wandern. Doch wieder läßt ihn das Glück im Stich, und ebenso bleiben die Aussichten, die sich ihm nach seiner Rückkehr durch Salomon aus London — wie später durch O'Reilly, den Director der dortigen italienischen Oper, und da Ponte — auf einen einträglichen englischen Aufenthalt eröffnen, ein leeres Luftgespinnst. Des Schicksals harte Hand nahm Mozart hinweg, noch bevor sie sich verwirklichen konnten.

Wie thatenreich aber ist noch dies letzte Jahr dieses kurzen Künstlerlebens! Die Quintette in D und Es, das B-dur-Concert, die beiden vierhändigen F-moll-Phantasien, die er für das Orgelwerk einer Spieluhr schrieb, das herrliche »Ave verum« sammt anderen Vocalcompositionen und dazu die „Zauberflöte“, „Titus“ und das Requiem: das Alles umschließt die Spanne eines einzigen Jahres!

Um Schikaneder, seinem alten Salzburger Bekannten, der als Director des kleinen Theaters im Sta-

rhemberg'schen Freihause auf der Wieden in Noth gerathen war, wieder aufzuhelfen, ließ Mozart, der immer Hülfreiche, sich im Frühjahr 1791 zur Composition der „Zauberflöte“ bereit finden; doch „wenn wir ein Malheur haben“, meint er, „so kann ich nichts dazu, denn eine Zauberoper habe ich noch nicht componirt.“ Damit die Arbeit flott gefördert werde, quartiert er sich in dem dem Theater dicht benachbarten Gartenhause im Freihof ein (es steht seit 1877 auf dem Kapuzinerberge in Salzburg). Schon ist ein großer Theil der Musik bis zum Finale des ersten Actes geschrieben, da erfährt Schikaneder, daß auf dem Concurrrenztheater der Leopoldstadt eine nach dem gleichen Märchen (aus Wieland's Dschinnistan) bearbeitete Oper des beliebten Wenzel Müller vorbereitet werde. Aber trotz alledem weiß er, oder vielmehr einer seiner Schauspieler, Namens Giesecke, Rath. Man erhebt das harmlose Zauberspiel auf einen zeitgemäßen symbolischen Hintergrund, zu einer Verherrlichung der Tendenzen der durch Leopold II. verbotenen Freimaurerei, welcher — wie damals die bedeutendsten Männer Wiens — neben Haydn auch Mozart, eifrig anhing. Der böse Zauberer Sarastro wird nun zu dem Repräsentanten dieser Ideen und zu einem Wohlthäter der Menschheit umgewandelt; ja nach der einigermaßen spitzfindigen Deutung eines Maurers*) soll nicht nur für die ihm neugegebene Gestalt der damalige Wiener Oberpriester der Freimaurerei, Ignaz von Born, vorbildlich gewesen, sondern auch in der Königin der Nacht Maria Theresia, die Freimaurerfeindin, die sich ihr Volk nach seinen besseren Instinkten entrissen sah, in Tamino Josef II., in Pamina, Papagena und Papageno — welch letzterer zugleich Schikaneder schildert

*) Bille, Die Zauberflöte. Leipzig, Rißmann. 1866.

— das österreichische Volk, in Monostatos das Mönchsthum gemeint sein.

Aus diesem einheitslosen, trotz seiner ernst gemeinten Symbolik lächerlichen und trivialen Text gestaltete Mozart sein volksthümlichstes Werk. Daß derselbe die ihn begeisternden freimaurerischen Ideen verlebendigte, war ihm genug, um mit heiligem Ernste seiner musikalischen Idealisierung obzuliegen. Wie sehr ihm dieselbe am Herzen lag, das sagt uns die feierlich mysteriöse Pracht der von Licht und Glanz überfluteten Overtüre, des Einleitungsmarsches des zweiten Actes, der Priesterchöre, des Gesanges der geharnischten Männer, dem die alte Choralmelodie „Ach, Gott, vom Himmel sieh darein“ als Cantus firmus dient. Nicht minder das innig gemüthvolle: „In diesen heil'gen Hallen“ — wol der populärste von allen ernstesten Gesängen der Welt. Der Schärfe der individuellen Charakteristik mußte allerdings das symbolische Wesen nothwendig Abbruch thun. So macht sich im Gegensatz zu „Figaro“ und „Don Juan“, ja auch theilweise zu »Cosi fan tutte« und „Entführung“, deren dramatischerer Stoff einen ungleich stärkeren Ausdruck der Leidenschaft, eine feinere Detailausführung erheischte, hier mehr ein Allgemeineres, ein Grund- und Gesamtton geltend. Das Possenhafte und das Mystische eint sich dabei zu wunderbarem Zusammenklange, der seiner Natur nach ein echt deutscher ist. Was der Meister mit der „Entführung“ begonnen, das führt er nun weiter, indem er der von ihm geschaffenen deutschen Oper einerseits eine reichere Formen- und Farbmännigfaltigkeit und -Freiheit, andererseits ein neues Element: eben das des Mystischen und Wunderbaren, hinzugewinnt. Alle Gattungen der Vocalmusik: vom schlichten Volkslied bis zum complicirten Solo- und

Chor-Ensemble und der Fuge, macht er nun hier mit höchster Kunst und reichster Erfindung dem dramatisch-lyrischen Ausdruck dienstbar. Und die „Zauberflöte“ wurde die Mutter aller späteren Zauber- und Märchen-, wie aller Priesteropern, vom „Unterbrochenen Opferfest“ bis zu „Olympia“ und „Jessonda“. Ist ihr der „Don Juan“ in dramatischer Beziehung weit überlegen, so reichte mit Beethoven doch schon Mancher ihr den Preis, weil Mozart sich hier „als deutscher Meister“ zeigte. Denn wenn er in seinen italienischen Opern das Erbe einer langen Tradition übernahm und durch eigenartige Ausbildung gewissermaßen zum Abschluß brachte, so tritt er mit der „Zauberflöte“ auf die Schwelle der Zukunft und erschließt seinem Volke das Heiligtum der nationalen Kunst.

Inmitten der Arbeit an der „Zauberflöte“ empfing Mozart einen Auftrag, der bei der seltsam geheimnißvollen Weise, in der ihm derselbe übermittelt ward, seine erregte Phantasie tief beschäftigte. Ein ihm unbekannter Bote, lang, hager, ernst, grau gekleidet, überbrachte ihm einen anonymen Brief mit der Frage, um welchen Preis und innerhalb welcher Zeit er eine Seelenmesse zu vollenden geneigt sei? Die Aufgabe zog ihn an. Er hatte sich, in dem Wunsche wieder im Kirchenstil thätig zu sein — für den er sich, wie er schrieb, durch seine darin ausgebildeten Kenntnisse vor Andern fähig halten durfte — im Mai 1791 um die unbesoldete Stelle eines musikalischen Adjuncten an der Stephanskirche beworben und dieselbe auch mit der Anwartschaft auf das spätere Amt eines Domcapellmeisters erhalten. Nun theilte er seiner Frau den ihm willkommenen Antrag mit und daß es ihn verlange, mit allem Fleiß ein Werk auszuarbeiten, das seine Freunde und Feinde noch nach seinem Tode studiren sollten.

Dann erfolgte seine Zusage mit der Forderung von fünfzig, nach anderer Lesart hundert Ducaten. Wieder erschien der Bote, zahlte die bedungene Summe mit dem Versprechen einer späteren Zulage und bedeutete den Componisten, ganz nach seiner Stimmung und Laune zu schreiben, sich aber keine Mühe zu geben, den Besteller zu erfahren, da dies ja doch vergeblich sein werde.

Erst lange nach Mozart's Tode lüftete sich der Schleier des Geheimnisses, und es erwies sich, daß ein Graf Walsegg zu Stuppach der Besteller war, der mit dem Requiem, welches er für sein eigenes Werk ausgab, das Andenken seiner verstorbenen Gattin feiern wollte. Der graue Bote war des Grafen Verwalter Leutgeb gewesen. Die sich verdüsternde Phantasie des vormals so lebensfrohen, jetzt körperlich leidenden Künstlers aber erblickte in dem mysteriösen Auftrage eine Weisung von oben, des eigenen nahen Endes zu gedenken und sich den letzten und höchsten Dingen hinzugeben.

Zwischen die Vollendung des Requiems drängte sich indeß noch eine neue Aufgabe: die Festoper zur Krönung Leopold's II. zum böhmischen König in Prag. Binnen achtzehn Tagen ward »La clemenza di Tito« geschrieben und einstudirt. Freilich trägt die Musik den Stempel ihres eifertigen Entstehens an der Stirn. Es sind die langen Arien, die Glanzduette, die obligaten und concertirenden Soloinstrumente, die steife, etikettenmäßige Haltung, sogar die sopransingenden Liebhaber der Opera seria, wie sie einstmals die höfischen Feste verherrlichte. So süß und einschmeichelnd die Melodik dieser Arien (wie Vitellia's »Nie wird mich Hymen«, oder Sextus' »Ach, nur einmal«), an denen wir uns heutigen Tages mehr im Concertsaal als auf der Bühne erfreuen, sich giebt: Charakterzeichnung und drama-

tisches Leben fehlen dem Ganzen wie keiner anderen von Mozart's Opern. Einzig das große erste Finale mit dem Capitolbrande zeigt dramatischen Stil und Schlagkraft; hier tritt der Genius seines Schöpfers voll und ganz an's Licht.

Bei aller Verehrung, die Mozart in Prag genoß, war der Erfolg des am 6. September 1791 aufgeführten Werkes ein geringer. Dies schlug ihn um so mehr nieder, als er sich ohnehin unwohl und durch die übermäßige Anstrengung angegriffen fühlte. Mit Thränen und voll trüber Ahnungen nahm er bald darauf von den böhmischen Freunden Abschied, um in Wien die letzte Hand an Vollendung der „Zauberflöte“ zu legen. Sie feierte am 30. September ihren Geburtstag. Der Beifall floß zwar anfangs so sparsam, daß Mozart blaß und bestürzt nach dem ersten Act Schikaneder's Trost in Anspruch nahm und nur mit Mühe zu bewegen war, am Schlusse dem Hervorrufe des Publikums Gehör zu schenken. Als bald jedoch bewährte diese Tonsprache ihre volle Allgewalt. Mehr als je zuvor ein musikalisches Kunstwerk sang sie sich in die Herzen unseres Volkes hinein. Das Geschenk, mit dem Mozart großmüthig einen Freund aus dem Elend errettete, gewann ihm mehr als eine andere seiner Thaten die begeisterte Liebe seiner Nation, die neben dem „Freischütz“ keine populärere Oper als die „Zauberflöte“ besitzt. Es war zugleich das letzte große Werk, das er hienieden vollendete.

Ohne Rast und Ruh', unbekümmert darum, daß er sich von häufigen Ohnmachten, von immer zunehmender Erschöpfung und Schwermuth überkommen fühlte, gab Mozart sich nun der Förderung seines Requiems hin, an das ihn schon vor der Prager Reise der graue Unbekannte wieder gemahnt hatte. Was Wunder, wenn

seine zarte Natur endlich den unerbittlichen Anforderungen seines Geistes erlag? War doch sein Körper schwach und klein gebaut, wie auch sein Angesicht — so schildert ihn ein Freund — „wenn man das große feurige Auge ausnimmt, die Größe seines Genies nicht ankündigte“. Er, der ehemals so fröhliche Gesellschafter, der allzeit lustige Tänzer und Reiter und Billardspieler, mied jetzt die Kreise der Freunde: nur nach seiner Arbeit verlangte ihn. Vergebens waren Constanze's Bemühungen, ihn aufzuheitern. Selbst die Natur, die sonst befreiend auf ihn wirkte und ihn zum Schaffen anregte, stimmte ihn jetzt traurig. Während einer Spazierfahrt im Prater begann er von seinem nahen Tode zu reden und sagte mit Thränen im Auge, daß er das Requiem für sich selber schreibe. „Gewiß man hat mir Gift gegeben“, meinte er; „ich kann mich von diesem Gedanken nicht losmachen.“ Die erschreckte Constanze nahm ihm die Partitur des Requiems weg und zog den Arzt zu Rathe. Auch erholte er sich wieder so weit, daß er für ein Vogelfest die Cantate „Das Lob der Freundschaft“ zu componiren und deren Auf- führung zu leiten im Stande war. Durch den Erfolg neu gehoben, forderte er das ihn unausgesezt beschäf- tigende Requiem zurück. Doch nach wenigen Tagen befahl ihn wiederum die frühere Melancholie und seine Kräfte schwanden mehr und mehr dahin. „Mein Kopf ist verwirrt“, schreibt er einem Freunde, „ich sammle mich mit Mühe und kann das Bild dieses Unbekann- ten nicht von meinen Augen fortbringen. Ich sehe ihn fortwährend; er bittet, er drängt mich und verlangt mit Ungeduld das Werk. Ich arbeite weiter, weil die Ar- beit mich weniger erschöpft als die Muße. Sonst habe ich nichts mehr zu fürchten. Ich merke an dem, wie ich mich fühle, daß die Stunde schlägt. Ich bin im

Bereich des Todes. Ich bin zu Ende gekommen, ehe ich mich meines Talentes gefreut habe. Das Leben war aber dennoch so schön! Die Bahn eröffnete sich unter so glücklichen Auspicien; aber man kann sein Geschick nicht ändern. Keiner bestimmt seine Tage, man muß sich ergeben, wie die Vorsehung will.“

So schuf er mit der Hast eines Sterbenden, den schon ein Hauch höheren Lebens umweht, sein hohes Lied vom Tode und der allerbarmenden Liebe, die noch über dem Gericht und dem Ende aller Dinge steht, seinen Abschiedsgefang von dieser irdischen Welt. Jeden beendeten Theil nahm er mit den Freunden, die ihm gerade zur Hand waren, durch. Auch als er sich nicht mehr vom Lager zu erheben vermochte, noch am Nachmittag vor seinem Tode ließ er sich die Partitur auf sein Bett bringen. Er sang selbst den Alt, während anwesende Freunde die anderen Stimmen ausführten. Bei den ersten Tacten des *Lacrymosa* jedoch überwältigten ihn die Thränen; er konnte nicht weiter. Ob er auch, wie er es selbst aussprach, den Tod als „den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit“ ansah, die Trennung vom Leben fiel ihm nicht leicht. Mußte er doch sein Weib und seine zwei kleinen Knaben unversorgt zurücklassen, eben jetzt, wo der Erfolg der „Zauberflöte“ und Zusicherungen aus Ungarn und Amsterdam, welche ihm für einige zu liefernde Compositionen einen bedeutenden Jahresgehalt boten, ihn aller Sorgen für die Zukunft zu entheben versprochen.*)

*) „Ihrer äußersten Dürftigkeit wegen“, kam Constanze noch im Dec. 1791 beim Kaiser mit einem Gesuch um einen Gnadengehalt ein. Zahn erzählt (Bd. IV. p. 689 seiner Biographie), eine dankbare Schülerin Mozart's habe sie benachrichtigt, daß Leopold II. — in Folge verleumderischer Zuträgereien, welche Mozart bei ausschweifendem Lebenswandel mit einer Schuldenlast von 30 000 fl. behaftet

„Einmal möchte ich doch noch meine ‚Zauberflöte‘ hören“, sagte er am Tag vor seinem Tode zu seiner

darstellten — sehr ungünstig gegen den Verstorbenen gestimmt sei, und ihr darum angerathen, ihr Gesuch dem Kaiser persönlich zu überreichen und ihn über den Ungrund jener Gerüchte aufzuklären. Dies geschah, laut seinem Bericht. Die Wittve überzeugte den Kaiser, daß die Neider und Feinde von Mozart's Genie seine durch Krankheit und Kindbetten herbeigeführten Schulden verzehnfacht hätten, da sie in Wahrheit nur 3000 fl. betrügen. „Zufriedengestellt durch diese Mittheilung“, sagt Jahn, „verlieh Leopold II. ihr eine Pension von 260 fl. und forderte sie auf, ein Concert zu geben, an welchem er sich so großmüthig betheiligte, daß sie ihre Schulden bezahlen konnte“.

Letztere Angabe entspricht nicht den Thatsachen. Am 1. März 1792 starb Leopold II., ohne betreffs Constanze's Pension — um die sie, den Acten zufolge, nicht wol persönlich nachgesucht haben kann — Beschluß gefaßt zu haben, da ihm die Angelegenheit erst vorgelegt werden konnte, nachdem Constanze den Beweis ihrer Mittellosigkeit erbracht und die verschiedenen Hofämter: Hofmusikgraf, Hofkammerpräsident und Obersthofmeister, ihr Gutachten abgegeben hatten. Erst Leopold's Sohn, Kaiser Franz II., ertheilte der Wittve die Pension, wie nachstehender Vortrag des Obersthofmeisters Fürst Starhemberg an den Kaiser vom 12. März 1792 (im Archiv des Obersthofmeister-Amtes zu Wien, 1792, Nr. 289) beweist.

Allergnädigster Herr!

Gleich nach erfolgtem Tod des k. k. Kammerkompositors Wolfgang Mozart hat der Hofmusikgraf Graf v. Ugarte das unterthänigste Gesuch seiner Wittve hieher einbegleitet, womit selbe in Rücksicht ihrer zwey unmündigen Kinder und des gänzlichen Mangels an Vermögen um einen jährlichen Gnaden Gehalt anfleht.

Da diese Bittschrift mit dem vorschriftsmässigen Zeugnisse der Dürftigkeit nicht versehen war: so habe ich dem Grafen v. Ugarte mitzugeben befunden, daß die Wittve förderfamst ihre Mittellosigkeit erprobe und zugleich erweise, daß sie aus dem Hofmusik.-Sozietätsfond keine Pension zu hoffen habe.

Diesem zufolge hat der Hofmusikgraf die anverlangten Erfordernisse in seinem weiteren Bericht beygebracht, welche vollkommen bestätigen, daß der verstorbene Mozart seine Wittve mit zwey Kindern wirklich ohne Vermögen und Anspruch auf die Sozietätskasse zurückgelassen hat.

Um alles zu erschöpfen, was in Pensionsfällen vor Erstattung des

Frau und summt mit kaum vernehmbarer Stimme den „Vogelfänger“. Und als gegen Abend seine Schwä-

Vortrags normalmäßig vorgeschrieben ist, sind diese Aktenstücke der königl. Hofkammer um ihre Wohlmeinung zugestellt worden.

Worauf diese Hofstelle ihre Äußerung in der Nebenlage dahin abgegeben hat:

Die Wittwe sey zwar nach der Strenge des Pensionnormalß zu keiner Pension, sondern nur zur Abfertigung mit einem vierteljährigen Betrag geeignet, weil ihr Mann nicht durch 10 Jahre in kais. Diensten gestanden ist.

Jedoch erfordere die Billigkeit wegen der besonderen Umstände eine Ausnahme für diese Wittve zu machen.

Der verstorbene Kammerkompositor sey in die Hofdienste aufgenommen worden, damit ein Künstler von so seltenem Genie nicht bemüßiget werde, sein Brod im Auslande zu suchen.

Es wäre demnach wider das Ansehen des höchsten Hofes die Wittve dieses Mannes dem Bettelstabe zu überlassen.

Aus diesen rücksichtswürdigen Gründen erachtet die Hofkammer, daß in diesem besonderen Falle und ohne Konsequenz für gedachte Wittve und ihre 2 Kinder auf das Drittel von dem Gehalte ihres Ehegatten pr. 800 fl. mit 266 fl. 40 kr., vom 1ten Januar laufenden Jahres anzufangen, zur Pension eingerathen werden könnte, ohne jedoch auf einen besonderen Beytrag für die 2 Kinder anzutragen, weil vermög Normale wenigstens 4 vorhanden seyn müßten.

Allergnädigster Herr! Bey dieser Wittve treten allerdings solche Umstände ein, welche sie einigermaßen berechtigen, auf die Milde Eurer Majt. Anspruch zu machen. Höchstdieselbe dürften demnach um so mehr geneigt seyn, ihr die von der Hofkammer vorgeschlagene Pension von 266 fl. 40 kr. gnädigst zu verwilligen, als nach der Meinung des Hofmusikgrafen die Kompositorstelle nicht mehr zu ersetzen ist, mithin die Besoldung von 800 fl. in Erspahrung kömmt.

Aus eben dieser Ursache wird es auch der Gesinnung Eurer Majt. angemessen seyn, daß die zweene Kompetenten, welche um diesen Platz bittlich eingekommen sind, abweislich vorbeschrieben werden.

Starhemberg.

Placet Franz. [Von der Hand des Kaisers beigelegt.]

Mozart's Wittve heiratete 1809 den als Mozart's Biographen genannten dänischen Staatsrath von Rissen. Von Mozart's Söhnen starb Carl, der ältere, 1859 in einer bescheidenen Stellung als österreichischer Beamter in Mailand. Wolfgang, der jüngere, lebte als

gerin Sophie eintrat, rief er ihr zu: „Gut daß Sie da sind; heute Nacht bleiben Sie bei mir, Sie müssen mich sterben sehen!“ Auf ihren Versuch, seine trüben Gedanken abzuwehren, aber entgegnete er: „Ich habe ja schon den Todtengeruch auf der Zunge; ich rieche den Tod, und wer wird meiner Constanze beistehen, wenn Sie nicht bleiben?“ Mit seinem Schüler Süßmayr, der die Recitative zum „Titus“ geschrieben hatte, besprach er sodann die weitere Ausführung des in seinen Hauptzügen skizzirten Requiems, das von diesem denn auch nach seiner Anweisung vollendet wurde.*) „Habe ich es nicht gesagt, daß ich es für mich schreibe?“ sagte er mit einem letzten seuchten Blick auf daselbe. Selbst als ihn kalte Umschläge auf seinen heißen Kopf des Bewußtseins beraubten, suchte er mit dem Munde noch die Pauken im Requiem auszudrücken. Gegen Mitternacht richtete er sich auf, seine Augen waren starr. Dann neigte er sein Haupt gegen die Wand und schien einzuschlummern. Fünf Minuten vor ein Uhr in der Frühe des 5. December 1791 war er verschieden.

Drei ärztliche Gutachten gaben in seltsamem Wider-

Russkdirector in Lemberg und später in Wien; er starb 1844 in Karlsbad. Mozart's Schwester Nannerl hatte sich bereits 1784 mit einem Freiherrn Berchtold von Sonnenburg in St. Gilgen bei Salzburg vermählt.

*) Requiem und Kyrie wurden vollständig von Mozart ausgearbeitet, die Sätze vom Dies irae bis zu den ersten acht Tacten des Lacrymosa, sowie Domine Jesu und Hostias in den Singstimmen und dem Baß von ihm vollendet, auch die Instrumentation in den Hauptpunkten angedeutet. Sanctus, Benedictus u. Agnus Dei nahm Süßmayr für sich selbst in Anspruch. Doch meint Zahn in Übereinstimmung mit Anderen, daß das Agnus nur von Mozart geschrieben sein könne. Dagegen wage er nicht, wie Andere mit Sicherheit zu behaupten, daß Süßmayr im Sanctus und Benedictus Mozart'sche Skizzen benutzt haben müsse.

spruch zu einander Gehirnentzündung, Frieselfieber, Wassersucht als Ursache seines Todes an.

Die von Jammer und Schwäche überwältigte Constanze fand in van Swieten einen Beistand. Er übernahm, als sie erkrankte, auch die Sorge für das Begräbniß. Da sich indeß nur sechzig Gulden im Nachlaß vorfanden, sparte man den Luxus eines eigenen Grabes: die Reste des großen Mozart wurden in eine Massengruft gesenkt. Mutterseelenallein trug man ihn am Nachmittag des 6. December unter Regen und Schneesturm hinaus auf den St. Marzler Friedhof. Die wenigen Freunde, die ihm das Geleit geben wollten, waren des Unwetters wegen nach der Einsegnung in der Stephanskirche oder am Stubenthor umgekehrt. Als die wieder genesene Constanze nachmals das Grab besuchen wollte, war inzwischen ein neuer Todtengräber angestellt, der ihr die Stelle nicht mehr anzugeben vermochte. Ein halbes Jahrhundert lang forschte man nach ihr vergebens. Zwar hat man da, wo man sie nach dem Zeugniß mehrerer Personen ungefähr zu suchen hatte, dem Meister 1859 ein Denkmal errichtet, das, in Ermangelung seiner Asche, nachmals auf den Centralfriedhof überging, als man die Reste der großen Wiener Musiker daselbst versammelte. Auch am Hofoperntheater, im Herzen Wiens, erhält seit 1896 sein Standbild die Erinnerung an den größten Tongenius Oesterreichs lebendig — doch kennt Niemand mit Bestimmtheit die Stätte, da Mozart den letzten Schlaf schläft. Sei es darum! Gilt doch, wenn von irgend Einem, von ihm das Wort: „Vom Himmel ist er gekommen, auf Erden hat er gewohnt, unser Herz ist sein Grab!“

Verzeichniß der Werke Mozart's.

Von d. Verf. zusammengestellt.*)

A. Vocalmusik.

I. Messen.

(Serie I der Gesamt-Ausgabe.)

- Missa brevis f. 4 Singst., Str.-Instr. u. Org. G-dur. 1.
Missa brevis id. D-moll. 2.
Missa f. 4 Singst., Orch. u. Org. C-dur. 3.
Missa id. C-moll. 4.
Missa in honorem SS^{mae} Trinit. id. C-dur. 5.

*) Im Anschluß an Breitkopf & Härtel's Gesamtausgabe. Von Angabe der Original-Ausg. absehend, führen wir die Serien der ersten unter den betreffenden Überschriften, die einzelnen Nummern bei den einzelnen Compositionen an. Die unvollendeten, als Supplement, Serie XXIV erschienenen Werke wurden am Ende der einzelnen Serien angegeben.

Von populären u. Sammel-Ausgaben sind zu nennen:

12 Symph., 7 Opern u. Schauspiel-dir. in Part. — 15 Messen, Comp. f. Freimaurer in Stimm. — Idomeneo, Entführung, Schauspiel-dir., Figaro, Don Juan, Così fan tutte, Zauberfl., Titus, Iphigenie, Arien, Requiem, Litanias Laur., Vesp. sol. im Cl.-Ausg. Figaro u. Così f. t. auch m. Text u. Levi. — Sämmtl. Lieder, Auswahl — Quint., Quart. (David, Hermann), Cl.-Trios (Dörffel), Viol.-Conc. u. Son. (David); Text. f. Bcell. arr. (Grühmayer) — Cl.-Conc., 12 Cl.-St., Son. (Dörffel, Reinecke, Henneß), Variat., Serenaden, 2 Albums, 33 Symph., Duvert., auch zu Jugendopern f. Pfte. — Orig.-Comp. f. 4 Hde., besgl. 34 Symph., Duvert. arr. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Symph. Es, Gm, C. 10 Quart., 5 Quint., Figaro, D. Juan, Zauberfl., Duvert., Requiem in Part. — Text. auch in Stimm., besgl., wie Idomeneo, Entführ., D. Juan, Figaro, Zauberfl., Titus, Così f. t., Schauspiel-dir. im Cl.-Ausg., 4 Opern u. Requiem auch 4hb. — 30 Lieder — 5 ber. Str.-Quint., 5 and., 10 ber. Str.-Quart., 17 and., Cl.-Quart. Gm, Es — Sämmtl. Cl.-Trios (David), Str.-Trio Es, Symph. conc. f. Viol. Br. u. P. — 2 Duos f. Br. u. Viol., Sämmtl. Son. f. Pfte. u. Viol., besgl. 2 Conc. A u. Es, 4 Symph., 3 Quart., 3 Quint., Duvert., Son.-Sätze. —

- Missa brevis f. 4 Singst., Str.-Instr. u. Org. F-dur. 6.
 Missa brevis id. D-dur. 7.
 Missa brevis f. 4 Singst., Orch. u. Org. C-dur. 8.
 Missa longa f. 4 Singst., Orch. u. Org. C-dur. (Crede-M.) 9.
 Missa brevis id. C-dur. (Spaßenmesse) 10.
 Missa brevis id. C-dur. 11.
 Missa id. C-dur. 12.
 Missa brevis f. 4 Singst., Str.-Instr. u. Org. B-dur. 13.
 Missa f. 4 Singst., Orch. u. Org. C-dur. (Krönungs-M.) 14.
 Missa id. C-dur. 15.

Duvert. 2., 4., 8hd. — Sämmtl. Cl.-Son. (Köhler), Sämmtl. St. (Phant. Rond.). Sämmtl. Variat., 7 ber. Conc., 6 ber. Symph., Quart. u. Quint., Sätze, St. f. Jugend. Album f. Pfte. — Sämmtl. Orig.-Comp. f. 4 Hde., desgl. 12 Symph., 7 Trios, Cl.-Quart. u. Quint., 10 Str.-Quart., 6 Str.-Quint., 6 Conc. — Conc. D-moll, C, Es, Son. D f. 2 Cl. 4hd. — 3 Symph. 8hd. Leipzig, Peters.

Don Juan, Zauberfl., Figaro, Così f. t., Titus, Entführ., Idomeneo, G-Messe, Requiem im Cl.-Ausg., lebt. auch St. — Moz. Album (32 Lieder) — Sämmtl. 10 Str.-Quint., 8. 27 Str.-Quart., 8. Cl.-Quart., 8. Cl.-Trios, Divers. — S. Son. f. Cl. u. Viol., 8. 25 Sonatin., Symph., Ber. Adag. u. Andant., 3 Divers. — 2 Duos f. Viol. u. Br. — 18 Viol.-Son., f. Pfte. u. Fl. arr., desgl. Duvert., auch f. Pfte. u. Viol., f. Pfte., Viol. u. Harm., f. 2, 4 u. 8 Hde. — S. Cl.-Son., 8. Stücke, 8. Variat., 6 ber. Symph., 15 Symph., 7 Conc. (Hummel) — Son. u. St. 4hd. (Köhler), desgl. 6 Symph., 15 Symph. Braunschweig, Litolf.

Don Juan, Figaro, Zauberfl. im 4hd. Cl.-Ausg. — Ausgew. Son., Phant. 2c. f. Pfte. (Dvor), Duvert., auch 4hd., Conc. m. 2. Pfte. (Kullak, Bischoff, Wertke), Son. f. 2 Cl. — Son. u. Rond. f. Cl. u. Viol. Hannover, Steingraber.

Sämmtl. Clav.-Conc., Quart. u. Quint., Duvert. (Ulrich), 3 Quint. (R. Franz) f. 4 Hde. — Symph. (Gottwald), Str.-Quart. (Ulrich) u. Quint. (Bierling) f. Pfte. u. Viol. Leipzig, Leuckart.

14 Pfte.-Werke — 2 Son. op. 3 4hd. — Phant. u. Son. C f. Viol. — Quint. op. 108, Larghetto (Bieurtemps), Adag. Phant. u. Son. (Dant) f. Pfte. u. Viol., 2 erst. auch f. Pfte. u. Br. od. Vcell., od. Fl., Clar., Ob. — Op. 108 auch als Quint. f. versch. Instr. Leipzig, Schubert.

Türk. Marsch a. Cl.-Son. A, instr. v. Pascal, Part., St. u. 4hd. — Jag.-Conc., op. 96 f. Vcell. m. Orch. bearb. (Schletterer) — Maur. Trauer-musik f. Pfte., Viol. u. Vcell., desgl. versch. Divers., Son. Seren. f. versch. Instr. arr. — Cl.-Fuge f. Org. (Thomas) — Ausgew. Arien u. Cant. 4hd. (Geißler). Leipzig, Richter, Biedermann.

Ausgew. Son. u. Stücke. Stuttgart, Cotta.

Sonaten (Moscheles). Stuttgart, Hallberger.

Sämmtl. Sonat. — Ave verum. f. Org. (Pözl). Leipzig, Kahnt.

4 Cl.-Son. (F, Cm, C, G) m. frei hinzucomp. Begl. ein. 2. Clav. v. Edb. Grieg. Leipzig, Frißsch.

10 Str.-Quart., 2 Cl.-Quart., 3 Quart. m. Fl. oder Oboe. — 6 Str.-Quint., Clar., Clav.-Quint., Str.-Trio, 2 Sert., 3 Divers. f. Str.-Instr. u. Hörn. Seren. f. Bl.-Instr. Kleine Part.-Ausgabe. Leipzig, Pahne.

Symph. C, Es, G-moll, Dub. J. Figaro u. D. Juan. Kleine Part.-Ausg. Leipzig, Eulenburg.

- Requiem f. 4 Singst., Orch. u. Org. unvoll. D-moll.
 S. XXIV, 1.
 Missa brevis f. 4 Singst. u. Org. C-dur. id. S. XXIV, 28.
 Missa C-moll f. 4 Singst., Orch. u. Org. S. XXIV, 29.

II. Litaneien und Vespere.

(Serie II der Gesamt-Ausgabe.)

- Litaniae Lauretanae f. 4 Singst., Str.-Instr. u. Org. B. 1.
 Litaniae de ven. alt. sacr. f. 4 Singst., Orch. u. Org. B. 2.
 Litaniae Lauretanae f. 4 St., Orch. u. Org. D-dur. 3.
 Litaniae de ven. alt. sacr. f. 4 Singst., Orch. u. Org. Es. 4.
 Dixit et Magnificat id. C-dur. 5.
 Vesperae de domenica id. C-dur. 6.
 Vesperae solennes de confessore id. C-dur. 7.

III. Kleinere geistliche Gesangwerke mit Orchester.

(Serie III der Gesamt-Ausgabe.)

- Kyrie f. 4 Singst. 1.
 Kyrie f. 5 Soprane. 2.
 Kyrie f. 4 Singst., Orch. u. Org. 3.
 Kyrie id. 4.
 Kyrie id. 5.
 Spruch »God is our refuge« f. 4 Singst. 6.
 Veni sancte spiritus f. 4 Singst., Orch. u. Org. 7.
 Miserere f. Alt, Ten., Bass u. Org. 8.
 Antiphone »Quaerite primum« f. 4 Singst. 9.
 Regina coeli f. 4 Singst. m. Orch. 10.
 Regina coeli id. 11.
 Regina coeli f. 4 Singst., Orch. u. Org. 12.
 Te Deum f. 4 Singst., Str.-Instr. u. Org. 13.
 Tantum ergo f. 4 Singst., Orch. u. Org. 14.
 Tantum ergo id. 15.
 2 deutsche Kirchenlieder f. 1 Singst. m. Org. 16.
 Offertor. pr. f. St. Benedicti f. 4 St., Orch. u. Org. 17.
 Offert. pr. f. St. Joannis Bapt. f. 4 St., Str.-Instr. u. Org. 18.
 Psalm »De profundis« (129) id. 19.
 Offert. pr. omni tempore f. 4 St., Orch. u. Org. 20.
 Arie f. Sopr.: »Ergo interest« m. Viol. u. Org. 21.

Motette f. Sopr.: »Exultate« m. Orch. 22.
 Offert. sub. exposito venerabili f. Sopr. u. Ten. m. Orch. 23.
 Offert. f. Sopr. u. Ten. solo m. Str.-Instr. u. Org. 24.
 Offert. de temp. Mis. Dom. f. 4 St., Orch. u. Org. 25.
 Offert. de vener. sacram. f. 8 St., Viol., Org. 26.
 Graduale ad fest. B. M. V. f. 4 St., Str.-Instr. u. Org. 27.
 Offert. de B. M. V. id. 28.
 Hymnus: »Justum deduxit« f. 4 St. u. Org. 29.
 Hymnus: »Adoramus te« f. 4. St. u. Org. 30.
 Motette »Ave verum« f. 4 St., Str.-Instr. u. Org. 31.
 Lacrymosa f. 4 Singst., B. u. Org. S. XXIV, 30.
 Antiphone »Cibavit eos« f. 4 Singst. u. Org. XXIV, 31.
 Kyrie f. 4 Singst. m. Orch. XXIV, 32.
 Kyrie id. XXIV, 33.
 Kyrie f. 4 Singst. m. Org. XXIV, 34.
 Credo f. 4 Singst. m. Orch. XXIV, 35.

IV. Cantaten und Oratorien.

(Serie IV der Gesamt-Ausgabe.)

Grabmusik (Passions-Cantate) m. Orch. 1.
 Maurerfreude. Kl. Cant. f. Ten. m. Schlusschor. 2.
 Kleine Freimaurer-Cant. f. 2 Ten., B. u. Orch. 3.
 La Betulia liberata. Ital. Orator. in 2 Th. 4.
 Davidde penitente. Orator. f. 3 Solost., Chor u. Orch. 5.
 „Die Seele des Weltalls“. Cant. f. 2 Ten., B. u. Solosopr.
 (Auch m. Pste.) S. XXIV, 36.

V. Opern.

(Serie V der Gesamt-Ausgabe.)

Die Schuldigkeit des ersten Gebotes. Geistl. Singspiel in 3
 Th. (1. Th. v. Mozart.) 1.
 Apollo et Hyacinthus. Latein. Komödie. 2.
 Bastien u. Bastienne. Deutsche Operette in 1 Act. 3.
 La finta semplice. Opera buffa in 3 Act. 4.
 Mitridate, rè di Ponto. Opera seria in 3 Act. 5.
 Ascanio in Alba, theatr. Festspiel in 2 Act. 6.
 Il sogno di Scipione. Dram. Serenade in 1 Act. 7.
 Lucio Silla, Dramma per musica in 3 Act. 8.
 La finta giardiniera. Opera buffa in 3 Act. 9.

- Il rè pastore. Dram. Festspiel in 2 Act. 10.
 Zaide. Deutsche Operette in 2 Acten. 11.
 Musit zu Thamos, König in Ägypten. 12.
 Idomeneo, rè di Creta. Op. ser. in 3 Act. 13. Balletmus. 14.
 Die Entführung a. d. Serail. Kom. Oper in 3 Act. 15.
 Der Schauspieldirector. Komödie m. Mus. in 1 Act. 16.
 Le nozze di Figaro. Op. buffa in 4 Act. 17.
 Don Giovanni. Op. buffa in 2 Act. 18.
 Così fan tutte. Op. buffa in 2 Act. 19.
 Die Zauberflöte. Deutsche Oper in 2 Act. 20.
 La clemenza di Tito. Op. seria in 2 Act. 21.
 L'oca del Cairo, } unvoll. kom. Opern. S. XXIV, 37, 38.
 Lo sposo deluso, }

VI. Arien, Duette, Terzette und Quartette mit Orchester.

(Serie VI der Gesamt-Ausgabe.)

- Arie f. Ten. »Va, dal furor portata.« 1.
 Arie f. Sopr. »Conservati fedele.« 2.
 Rec. u. Arie f. Ten. »Or che il dover.« 3.
 Rec. u. Arie (Licenza) f. Sopr. »Ah Berenice.« 4.
 Rec. und Arie f. Sopr. »Misero me.« 5.
 Arie f. Sopr. »Per pietà bel idol.« 6.
 Rec. u. Arie f. Sopr. »O temerario Arbace.« 7.
 Arie f. Sopr. »Se tutti i mali miei.« 8.
 Arie f. Sopran. »Fra cento affanni.« 9.
 Arie f. Sopr. »Kommt her, ihr frechen Sünder.« 10.
 Arie f. Ten. »Si mostra la sorte.« 11.
 Arie f. Ten. »Con ossequio.« 12.
 Arie f. Sopr. »Voi avete un cor fedele.« 13.
 Rec. u. Concertarie f. Alt. »Ombra felice.« 14.
 Arie f. Ten. »Clarice, cara mia.« 15.
 Scene f. Sopr. »Ah, lo prevedi.« 16.
 Rec. u. Arie f. Sopr. »Alcandro, lo confesso.« 17.
 Arie f. Ten. »Se al labbro mio.« 18.
 Rec. u. Arie f. Sopr. »Popoli di Tessaglia.« 19.
 Rec. u. Arie f. Sopr. »Ma che vi fece.« 20.
 Scene u. Arie f. Sopr. »Misera, dove son?« 21.
 Rec. u. Arie f. Sopr. »A questo seno.« 22.
 Arie f. Sopr. »Nehmt meinen Dank.« 23.

- Rec. u. Rondo f. Sopr. »Mia speranza.« 24.
 Arie f. Sopr. »Vorrei spiegarvi.« 25.
 Arie f. Sopr. »Nò, nò, che non sei.« 26.
 Arie f. Ten. »Per pietà.« 27.
 Rec. u. Arie f. Ten. »Misero, o sogno.« 28.
 Rec. u. Arie f. Baß. »Così dunque.« 29.
 Terzett f. 2 Sopr. u. Baß. »Ecco quel fiero.« 30.
 Terzett f. 2 Sopr. u. Baß. »Mi lagnerò.« 31.
 Quartett f. Sopr., Ten. u. 2 B. »Dite almen.« 32.
 Terzett f. Sopr., Ten. u. B. »Mandina amabile.« 33.
 Rec. u. Rondo f. Sopr. »Ch'io mi scordi.« 34.
 Rec. u. Arie f. Baß. »Alcandro, lo confesso.« 35.
 Arie f. Baß. »Mentre ti lascio.« 36.
 Rec. u. Arie f. Sopr. »Bella mia fiamma.« 37.
 Arie f. Sopr. »Ah se in ciel.« 38.
 Ein deutsch. Kriegslieb. »Ich möchte wol.« 39.
 Ariette f. Baß. »Un baccio di mano.« 40.
 Canzonette. »Più non si trovano.« 41.
 Arie f. Sopr. »Alma grande.« 42.
 Arie f. Sopr. »Chi sa, chi sa.« 43.
 Arie f. Sopr. »Vado, ma dove.« 44.
 Arie f. Baß. »Rivolgete a lui.« 45.
 Arie f. Baß. »Per questa bella mano.« 46.
 Rom. Duett f. Sopr. u. Baß. »Nun liebes Weibchen.« 47.
 Arie f. Ten. »Ah più tremar.« Fragm. S. XXIV, 39.
 Duett f. 2 Ten. »Welch ängstliches Beben«, id. XXIV, 42.
 Arie f. Baß. »Männer suchen stets«, id. XXIV, 43.
 Terzett f. Ten. u. 2 B. »Del gran regno«, id. XXIV, 44.
 Arie f. Ten. »Müßt' ich auch«, id. XXIV, 45.
 Terzett f. 2 Sopr. u. B. »Se lontan«, id. XXIV, 46.
 Arie f. Sopr. »Schon lacht.« XXIV, 48.
 Arie f. Sopr. »Conservati fedele.« XXIV, 54.
 Rec. u. Arie f. Sopr. »Basta vincesti.« XXIV, 61.

VII. Ein- und mehrstimmige Lieder mit Clavier.

(Serie VII¹ der Gesamt-Ausgabe.)

- „Daphne, deine Rosenwangen.“ 1.
 „An die Freude. Freude, Königin.“ 2.
 „Wie unglücklich bin ich nicht.“ 3.
 „O heiliges Band.“ 4.
 Die großmüthige Gelassenheit. „Ich hab' es längst.“ 5.

- „Was ich in Gedanken.“ 6.
 Die Zufriedenheit im niedrigen Stande. „Ich trachte nicht.“ 7.
 Ridente la calma. „Der Sylphe des Friedens.“ 8.
 Oiseaux, si tous les ans. „Wol lauscht.“ 9.
 Dans un bois solitaire. „Einsam ging ich.“ 10.
 Die Zufriedenheit. „Was frag' ich.“ 11.
 Wiegenlied. „Schlafe, mein Prinzchen.“ 12.
 Komm, liebe Zither. 13.
 An die Hoffnung. „Ich würd' auf meinen.“ 14.
 An die Einsamkeit. „Sei du mein Trost.“ 15.
 „Verbannt sei es dem Glanze.“ 16.
 Das Bandel. Scherzhaftes Terzett f. Sopr., Ten., B. 17.
 Maurer-Gesellenlied. „Die ihr einem neuen Grade.“ 18.
 Der Zauberer. „Ihr Mädchen flieht.“ 19.
 Die Zufriedenheit. „Wie sanft.“ 20.
 Die betrogene Welt. „Der reiche Thor.“ 21.
 Das Weilchen. „Ein Weilchen auf der Wiese.“ 22.
 Lied m. Chor u. Orgel. „Zerfliehet heut.“ 23.
 3 stimm. Chorges. m. Org. „In unsre neuen.“ 24.
 Lied der Freiheit. „Wer unter eines Mädchens.“ 25.
 Die Alte. „Zu meiner Zeit.“ 26.
 Die Verschweigung. „Sobald Damoetas.“ 27.
 Trennung und Wiedervereinigung. „Die Engel.“ 28.
 Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte. 29.
 Abendempfindung. „Abend ist's.“ 30.
 An Chloe. „Wie die Lieb.“ 31.
 Am Geburtstag des Friß. „Es war einmal.“ 32.
 Das Traumbild. „Wo bist du.“ 33.
 Die kleine Spinnerin. „Was spinnst du.“ 34.
 Terz. f. Sopr., Ten. u. B. „Grazie agl' inganni.“ 35.
 „Un moto di gioja.“ 36.
 Sehnsucht n. d. Frühling. „Komm, lieber Mai.“ 37.
 Im Frühlingsanfang. „Erwacht zu neuem.“ 38.
 Das Kinderpiel. „Wir Kinder.“ 39.
 Kl. deutsch. Cant. „Die ihr des Unermeßlichen.“ 40.
 Arie f. Sopr. „Der Liebe himmlisches Gefühl.“ XXIV, 40.
 Arie f. Sopr. „Ah spiegarti.“ XXIV, 41.
 Arie f. Sopr. „In te spero.“ XXIV, 47.
 Solfeggien f. Sopr. XXIV, 49.
 Scherzhaftes Quart. „Caro mio Drud und Schluß.“ XXIV, 50.

VIII. Canons.

(Serie VII² der Gesamt-Ausgabe.)

- „Ach zu kurz ist unsres Lebens Lauf.“ 41.
„Sie ist dahin.“ Für 3 Singst. 42.
„Selig, selig alle.“ Für 3 Singst. 43.
„Laßt froh uns sein.“ Für 6 Singst. 44.
„Wer nicht liebt Wein.“ „Lieber Freistädler.“ F. 4 St. 45.
„Nichts labt mich mehr als Wein.“ F. 3 Singst. 46.
„Essen, Trinken.“ „Bei der Sit.“ id. 47.
„Wo der perlende Wein im Glase blinkt.“ F. 6 Singst. 48.
„V'amo di core teneramente.“ F. 3 Chöre. 49.
„Heiterkeit und leichtes Blut.“ F. 2 Sopr. u. Ten. 50.
„Auf das Wohl aller Freunde.“ F. 3 St. 51.
Alleluja. F. 4 Singst. 52.
Ave Maria. F. 4 Singst. 53.
»Lacrimoso son io.« „Ach, zum Jammer.“ F. 4 Singst. 54
„Grechtelt's eng.“ „Alles Fleisch.“ F. 4 Singst. 55.
„Nascoso è il mio sol.“ F. 4 Singst. 56.
„Gehn ma in'n Prada.“ „Alles ist eitel.“ F. 4 Singst. 57.
Difficile lectu mihi Mars. F. 3 St. 58.
„D du eselhafter Martin.“ F. 4 Singst. 59a.
„D du eselhafter Peierl.“ F. 4 Singst. 59b.
Bona nox, bist a rechta Dr. F. 4 St. 60.
Caro bel idol mio. F. 3 Singst. 61.
3 Canons f. 4 u. 5 St. S. XXIV, 51—53.

B. Instrumentalmusik.

I. Orchesterwerke.

a. Symphonien.

(Serie VIII der Gesamt-Ausgabe.)

- | | |
|--------------|---------------------------|
| 1. Es-dur C. | 7. D-dur C. |
| 2. B-dur C. | 8. D-dur $\frac{3}{4}$. |
| 3. Es-dur C. | 9. C-dur C. |
| 4. D-dur C. | 10. G-dur C. |
| 5. B-dur C. | 11. D-dur C. |
| 6. F-dur C. | 12. G-dur $\frac{3}{4}$. |

- | | |
|---------------------------|---------------------------|
| 13. F-dur $\frac{3}{4}$. | 27. G-dur $\frac{3}{4}$. |
| 14. A-dur C. | 28. C-dur $\frac{3}{4}$. |
| 15. G-dur $\frac{3}{4}$. | 29. A-dur C. |
| 16. C-dur $\frac{3}{4}$. | 30. D-dur $\frac{3}{4}$. |
| 17. G-dur C. | 31. D-dur C. |
| 18. F-dur C. | 32. G-dur C. |
| 19. Es-dur C. | 33. B-dur $\frac{3}{4}$. |
| 20. D-dur C. | 34. C-dur C. |
| 21. A-dur $\frac{3}{4}$. | 35. D-dur C. |
| 22. C-dur C. | 36. C-dur $\frac{3}{4}$. |
| 23. D-dur C. | 37. G-dur $\frac{3}{4}$. |
| 24. B-dur C. | 38. D-dur. Ohne Menuett. |
| 25. G-moll C. | 39. Es-dur C. |
| 26. Es-dur C. | 40. G-moll C. |

41. C-dur C. Jupiter.

6 unvoll. Symph. F, F, D, D, C, F. S. XXIV, 2—7.
 Conc. Symph. (Quart.) f. Ob., Clar., F. u. Fag. XXIV, 19^a.
 Symph. f. Str. Quart., Ob. u. Hörn. XXIV, 56.
 2 bisher unbet. Symph. C, F. Part. u. St. abschriftl. Breit-
 topf & Härtel.

b. Cassationen, Serenaden und Divertimenti.

(Serie IX der Gesamt-Ausgabe.)

Cassation G $\frac{2}{4}$.	1.	Divert. D C.	16.
Cassation B $\frac{2}{4}$.	2.	Divert. Es C.	17.
Serenade D C.	3.	Divert. B $\frac{3}{4}$.	18.
Serenade F C.	4.	Divert. C C.	19.
Serenade D C.	5.	Divert. C $\frac{3}{4}$.	20.
Serenade D C.	6.	Divert. D C.	21.
Serenade D C.	7.	Divert. F C.	22.
Serenade D $\frac{2}{4}$.	8.	Divert. B $\frac{3}{4}$.	23.
Serenade D C.	9.	Divert. F C.	24.
Nocturno D $\frac{3}{4}$.	10.	Divert. D C.	25.
Serenade D C.	11.	Divert. Es $\frac{6}{8}$.	26.
Serenade B C.	12.	Divert. F $\frac{2}{4}$.	27.
Serenade Es C.	13.	Divert. B C.	28.
Serenade Cm. C.	14.	Divert. B $\frac{3}{4}$.	29.
Divertim. Es. C.	15.	Divert. Es $\frac{3}{4}$.	30.
		Divert. D C.	31.

c. Märsche, Symphoniesätze und kleinere Stücke für
Orchester (auch Harmonica und Orgelwalze).

(Serie X der Gesamt-Ausgabe.)

- | | |
|--|-----------------------------|
| Marsch D-dur. 1. | Marsch D-dur. 6. |
| Marsch C-dur. 2. | Marsch D-dur. 7. |
| Marsch D-dur. 3. | 2 Märsche D-dur 8. |
| Marsch D-dur. 4. | 3 Märsche C, D u. C-dur. 9. |
| Marsch F-dur. 5. | Marsch F-dur. 21. |
| Leztes Allegro einer Symphonie. D-dur $\frac{3}{8}$. | 10. |
| Symphonie-Menuett. C-dur $\frac{3}{4}$. | 11. |
| Maurerische Trauermusik. C-moll. 12. | |
| Musik. Späß (Bauern-Symph.) f. 2 Viol., Br., B., 2 Hörn. | 13. |
| Sonate f. Fag. u. Vcell. B-dur. 14. | |
| Al. Adagio f. 2 Bassethörn. und Fag. 15. | |
| Adagio f. 2 Clar. u. 3 Bassethörn. 16. | |
| Adagio f. Harmonica. 17. | |
| Adagio u. Rondo f. Harm., Flöte ic. 18. | |
| Phantasie F-moll. Orgelst. f. eine Uhr. 19. | |
| Andante F-dur f. eine Walze in eine kl. Orgel. 20. | |
| 3 Symphonie-Finale. XXIV, 8—10. | |
| Balletmusik z. Pantomime »Les petits riens«. XXIV, 10a. | |
| Fuge D-dur. Fragm. XXIV, 11. | |
| Galimathias musicum. Entwurf. XXIV, 12. | |
| Musik zu einer Pantomime. Fragm. XXIV, 18. | |
| 12 Duette f. Bassethörner. XXIV, 58. | |

d. Tänze für Orchester.

(Serie XI der Gesamt-Ausgabe.)

- | | |
|------------------------|---|
| 12 Menuette. 1. | 3 deutsche Tänze. 13. |
| 12 Menuette. 2. | Contretanz. 14. |
| 6 Menuette. 3. | 4 Contretänze. 15. |
| 4 Menuette. 4. | 5 Menuette. 16. |
| 2 Menuette. 5. | 6 Contretänze. 17. |
| 6 deutsche Tänze. 6. | 2 Menuette. 18. |
| 6 deutsche Tänze. 7. | 9 Contretänze. 19. |
| 6 deutsche Tänze. 8. | Contret. (La bataille.) 20. |
| 6 deutsche Tänze. 9. | Contretanz. (Sieg v. Helden
Coburg.) 21. |
| 12 deutsche Tänze. 10. | 2 Contretänze. 22. |
| 6 deutsche Tänze. 11. | 5 Contretänze. 23. |
| 4 deutsche Tänze. 12. | |

Contretanz (Filles malic.) 24. 2 Menuette. XXIV, 14^a.
 7 Menuette XXIV, 13. Duv. u. 3 Contret. XXIV, 15.
 Menuett o. Trio, XXIV, 13^a. 6 ländl. Tänze. XXIV, 16.
 3 Menuette. XXIV, 14. Contret. Il trionfo. XXIV, 17.
 6 Menuette. XXIV, 57.

e. Concerte für Saiten- und Blasinstrumente.

(Serie XII der Gesamt-Ausgabe.)

Concert f. Viol. B-dur. 1.	Conc. f. Kl. u. Harfe. C. 12.
Concert f. Viol. D-dur. 2.	Concert f. Flöte. G-dur. 13.
Concert f. Viol. G-dur. 3.	Concert f. Flöte. D-dur. 14.
Concert f. Viol. D-dur. 4.	Andante f. Flöte. C-dur. 15.
Concert f. Viol. A-dur. 5.	Concert f. Horn. D-dur. 16.
Adagio f. Viol. E-dur. 6.	Concert f. Horn. Es-dur. 17.
Rondo conc. f. Viol. B-dur. 7.	Concert f. Horn. Es-dur. 18.
Rondo f. Viol. C-dur. 8.	Concert f. Horn. Es-dur. 19.
Concertone f. 2 Solo-Viol. C. 9.	Conc. f. Clarinette. A-dur. 20.
Concert-Symph. f. Viol. u. Viola. Es-dur. 10.	Conc. f. Viol. Es. XXIV, 19.
Concert f. Fagott. B-dur. 11.	Conc. f. Oboe. F. XXIV, 20.
	Conc.-Rondo f. Horn. XXIV, 21.

II. Kammermusik.

a. Streichquintette.

(Serie XIII der Gesamt-Ausgabe.)

Quintett f. 2 Viol., 2 Br. u. Vcell. B-dur. 1.
 Quintett id. C-moll. 2.
 Quintett f. Viol., 2 Br., Horn u. Vcell. od. 2 Vcell. Es-dur. 3.
 Quintett f. 2 Viol., 2 Br. u. Vcell. C-dur. 4.
 Quintett id. G-moll. 5.
 Quintett f. 1 Clar., 2 Viol., Br. u. Vcell. A-dur. 6.
 Quintett f. 2 Viol., 2 Br. u. Vcell. D-dur. 7.
 Quintett id. Es-dur. 8.
 Kl. Nachtmusik f. Str.-Instr. G-dur. 9.
 Quintett id. B-dur. S. XXIV, 22.
 Quintett id. Fragm. XXIV, 55.

b. Streichquartette.

(Serie XIV der Gesamt-Ausgabe.)

Quart. G-dur. 1.	Quart. B-dur. 17.
Quart. D-dur. 2.	Quart. A-dur. 18.
Quart. G-dur. 3.	Quart. C-dur. 19.
Quart. C-dur. 4.	Quart. D-dur. 20.
Quart. F-dur. 5.	Quart. D-dur. 21.
Quart. B-dur. 6.	Quart. B-dur. 22.
Quart. Es-dur. 7.	Quart. F-dur. 23.
Quart. F-dur. 8.	Divert. D-dur. 24.
Quart. A-dur. 9.	Divert. B-dur. 25.
Quart. C-dur. 10.	Divert. F-dur. 26.
Quart. Es-dur. 11.	Adagio u. Fuge. 27.
Quart. B-dur. 12.	Quart. f. Fl. u. Str. D-dur. 28.
Quart. D-moll. 13.	Quart. id. A-dur. 29.
Quart. G-dur. 14.	Quart. f. Ob. u. Str. F-dur. 30.
Quart. D-moll. 15.	Quart. f. Str.-Instr. Fragm.
Quart. Es-dur. 16.	XXIV, 23.

c. Streich-Duos und Trios.

(Serie XV der Gesamt-Ausgabe.)

Duo f. Viol. u. Viola. G-dur. 1.	Div. f. B., Br. u. Vcell. Es-d. 4.
Duo id. B-dur. 2.	Trio f. 2 Viol. u. Baß. B-dur.
Duo f. 2 Violinen. C-dur. 3.	S. XXIV, 23 ^a .

III. Claviermusik.

a. Concerte für ein, zwei oder drei Claviere mit Orchester.

(Serie XVI der Gesamt-Ausgabe.)

Concert F-dur. 1.	Concert Es-dur. 9.
Concert B-dur. 2.	Conc. f. 2 Clav. Es-dur. 10.
Concert D-dur. 3.	Concert F-dur. 11.
Concert G-dur. 4.	Concert A-dur. 12.
Concert D-dur. 5.	Concert C-dur. 13.
Concert B-dur. 6.	Concert C-moll. 14.
Conc. f. 3 Clav. F-dur. 7.	Concert B-dur. 15.
Concert C-dur. 8.	Concert D-dur. 16.

Concert G-dur. 17.	Concert A-dur. 23.
Concert B-dur. 18.	Concert C-moll. 24.
Concert F-dur. 19.	Concert C-dur. 25.
Concert D-moll. 20.	Conc. (Krönungs-) D-dur. 26.
Concert C-dur. 21.	Concert B-dur. 27.
Concert Es-dur. 22.	Concert-Rondo D-dur. 28.
Conc. f. Clav. u. Viol. Fragm. S. XXIV, 21 ^a .	

b. Clavier-Quintett, -Quartette, -Trios.

(Serie XVII der Gesamt-Ausgabe.)

Quintett Es-dur f. Cl., Ob., Clar., Horn u. Fag. 1.	Trio G-dur id. 6.
Quartett G-moll f. Cl., Viol., Br. u. Bcell. 2.	Trio (Regelstätt-) Es-dur f. Cl., Clar. u. Viola. 7.
Quartett Es-dur id. 3.	Trio B-dur f. Cl., V. u. Bcell. 8.
Trio B-dur f. Cl., V. u. Bcell. 4.	Trio E-dur id. 9.
Trio D-moll id. 5.	Trio C-dur id. 10.
	Trio G-dur id. 11.
Skizze zu Quint. m. Blasinstr. XXIV, 59.	

c. Sonaten und Variationen für Clavier und Violine.

(Serie XVIII der Gesamt-Ausgabe.)

Sonate C-dur C. 1.	Sonate F-dur $\frac{2}{4}$. 19.
Sonate D-dur C. 2.	Sonate Es-dur C. 20.
Sonate B-dur C. 3.	Sonate C-moll $\frac{3}{4}$. 21.
Sonate G-dur C. 4.	Sonate E-moll C. 22.
Sonate B-dur C. 5.	Sonate A-dur $\frac{3}{4}$. 23.
Sonate G-dur $\frac{3}{4}$. 6.	Sonate C-dur C. 24.
Sonate A-dur C. 7.	Sonate G-dur C. 25.
Sonate F-dur $\frac{2}{4}$. 8.	Sonate Es-dur $\frac{3}{4}$. 26.
Sonate C-dur C. 9.	Sonate C-dur C. 27.
Sonate B-dur $\frac{3}{4}$. 10.	Sonate E-moll C. 28.
Sonate Es-dur $\frac{3}{4}$. 11.	Sonate A-dur $\frac{6}{8}$. 29.
Sonate G-dur $\frac{2}{4}$. 12.	Sonate D-dur C. 30.
Sonate C-dur C. 13.	Allegro ein. Son. 31.
Sonate D-dur C. 14.	Sonate F-dur C. 32.
Sonate F-dur C. 15.	Sonate F-dur C. 33.
Sonate B-dur C. 16.	Sonate B-dur C. 34.
Sonate F-dur C. 17.	Sonate G-dur $\frac{2}{4}$. 35.
Sonate C-dur $\frac{3}{4}$. 18.	Sonate Es-dur C. 36.

Sonate A-dur $\frac{3}{4}$. 37.
 Sonate C-dur C. 38.
 Sonate C-dur C. 39.
 Sonate B-dur C. 40.
 Sonate Es-dur $\frac{3}{4}$. 41.
 Sonate A-dur $\frac{6}{8}$. 42

Sonate F-dur C. 43.
 12 Variat. üb. »La bergère
 Silimène«. 44.
 6 Variat. üb. »Hélas j'ai per-
 du«. 45.

d. Für Clavier zu vier Händen und für 2 Claviere
 (Serie XIX der Gesamt-Ausgabe.)

Sonate G-dur. 1. Sonate C-dur. 5.
 Sonate B-dur. 2. Andante m. 5. Var. G-dur. 6.
 Sonate D-dur. 3. Fuge f. 2 Clav. C-moll. 7.
 Sonate F-dur. 4. Sonate f. 2 Clav. D-dur. 8.
 Adagio u. Allegro (f. Orgelwalze) F-moll. XXIV, 27^a.
 Sonate. Fragment. XXIV, 60.

e. Sonaten und Phantasien für Clavier allein.
 (Serie XX der Gesamt-Ausgabe.)

Son. C-dur C. 1.	Son. F-dur $\frac{3}{4}$. 12.
Son. F-dur $\frac{3}{4}$. 2.	Son. B-dur C. 13.
Son. B-dur $\frac{2}{4}$. 3.	Son. C-moll C. 14.
Son. Es-dur C. 4.	Son. C-dur C. 15.
Son. G-dur $\frac{3}{4}$. 5.	Son. B-dur $\frac{3}{4}$. 16.
Son. D-dur C. 6.	Son. D-dur $\frac{6}{8}$. 17.
Son. C-dur C. 7.	Phant. m. Fuge C-dur. 18.
Son. A-moll C. 8.	Phant. C-moll. 19.
Son. D-dur. C. 9.	Phant. D-moll. 20.
Son. C-dur $\frac{2}{4}$. 10.	Phant. C-moll. 21.
Son. A-dur $\frac{6}{8}$. 11.	kl. Phant. C-dur. XXIV, 24.

f. Variationen für Clavier.

(Serie XXI der Gesamt-Ausgabe.)

8 Var. üb. ein Allegretto. 1.
 7 Var. üb. »Wilhelm v. Nassau«. 2.
 12 Var. üb. eine Menuett v. Fischer. 3.
 6 Var. üb. »Mio caro Adone« v. Salieri. 4.
 9 Variat. üb. »Lison dortait«. 5.
 12 Var. üb. »Ah vous dirais-je, maman«. 6.
 8 Var. üb. einen Marsch v. Grétry. 7.

- 12 Var. üb. »La belle Françoise«. 8.
 12 Var. üb. »Je suis Lindor«. 9.
 5 Var. üb. »Salve tu Domine«. 10.
 10 Var. üb. »Unser dummer Pöbel meint«. 11.
 8 Var. üb. »Come un agnello« v. Sarti. 12.
 12 Var. üb. ein Allegretto. 13.
 9 Var. üb. d. Menuett v. Duport. 14.
 8 Var. üb. »Ein Weib ist das herrlichste Ding«. 15.

g. Kleinere Stücke für Clavier.

(Serie XXII der Gesamtausgabe.)

- | | |
|--------------------------------------|--------------------------------|
| Menuett u. Trio G-dur. 1. | Fuge G-moll. 11. |
| Menuett F-dur. 2. | Allegro B-dur. 12. |
| Menuett F-dur. 3. | Allegro einer Sonate G-m. 13. |
| Menuett F-dur. 4. | Allegro u. Andante. F. 14. |
| Menuett D-dur. 5. | Andantino Es-dur. 15. |
| Menuett D-dur. 6. | Adagio H-moll. 16. |
| Rondo D-dur. 7. | Kleine Gigue G-dur. 17. |
| Al. Rondo F-dur. 8. | 36 Cadenz. zu Cl.-Concert. 18. |
| Rondo A-moll. 9. | 2 Fugen. XXIV, 25. |
| Clavierjuite C-dur. 10. | 1. Satz ein. Son. XXIV, 26. |
| Contretanz (Donnerwetter). XXIV, 27. | |

h. Sonaten f. Orgel m. mehreren Instrumenten.

(Serie XXIII der Gesamtausgabe.)

- | | |
|------------------------------|------------------------------------|
| Es-dur m. 2 Viol. u. Baß. 1. | F-dur id. 9. |
| B-dur id. 2. | D-dur id. 10. |
| D-dur id. 3. | C-dur id. 11. |
| D-dur ad lib. f. Baß, id. 4. | C-dur id. m. Vc., Ob., Tr., F. 12. |
| F-dur ad lib. f. Baß, id. 5. | C-dur m. 2 Viol. u. Baß. 13. |
| B-dur id. 6. | C-dur id. m. Vc., Ob., Hörn., |
| F-dur id. 7. | Tromp., Paül. 14. |
| D-dur id. 8. | C-dur m. 2 Viol. u. Baß. 15. |



Ludwig van Beethoven.





In weite Ferne gerückt ist uns Gegenwärtigen das goldene Zeitalter der Musik. Drei Jahrzehnte schon haben sich erfüllt, seit wir den hundertjährigen Geburtstag seines letzten und vornehmsten Repräsentanten, Ludwig van Beethoven, des größten Tonschöpfers nicht allein unseres Volkes, sondern aller Völker und Zeiten, festlich begingen. Nicht wie Mozart, in der Blüte der Jahre, schied er aus diesem Leben. Doch noch in voller Manneskraft, neue kühne Entwürfe planend, ward er vom Tode hinweggerafft, zu früh für den überquellenden Reichtum seines Genius, zu früh auch für die Welt, die er mit königlicheren Gaben beschenkte als je ein Anderer. Und dennoch hatte sie ihm selten ein lächelndes Antlitz gezeigt, so lange er hienieden weilte. Hart und rauh gebettet hatte ihn das Schicksal von Kindheit an, gleichsam zur Buße dafür, daß es ihn mit seiner höchsten Weihgabe, dem Genie, unermesslich gesegnet. Jugend- und Liebesglück, Ehe- und Familienleben, eine nach außen festbegründete, sorglose Existenz blieben ihm Zeit seines Lebens fremde, nie besessene Güter; nur kalten Ruhm bot die Welt seinem großen Herzen, das mit all seinem Liebesverlangen tief einsam blieb. Auch das, was Anderen zur Befreiung und Erlösung, zum lauterem Segensquell wird: das

Glück des Schaffens, ward ihm vergällt durch jenes tragische Geschick, das ihn, den überschwänglich Töne-reichen, zugleich zum Bettlerfremdling im Reich der Töne machte. Daß er das Göttlichste, was er uns gegeben, niemals mit seinem eigenen Ohr vernommen, daß er sich inmitten einer für ihn verstummenden Welt begnügen mußte mit dem lautlosen Ton-spiel seiner Phantasie: das ist's, was seine Gestalt, die heroischste, zugleich zur tragischsten macht, welche die Geschichte der Tonkunst kennt. Aber gerade in der tiefsten Vereinsamung gelangte er zur Vollendung seiner selbst. Ungestört vom Geräusch des Lebens, einzig noch den Harmonien seines Innern lauschend, erlebte er seine eigensten Erfahrungen und legte sie in seinen letzten und größten Werken nieder. So liegt in der Tragik seiner Erscheinung zugleich die eigen-thümliche Größe derselben begründet, auf die, treffender als auf irgend eine andere, der Ausspruch Richard Wagner's Anwendung findet: „Glücklich das Genie, dem nie das Glück lächelte! Es ist sich selbst so ungeheuer viel; was soll ihm das Glück noch sein?“

Und welch' ein Vermächtniß hinterließ uns Beethoven, ob es ihm auch nicht beschieden war, sein Da-sein ganz und voll bis an die dem Menschen gemein-hin gesteckte Grenze auszuleben! Wo begegnen wir einem gigantischeren Künstlertagewerk als dem seinen? Zu höchsten Höhen empor führte er seine Kunst, der Bollender der erhabensten Formen, die das Gebiet der Töne umfaßt. Die kirchliche wie die dramatische, die Concert- wie die Kammermusik haben keine höheren Muster ihrer Gattung aufzuweisen als die, welche seine Meisterhand gebildet. Noch keinem Sterblichen ward es gegeben, in erschütternderer Sprache zu unserm Herzen zu reden, keinem, von Freude und Schmerz in

verklärteren Hymnen zu fingen; keinem, hinabsteigend in die Tiefen der Menschenbrust, die unaussprechlichsten Geheimnisse derselben, ihr heiligstes Empfinden also zu künden. So erlauchte Namen auch die Geschichte der Tonkunst vor und nach ihm nennt, es ist keiner unter ihnen allen, der hinanreichte an seinen Glanz, seine Hoheit; keiner, der sich nicht demuthsvoll neigen mußte vor seiner Universalität. So Herrliches uns auch die Unsterblichen Händel und Bach, Glück und Haydn verliehen, Natur und Verhältnisse wiesen jeden von ihnen doch in bestimmte Schranken, Neigung und Begabung ließen jeden nur in bestimmter Richtung Vollkommenes erzeugen. Beethoven aber umfaßte, wie gleich ihm nur Mozart, das All der Töne; er gab uns in jeder Richtung Vollkommenes, Vollkommeneres auch als jener, weil sein Geist gewaltiger, weitschauender angelegt, seine Seele mehr erfüllt war von heiligem Ernst, erhabenem Kampfesmuth und weltverachtender Resignation, die ihn ganz Künstler sein und seines Menschseins nahezu vergessen ließ.

Sehen wir seine Werke an, wie sie ihn in steter Steigerung und Vollendung seines Künstlerthums, in unablässigem Ringen und Fortschreiten nach letzten und höchsten Zielen uns vor Augen stellen, bis er, seine hohe Mission vollendend, ganz in sich gekehrt, die volle Erkenntniß seiner selbst und des inneren Wesens aller Dinge findet und das Geheimniß des Welträthsels in höchsten Offenbarungen kundthut! Wo bietet die Kunstgeschichte das Beispiel eines ähnlichen Fortschritts in der Entwicklung eines Einzelnen? Ist es nicht vielmehr, als hätte dieser wunderbar erleuchtete Geist die Entwicklung von Generationen beschleunigt in sich durchlebt? Weit voran schritt er dem Vermögen seiner Zeit, mit prophetischem Blick kommende Bedürfnisse und

Wandlungen voraus erkennend. Formell und ideell erweiterte er die Sphäre seiner Kunst. Dem neuen Geistesgehalt gemäß mußte auch die Form sich erneuen und verjüngen. So erscheint, wenn in seinen früheren Werken noch beide sich gleichmäßig decken, in seinen späteren die Form der Idee untergeordnet, derart, daß diese die Bestimmende, jene die Bestimmte wird. Musik und Leben, Kunstwerk und künstlerische Persönlichkeit brachte er in ein bezügliches Verhältniß; er eroberte der instrumentalen Kunst das Gebiet des Gedankens, zog die Unendlichkeit in ihr Bereich. Solchergestalt ward er, das gekrönte Haupt der mit ihm abschließenden glorreichen classischen Musikepoche, zugleich der Ausgangspunkt der neueren romantischen Richtung, die, in Nachfolge auf der von ihm eröffneten Bahn, in Vergeistigung der Tonkunst ihre Aufgabe erblickt. Er bleibt auch der eigentliche Lehrer und Meister der Zukunft. In einsamer Größe Alle überragend, die vor und nach ihm kamen, so sah ihn die Vergangenheit, so sieht ihn die Gegenwart und werden ihn auch kommende Geschlechter sehen. Vom Zeitenwandel bleibt er unberührt, denn er sprach das Ewige der Menschheit aus.

Den Tag, an dem Ludwig van Beethoven der Welt geschenkt wurde, finden wir nirgendwo authentisch genannt. Erwiesen ist nur, daß er am 17. December 1770 in Bonn die Taufe empfing. Dem in seiner Vaterstadt herrschenden Brauch zufolge, die Kinder am Tag nach der Geburt taufen zu lassen, wurde er vermuthlich am 16. December in einem Hause in der Bonngasse geboren, das gegenwärtig die Nummer 20 trägt und 1889 vom Verein „Beethoven-Haus“ angekauft wurde, um pietätvoll im alten Zustand erhalten zu werden. Des Meisters Vorfahren, Niederländer,

waren — wie A. W. Thayer's um Feststellung von Beethoven's äußerem Lebensgang höchst verdienstliche, wenn auch leider vor seinem Tod nicht zum Abschluß gelangte Forschungen ergaben, auf welchen diese Skizze fußt*) — zu Anfang des 17. Jahrh. in der Nähe von Löwen heimisch. Einer derselben ließ sich nm 1650 in Antwerpen nieder. Dessen 1712 daselbst geborener Enkel Ludwig wurde der Großvater unseres großen Tonmeisters. Ihm verleiteten Familienzwißtigkeiten schon im Jünglingsalter Vaterhaus und Heimat dergestalt, daß er heimlich auf und davon ging. Nach kurzer Sängertätigkeit in Löwen verwerthete er seit 1733 seine Bassstimme als Hofmusikus in Diensten des kölnischen Kurfürsten in Bonn, zu dessen Capellmeister er sich nachmals emporshawang.

Auch sein Sohn, Johann van Beethoven, der Vater des großen Ludwig, war Musiker seines Reichens und diente demselben geistlichen Fürsten als Hofsteno-rist. Das dürftige Einkommen, das er in dieser Eigenschaft genoß — es betrug bis 1769 100 Reichsthaler jährlich, wozu später 75 fl. Zulage kamen — bedingte von Anbeginn eine um so größere Einschränkung seines Haushaltes, als auch seine Frau, Maria Magdalena Laym, geborene Kewerich aus Ehrenbreitstein, die er als junge Wittwe eines kurtrier'schen Leibkammerdieners heimgeführt hatte, ihm nichts zubrachte. Sie wird als „stille leidende“ Frau von vortrefflichem Charakter geschildert. Dagegen war er mit der Trunksucht, dem

*) „L. v. Beethoven's Leben.“ 3 Bde. Berlin, Schneider. 1866 bis 1879. Auch ein chronologisches Werkverzeichnis Beethoven's gab Th. heraus (Berlin, 1866). Ein späterer Biograph, W. J. v. Wasfielowski („L. v. Beethoven“, 2 Bde., Berlin, 1888, jetzt Leipzig, List u. Franke) hält sich ganz an Thayer's biographische Angaben.

unseligen Erbe seiner Mutter, behaftet. Wie diese, nach nothwendig gewordener Trennung von ihrem Gatten, den sie noch um zwei Jahre überlebte, schließlich in einem Cölnner Kloster das Gnadenbrod des Kurfürsten essen mußte, so war auch bei ihrem Sohn völlige Zerrüttung seiner Verhältnisse die unausbleibliche Folge.

So kam es, daß nach dem Tode des alten, allgemein geachteten Hofcapellmeisters, an dem seindreijähriger Enkel schon mit inniger Liebe hing, Noth und Bedrängniß Einkehr hielten im Hause des Sängers. Außer Stande, der wachsenden Verkommenheit seiner Lage aus eigener Kraft zu steuern, mußte es ihm um so willkommener sein, in seinem Sohn Ludwig schon in frühester Jugend die Spuren eines auffallenden Talentes wahrzunehmen. Eigennützig beschloß er, dasselbe für seine Zwecke auszubeuten und seinen Knaben, nach Vorbild Mozart's, der Welt als Wunderkind zu präsentiren, zu welchem Ende er auch dessen Alter um zwei Jahre niedriger angab, als es in Wirklichkeit war.

Beethoven selbst hat es in der Widmung seiner ersten Clavierfonaten an den Kurfürsten Max Friedrich ausgesprochen, daß „mit seinem vierten Jahre die Musik die erste seiner jugendlichen Beschäftigungen zu werden begann“*), und Schloffer, der erste, wenn auch nichts weniger als zuverlässige Biograph des Meisters**), erzählt, es sei des vierjährigen Knaben größtes Vergnügen gewesen, dem Vater zuzuhören, wenn er sich zu einem Vortrag am Clavier vorbereitete. „Die höchste Lust wurde ihm aber gewährt, wenn ihn der Vater

*) Ist bei der von seinem Vater beliebten falschen Altersangabe wol kaum wörtlich zu nehmen.

**) Beethoven's Biographie. Prag, 1828.

auf den Schoß nahm und durch seine kleinen Finger den Gesang eines Liedes auf dem Clavier begleiten ließ.“ So begann er erst spielend das Clavier- und Geigenspiel unter Leitung des Vaters. So lange es eben beim Spiel blieb, gefiel es dem Knaben gar wohl; bald aber sollte sich der Scherz in bitteren Ernst verwandeln. Als die Familie sich vergrößerte und Johann van Beethoven's Sorgen sich mehrten — obgleich von sieben Kindern, deren ältestes noch vor Ludwig geboren wurde, außer letzterem nur zwei jüngere Söhne: Carl (auch Caspar genannt) und Johann am Leben blieben — strebte er schneller zum Ziele zu kommen. Mit Härte und Strenge trieb er nun den Kleinen zu seinen musikalischen Übungen, denen er oft unter hellen Thränen oblag. Auf die Schulbildung wurde daneben geringes Gewicht gelegt. Lesen, Schreiben, Rechnen, ein wenig Latein: darauf beschränkte sich seine Schulweisheit, sodasß er späterhin viel Versäumtes nachzuholen fand. Musik und immer nur Musik war des Kindes Tageswerk.

Die zunehmende Fertigkeit des kleinen Ludwig erregte denn auch das Staunen seiner Umgebung, und seiner Vaterstadt galt er in der That bald als Wunderkind, als welches er sich auch am 26. März 1778 in einem von seinem Vater veranstalteten Concert öffentlich bethätigte. Als in seinem neunten Jahre eine entsprechendere Lehrkraft für ihn erforderlich wurde, übernahm ein Hausgenosse der Familie, der bei der Bonner Theatertruppe angestellte Tenorist Tobias Pfeiffer, seine Unterweisung. Sehr pädagogisch verfuhr dieser freilich nicht. Oft wenn er in später Nacht mit Johann van Beethoven aus dem Weinhaus kam, wurde der längst im Schlafe liegende Knabe aus dem Bette geholt und seinen Thränen zum Troß, bis

zum Morgen am Clavier festgehalten. Nichtsdestoweniger wird Pfeiffer als fertiger Clavierspieler geschildert, und sein Schüler mochte ihm wol Manches, wenn auch sicherlich nicht „das Meiste“ verdanken, wie Wegeler, einer seiner ersten Biographen*), meint. Als sein ehemaliger Lehrer im Alter in Dürftigkeit kam, hat Beethoven ihn gutherzig unterstützt.

Neben dem Clavierspiel erhielt Ludwig durch den alten Hoforganisten van den Ceden auch im Orgelspiel Anleitung.***) Später löste diesen, der im Juni 1781 starb, sein Nachfolger, der Musikdirector des kurfürstlichen Theaters und nunmehrige Hoforganist C. G. Neefe, ein Schüler Adam Hiller's und Musiker von hervorragendem Ruf, im Unterricht ab. Seines Zögling's technische Fertigkeit, wie auf der Orgel, so auf dem Pianoforte — und zwar hier nach den Grundsätzen Ph. Emanuel Bach's, vornehmlich mit Hülfe von Sebastian's wohltemperirtem Clavier — emsig weiterbildend, führte Neefe ihn auch in die Geheimnisse der Theorie und der Compositionslehre ein.***) Der vortreffliche Beethoven-Forscher Nottebohm, dem wir das „Thematische Verzeichniß der Werke Beethoven's“ †) sowie die Herausgabe seiner „Studien“ ††) und die Beschreibung seiner Skizzenbücher †††) danken, spricht allerdings

*) „Biographische Notizen von Wegeler und Ries.“ Coblenz. 1838.

***) In dem von Deiters in Thayer's Beethoven-Biographie mitgetheilten Fischer'schen Manuscript wird ein Franziskanerfrater Willibald Koch als erster Orgelmeister Beethoven's genannt.

***)) Ausführliche Untersuchungen über Beethoven's Clavierspiel enthalten Frimmel's „Neue Beethoveniana“. Wien, Gerold's Sohn. 1868.

†) Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1868.

††) Leipzig, Rieter-Biedermann. 1873.

†††) „Ein Skizzenbuch v. Beethoven.“ Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1865. „Ein Skizzenbuch v. Beethoven a. d. Jahre 1803.“ Ebd. 1860. „Beethoveniana.“ Leipzig, Rieter-Biedermann. 1872. „Zweite

in „Beethoven's Studien“ die Ansicht aus: „Neefe's Unterricht war in technischer Hinsicht ungenügend, in Hinsicht auf Bildung des Geschmacks und Entwicklung des Gefühls aber konnte er nur fördernd und nachhaltig sein. Daß Beethoven die Fugenform in Bonn nicht gründlich kennen gelernt hatte, beweisen die Fehler, die in den später unter Albrechtsberger (in Wien) geschriebenen Fugen vorkommen.“ Dagegen bemerkt Beethoven selbst, laut einem von Seyfried mitgetheilten Autograph, in Bezug auf seine einstigen Generalbassübungen: „Was Fehler angeht, so brauchte ich wegen mir selbst beinahe dieses nie zu lernen, ich hatte von Kindheit an ein solch zartes Gefühl, daß ich es ausübte, ohne zu wissen, daß es so sein mußte, oder anders sein könne.“ Und in einem 1793 von Wien datirten Brief an seinen früheren Lehrer schreibt er: „Ich danke Ihnen für Ihren Rath, den Sie mir sehr oft bei dem Weiterkommen in meiner göttlichen Kunst ertheilten. Werde ich einst ein großer Mann, so haben auch Sie Theil daran.“

Erfichtlich führte Neefe seinen Schüler auch zu schnellen äußeren Erfolgen. Konnte Ludwig doch bereits im Winter 1781—82 sein Licht in der Fremde leuchten lassen. Auf einer Reise nach Holland, die er in Begleitung seiner Mutter unternahm, spielte er in „großen Häusern und setzte die Leute durch seine Fertigkeit in Erstaunen.“ Mit 11 $\frac{1}{2}$ Jahren schon vertrat er seinen Lehrer, während dessen längerer Abwesenheit von Bonn, an der Orgel. Mit 12 Jahren sah er sich zum Cembalisten im kurfürstlichen Orchester, mit 13 Jahren überdem zum zweiten Hoforganisten ernannt. Mit 18 Jahren war er auch noch als Bratschist

Beethoveniana.“ (Nach N.'s Tode v. Mandyczewski herausgegeben)
Ebd. 1887.

im Theaterorchester und in der von J. Reicha geleiteten Capelle thätig und gewann somit in aller Frühe eine Orchesterpraxis, wie sie weder Händel und Bach, noch Haydn und Mozart in ihrer Jugend zugänglich gewesen war.

Auch als Componist trat Beethoven frühzeitig in die Öffentlichkeit. Bereits zu Beginn des Jahres 1783 ließ Neefe „zu seiner Ermunterung“ neun von ihm geschriebene Variationen über einen Marsch von Dreßler stechen, denen noch im selben Jahre drei Claviersonaten (Es-dur, F-moll, D-dur, ohne Opuszahl), eine zweistimmige Fuge für Orgel und einige Lieder folgten. Weiter gehören u. A. in die Bonner Zeit: ein Rondo und ein Clavierconcert (1784), drei Clavierquartette (1785), die später zu den Sonaten op. 2 benutzt wurden, ein Trio G-dur für Clavier, Flöte und Fagott (1786), Präludien (1787 und 89), mehrere Variationswerke, ein Ritterballet für Graf Waldstein, eine Cantate auf Kaiser Josef's II. Tod, eine Cantate auf Leopold's II. Thronerhebung (1790), sechs Lieder und zwei Bazarrien (1787—1792)*), sowie endlich das Es-dur-Trio op. 3, wahrscheinlich auch das Octett op. 103 und zum Theil die Claviertrios op. 1. Bei den „seinem gnädigsten Herrn“ dem Kurfürsten gewidmeten Sonaten ist, wie bei dem Trio von 1786, den Liedern und seinem früheren Schaffen überhaupt, Mozart das deutlich erkennbare Vorbild. Die Passagen kommen freilich nicht über leeres Tonspiel hinaus. Doch haben die Themen etwas fest Ausgeprägtes, und in Anwendung scharfer Contraste tritt schon ein selbständiger Zug hervor. Auch aus der erstgenannten und bedeu-

*) Lieder, Arien, Fuge, Trio, Ritterballet, Cantaten, zwei neuerlich aufgefundene Clavierconcerte u. A. enthält der Supplementband der Breitkopf & Härtel'schen Gesamtausgabe.

tenderen der beiden Cantaten, die lange verschwunden waren und erst unlängst wieder aufgefunden wurden, klingt im Eingangschor schon Beethoven'sches Pathos heraus, und ein Thema, das uns im „Fidelio“ lieb geworden, findet in der ersten Sopranarie seine erstmalige Verwendung.

Von der früh ausgebildeten Eigenart seines Wesens wird uns durch Beethoven's Freunde, in erster Linie durch Wegeler, Mancherlei berichtet. Einsilbig, mehr zum Beobachten und Denken als zum Mittheilen seiner Gedanken und Empfindungen geneigt, scheu, ungesellig, war schon der Charakter des Kindes nicht das, was man liebenswürdig nennt. Schroffheit, Heftigkeit und Launenhaftigkeit machten auch den Verkehr mit ihm als Mann oft schwer. Wie seiner Jugend der Sonnenschein gemangelt, so entbehrte auch sein Wesen der sonnigen Eigenschaften. Selbst seiner sanften Mutter, an der er voll Bärtlichkeit hing, gebrach zugleich mit dem Fundament tieferer Geistesbildung die Macht, die finsternen, durch die unglückselige Leidenschaft des Vaters hervorgerufenen Eindrücke aus seiner Seele zu bannen. So fand sich Beethoven schon in erster Jugendfrühe darauf angewiesen, in der eigenen Innenwelt Ersatz zu suchen für das, was ihm die Außenwelt versagte, und sich in seiner Phantasie ein Reich zu bauen, das nichts wußte von den beengenden Fesseln und Kümernissen seines äußeren Daseins. Schon der Knabe gewöhnte sich an das, wozu den Mann die harte Noth des Schicksals zwang: sich mehr in sich hineinzuleben und mit den Gestalten seiner Träume zu verkehren, mehr als mit den lebendigen Menschen um ihn her.

Dreizehn Jahre, wie erwähnt, zählte Beethoven, als er das schon zeitweise von ihm verwaltete Amt eines zweiten Hoforganisten, das ihm vom 1. Juli 1784 an

mit 150 fl. jährlich vergütet wurde, anfangs 1784 officiell antrat. Bald darauf, im April segnete Kurfürst Max Friedrich das Zeitliche, und dem jüngsten Sohn und Liebling Maria Theresia's, Maximilian Franz von Oesterreich, fiel die erzbischöfliche Würde der kölnischen Lande zu. Unter seinem Scepter, dem sie mit Eröffnung der Bonner Universität und Gründung eines eigenen Nationaltheaters einen erneuten Aufschwung von Wissenschaft und Kunst dankten, sahen dieselben ihr goldenstes Zeitalter, und die rheinische Residenz blühte zu einem Hauptsitz höfischer Sitte und Geistescultur empor. Für Beethoven hatte der Regierungswechsel, dem zunächst eine längere Pause im Theaterbetrieb folgte, den Vortheil, daß er ihm größere Muße zur Verfolgung seiner Studien unter Neefe gewährte. Hatte letzterer schon im Jahre 1783 in einer Correspondenz in „Cramer's Magazin“ im Hinblick auf Ludwig gesagt: „Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, daß er reisen könnte; er würde gewiß ein zweiter Mozart werden“, so erwachte in diesem selbst immer lebendiger das Verlangen, in eigener Person aus dem Born der Tonkunst zu schöpfen, der lauterer denn irgendwo zu jener Zeit in Wien, der geweihten Schaffensstätte eines Gluck, Haydn, Mozart, strömte.

Ob ihm der Kurfürst durch besondere Unterstützung die erforderlichen Mittel gewährte, wird nicht erzählt. Genug im April 1787 trat Beethoven die Reise nach Wien, seinen ersten weiteren Auszug in die Welt, an. Von dem Verlauf desselben können uns seine Biographen (Schindler*), Lenz**), Marx***),

*) Biographie v. L. v. Beethoven. Münster, 1840. 3. Aufl. 1860.

**) Beethoven. 5 Theile. Cassel, 1855, u. Hamburg, 1860.

***) L. v. Beethoven. 2 Bde. Berlin, 1859.

Nohl*), Thayer, Wasielowski nur Karges berichten. Wir erfahren wenig mehr, als daß schon nach kurzen Wochen bei Mozart empfangenen Unterrichts die Sorge um seine an der Schwindsucht schwer erkrankte Mutter ihn schleunigst wieder heimrief. Kurz nach seiner Rückkehr, am 17. Juli 1787 verlor er sie, „nach vielen überstandenen Schmerzen und Leiden.“ „Sie war mir eine so gute liebenswürdige Mutter, meine beste Freundin“, schreibt er dem ihm befreundeten Dr. Schaden in Augsburg**). „O! wer war glücklicher als ich, da ich noch den süßen Namen Mutter aussprechen konnte, und er wurde gehört, und wem kann ich ihn jetzt sagen? den stummen ihr ähnlichen bildern, die mir meine Einbildungskraft zusammensetzt?“ „Das Schicksal hier in Bonn ist mir nicht günstig“, fügt er hinzu, und in der That häufte sich das Maß seines häuslichen Glends immer mehr und mehr. Durch die lange Krankheit der Mutter und den ungeordneten Lebenswandel des Vaters war die Familie in immer größere Armuth und peinliche Schuldenlast gerathen. Zum Glück leistete der Musikdirector Franz Ries, ein Freund Ludwig's und sein Lehrer im Violinspiel, den Seinen hülfreichen Beistand; eine Wohlthat, die Beethoven in so dankbarer Erinnerung bewahrte, daß, als dreizehn Jahre später Ferdinand Ries, der Sohn von jenem, musikalischer Studien halber nach Wien kam, er ihm eine wahrhaft väterliche Theilnahme widmete und ihn jahrelang das vielbenedete Vorrecht genießen ließ, sein einziger Schüler zu sein.

Im Übrigen lag die Sorge für den Haushalt der Familie fast allein auf Ludwig's sechzehnjährigen Schul-

*) Beethoven's Leben. 3 Bde. Leipzig, 1864—77.

***) Von Beethoven's Briefen veröffentlichte Nohl 2 Sammlungen Stuttgart, 1865 und 1867.

tern, und keinen gewöhnlichen Grad von Willensstärke fürwahr bezeugt es, wenn er — mit Hülfe des ihm so widerwärtigen Lectionenertheilens — solchen Anforderungen gerecht zu werden vermochte. Auch die Erziehung seiner beiden jüngeren Brüder fiel bei der überhandnehmenden physischen und moralischen Versunkenheit des Vaters vorzugsweise ihm anheim. So glauben wir's ihm gern, wenn er in dem erwähnten Briefe äußert: „So lange ich hier bin, habe ich noch wenig vergnügte Stunden genossen.“ Gleichzeitig wird schon damals die erste Klage über körperliches Leiden bei ihm laut. „Die ganze Zeit hindurch bin ich mit der engbrüstigkeit behaftet gewesen, und ich muß fürchten, daß gar eine Schwindsucht daraus entsteht; dazu kommt noch Melancholie, welche für mich ein fast ebenso großes Übel als meine Krankheit selbst ist!“ Einem Wort der Anklage gegen den Vater, der alles Leid über ihn gebracht, begegnen wir jedoch nirgends. Er sprach, wie wir durch Ries wissen, „wenig und ungerne“ von ihm; „allein ein herbes Wort, das ein Dritter über ihn fallen ließ, brachte ihn auf.“

Bei so zunehmender Umdüsterung seines Gemüths mußte Beethoven es als zwiefachen Segen empfinden, daß ihn das Geschick in einer edelsinnigen Frau, Helene von Breuning, der Wittve eines kurböhmischen Hofraths, eine zweite Mutter, in ihrem Hause eine zweite, seinen Bedürfnissen angemessenere Heimat finden ließ. Als Clavierlehrer trat er zuerst in dies Haus ein, in dem er sich — wie Wegeler bezeugt — „bald als Kind behandelt“ sah. „Er brachte nicht nur den größten Theil des Tages, sondern selbst manche Nacht dort zu (wie er die Familie auch auf Reisen begleitete). Hier fühlte er sich frei, hier bewegte er sich mit Leichtigkeit, Alles wirkte zusammen, um ihn heiter zu stimmen und seinen

Geist zu entwickeln. Die erste Bekanntschaft mit der deutschen Literatur, vorzüglich mit Dichtern, sowie seine erste Bildung für das gesellschaftliche Leben erhielt Ludwig in der Mitte der Familie von Breuning“. Das Wohlthuende feinerer Lebensführung empfand er hier zuerst, wo der Wohlstand des Hauses jene äußere Behaglichkeit erzeugte, welche der Pflege von Kunst und Wissenschaft gedeihlich zu statten kommt, und wenn er sich selber auch mit der dem Künstler häufig gewährten Freiheit der geselligen Rücksichten und Formen gern entschlug, so erstarbte doch unter dem Einfluß edler Sitte das ihm eingeborene strenge Sittlichkeitsgefühl, das ihn sein Lebtag charakterisirte.

In diesem schöngeistigen Kreise verlebte Beethoven seine wolkenlosesten Jugendtage. Hier knüpfte er, zumal mit Eleonore und Stephan von Breuning, sowie mit dem späteren Gatten der ersteren, seinem Biographen Wegeler, Freundschaftsbände, die bis an sein Lebensende währten. Selbst die ersten Schwärmereien, die sein Herz für eine junge Cölnerin, Jeannette d'Honrath und — vorübergehend, wie sie waren — für ein Fräulein von Westerhold erfüllten, entkeimten diesem Boden. Das Glück der Erwidderung blieb seinen jugendlichen Empfindungen zwar vorenthalten; doch riefen sie ein neues, unbekanntes Leben, eine ihm bisher fremde Quelle von Lust und Leid in ihm wach. Die tiefgehendste Einwirkung aber gewann seine mütterliche Freundin selber auf den sonst nicht eben leicht zugänglichen Kunstjünger. Seinen wenig lenksamen Sinn verstand sie mit sanfter Hand zu leiten und ihn zu größerer Selbstbeherrschung zu führen. Was seiner, lediglich auf musikalische Schulung gerichteten Erziehung im Elternhause gefehlt, das suchte sie mit feinem Tacte auszugleichen, indem sie ihn, gemeinsam mit ihren

vier, ihm im Alter nahestehenden Kindern, die Vortheile einer höheren Bildung angeeignet ließ. Mehr in genialisch regelloser, denn in bewußt methodischer Weise pflegte Beethoven sich seine Kenntnisse anzueignen. Zur fertigen Erlernung einer Sprache z. B. hat er es nie gebracht. Wir wissen, daß er zur Composition seiner ersten lateinischen Messe der Unterlage einer wörtlichen Übertragung und der Vorzeichnung des Silbenmaßes und Accentus bedurfte, und ebenso war es um sein Französisch ziemlich mangelhaft bestellt. Von der einseitigen Ausbildung der Musiker seiner Zeit aber war er nichtsdestoweniger weit entfernt. „Es giebt,“ konnte er 1809 an Breitkopf & Härtel schreiben, „keine Abhandlung, die so bald zu gelehrt für mich wäre; ohne auch im Mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt von Kindheit an den Sinn der Besseren und Weisen des Zeitalters zu fassen.“

Seine Vorliebe für die vaterländischen und englischen Dichter, für die Werke der Alten, von denen er namentlich Homer, Plato und Plutarch in Übersetzungen las, für Geschichte und Politik hatte seinen Gesichtskreis weit über den Horizont seiner Kunstgenossen hinaus erweitert und geklärt, und zwar waren es unter den einheimischen Poeten vor allen Klopstock, Goethe und Schiller und später auch Matthison, denen sich seine Seele am verwandtesten zuneigte. Des Dichters des „Messias“ insbesondere gedachte er (wie Rochliß erzählt) noch spät als des Lieblings seiner Jugend. „Ich habe mich Jahre lang mit ihm getragen, wenn ich spazieren ging und sonst. Ei nun, verstanden hab ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum; er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an; immer Maestoso! Des dur! Nicht? Aber er ist

doch groß und hebt die Seele. Wo ich ihn nicht verstand, da rieth ich doch.“ „Er hat den Klopstock bei mir todt gemacht“, fügte er freilich im Gedanken an Goethe hinzu, der seiner reifen Meisterschaft näher stand und mit dessen Genius sich der seine vorzugsweise zu verbinden liebte.

Um dieselbe Zeit, als sich ihm die Freundschaft des Breuning'schen Hauses erschloß, erwarb sich Beethoven durch seine künstlerischen Leistungen auch die für ihn folgenreiche Gunst des äußerst musiksinnigen böhmischen Grafen Waldstein, der, 1787 nach Bonn kommend, als Liebling des Kurfürsten besonderen Einfluß genoß. Mit dem genialen Musiker bald befreundet, beschenkte er ihn nicht nur mit einem Flügel, er kam auch der Bedrängniß seiner äußeren Lage häufig durch Unterstützungen zu Hülfe, die er, mit feiner Schonung des künstlerischen Zartgefühls, ihm unter dem Schein kurfürstlicher Gaben zukommen ließ. Auch den Weg nach Wien wußte er ihm zu bahnen. Mit Widmung seiner großen C-dur-Sonate op. 53 gab Beethoven später seiner Dankbarkeit für den Grafen unvergänglichen Ausdruck.

Im November 1789 sah sich ersterer endlich zu dem schweren Schritt gezwungen, den Kurfürsten selbst um Entlassung seines Vaters aus dessen Diensten anzugehen: ein Gesuch, das sofort und in einer den Bittsteller ehrenden Weise willfährig beschieden ward. Als drei Jahre später (am 18. December 1792) der Tod das unglückliche Dasein Johann van Beethoven's endete, war sein Sohn wenige Wochen zuvor zum anderen Male gen Wien gezogen um, was er wol selbst nicht ahnte, seine Vaterstadt und den heimatischen Strom nie wiederzusehen. Mochte auch das durch Max Franz zu schöner Blüte gebrachte Bonner Kunstleben, der Verkehr mit

einer Reihe trefflicher Musiker, wie Anton Reicha und die beiden Romberge, sowie seine eigene praktische Thätigkeit ihm mannigfachen künstlerischen Bildungstoff zuführen: mit den Anregungen, die er in Wien, dem damaligen Mittelpunkt des musikalischen Lebens, fand, litt das in Bonn Gebotene keinen Vergleich. Die gelungene Wiedergabe der Schöpfungen Gluck's und Mozart's auf der kurfürstlichen Bühne erhöhte nur seine Sehnsucht nach ihrer Geburtsstätte mit ihrem großartigen Kunsttreiben. Auch die ihn beseelende Liebe zur Natur und Heimat, die durch öftere Ausflüge fortwährend Nahrung erhielt, vermochte dem Streben in die Ferne nicht Schweigen zu gebieten. Schrieb er doch noch zehn Jahre später aus Wien: „Jene schönen vaterländischen Gegenden, was war mir in ihnen beschieden? Nichts als die Hoffnung auf einen besseren Zustand!“ Ein Aufenthalt des kurfürstlichen Hofes und der Capelle in Mergentheim, der Beethoven Gelegenheit gab, dem zu seiner Zeit berühmten Clavierspieler und Componisten Sterkel gegenüber seine junge Künstlerschaft zu zeigen, that wol gleichfalls das Seine, um ihn in der Erkenntniß der Nothwendigkeit steter Wechselwirkung mit künstlerischen Elementen zu bestärken. Ein entscheidendes Wort ward endlich vermuthlich durch Josef Haydn gesprochen. Als dieser nämlich, wie auf seiner Hinreise nach England (1790), so auch auf der Rückkehr von dort, im Juli 1792 Bonn berührte und daselbst gebührend gefeiert wurde, legte ihm Beethoven eine Cantate eigener Composition (wahrscheinlich die auf Josef II.) zur Beurtheilung vor. Der Beifall des großen Meisters erregte in ihm den Wunsch, seines Unterrichts theilhaftig zu werden. War doch die Hoffnung, von Mozart's Hand zum Gipfel der Künstlerschaft emporgeführt zu werden, inzwischen mit diesem selber in's Grab gesunken. Nicht der un-

schätzbare Gewinn einer näheren Beziehung zu seinem großen Vorgänger sollte ihm beschieden sein. Auf den kurzen Unterricht, den er während seines ersten Aufenthaltes in Wien bei ihm genossen, blieb vielmehr für immer der persönlich unmittelbare Antheil beschränkt, den der Schöpfer des „Don Juan“ an Beethoven's Entwicklung genommen. Indes war es Mozart's klarem Blick schon damals vergönnt, den leuchtenden Glanz seines aufgehenden Gestirns zu erkennen; denn schon die erste Begegnung hatte ihn, nachdem er ihn phantastiren gehört, zu den Worten veranlaßt: „Auf den gebt Acht! der wird einmal in der Welt von sich reden machen!“

So sollte also Haydn — nachdem Graf Waldstein den Kurfürsten den Wünschen seines Schüglings geneigt gemacht und ihm eine Reiseunterstützung ausgewirkt hatte*) — als Lehrer Beethoven's die Hinterlassenschaft Mozart's antreten, ohne daß der schon Alternde dieser Aufgabe jemals recht froh geworden zu sein scheint.

„Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozart's Geist aus Haydn's Händen“; mit diesen Worten nahm Beethoven's „wahrer Freund Waldstein“ am 29. October 1792 schriftlich Abschied von Ludwig, der nun dem Ziel seiner Wünsche, der heiteren, klangreichen Stadt an der Donau, entgegenpilgerte. So große Hoffnungen setzte man auf ihn, den 22jährigen Jüngling! Daß er selber auch nicht gering von sich dachte und sich der Größe des ihm innewohnenden Genies vollbewußt war, beweist ein Brief, den er im Juni 1801 an Freund Wegeler

*) Von den ihm zugesagten 100 Ducaten empfing er allerdings, ungünstiger Zeitverhältnisse halber, nur 25; doch zahlte man ihm noch bis März 1794 den Gehalt seines verstorbenen Vaters aus.

schrieb. „So viel will ich euch sagen“, heißt es darin, „daß ihr mich nur recht groß wiedersehen werdet; nicht als Künstler sollt ihr mich größer, sondern auch als Mensch sollt ihr mich besser, vollkommener finden, und ist dann der Wohlstand etwas besser in unserm Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen. O glückseliger Augenblick, wie glücklich halte ich mich, daß ich dich herbeischaffen, dich selbst schaffen kann!“

Bald nach Beethoven's Ankunft in Wien im November 1792 ward der Unterricht bei Haydn begonnen. Über die Gegenstände desselben berichtet G. Nottebohm in seinen „Beethoveniana“ nach den noch erhaltenen Studienheften des Schülers aus jener Zeit. Wir erfahren durch ihn, daß Übungen im einfachen Contrapunkt über sechs feste Gefänge in den alten Tonarten Beethoven zunächst beschäftigten. Es war ihm darum zu thun, einen vollständigen Coursus im Contrapunkt durchzumachen, um mancherlei Lücken in seinem Wissen auszufüllen. Nicht an den Rechten freilich war er bei Haydn gekommen. Der große Meister war, so scheint es, kein pädagogisches Genie, wie er ein schöpferisches war. Dazu war er eben jetzt, von der englischen Reise zurückkehrend und für eine zweite sich vorbereitend, viel beschäftigt; er hatte vollauf mit sich selbst zu thun. Zum Verständniß der groß angelegten Individualität seines Jüngers aber fehlte ihm der Schlüssel. Stand er doch dessen hoher, tiefster Geisteszichtung so fremd gegenüber wie der Geist des Jahrhunderts, das Jenes wahre Größe zeitigte, dem Zeitalter, das ihn, den Mann mit Bopf und Perücke und dem steten Sonnenschein im Gemüthe, groß gezogen. Die Epoche Mozart's lag zwischen ihnen. Ein kühner Neuerer war er selber gewesen, und doch blickte der 60 jährige Meister kopfschüttelnd herab auf den

werdenden, daß hochfliegender Genius jeglicher Fessel zu spotten schien, und in dem eine Welt neuer revolutionärer Gedanken sich regte. Überdem fühlte sein schlicht bürgerlicher, demuthsvoller Sinn sich verlegt von dem stolzen Selbstgefühl des jungen Mannes, dem er scherzend den Beinamen des „Großmogul“ gab und dessen wachsende Größe und Eigenart ihn nur immer weiter von Haydn's künstlerischen Idealen entfernte. Nur zu bald sah dieser ihn seiner Schule entwachsen, und schon nach kaum begonnenem Unterricht, im Januar 1793, berichtete er nach Bonn, er werde ihm „große Opfern aufgeben und selber bald aufhören müssen zu componiren“. Vergänglich suchte er ihn in zahlreichere Bahnen zu leiten. Ja, als er, da Beethoven seine drei Trios op. 1 zum ersten Mal unter lebhaftem Beifall zur Aufführung brachte, ihm die Herausgabe des dritten in C-moll in bester Meinung widerrieth, erblickte Beethoven, der in demselben mit Recht gerade das hervorragendste und selbständigste von allen erkannte, hierin mißgünstige Absichten und war nicht zu bewegen, bei der Veröffentlichung seiner drei Clavier-sonaten op. 2, die er Haydn widmete, sich auf dessen Wunsch seinen Schüler zu nennen; denn, so erklärte er Jahre nachher noch im Unmuth gegen Ferdinand Ries: „er habe nichts von ihm gelernt“. Gewiß ist, daß er dem stets nach Gebühr von ihm geschätzten Componisten Haydn ungleich mehr verdankte als dem Lehrer, daß er aus dessen Werken mehr Belehrung schöpfte, als aus seinem Unterricht. Wenigstens wird uns erzählt, daß er, nachdem Johann Schenk, der Componist des „Dorfbarbiers“, ihn eines Tages auf allerlei Fehler aufmerksam gemacht, welche Haydn in seinen Arbeiten unverbessert gelassen haben sollte, zu diesem im Geheimen seine Zuflucht nahm und seine

Studien bei Haydn nur pro forma fortsetzte, bis dessen abermalige Reise nach England (im Januar 1794) einen schicklichen Anlaß zu ihrer Beendigung gab.

Albrechtsberger, der als Kirchencomponist und Domcapellmeister zu St. Stephan thätige, berühmteste Theoretiker seiner Zeit, übernahm nun etwa ein Jahr lang die Weiterführung Beethoven's in Contrapunkt und Fuge, und Rottebohm's Mittheilungen haben uns auch mit dem Gang dieses Unterrichts bekannt gemacht. Sie belehren uns, wie emsig er beflissen war, sich mit den grammatischen Kenntnissen seiner Kunst die Herrschaft über all' ihre Mittel anzueignen, so wenig auch die pedantische Weise dieses Lehrers seinem genialen Sinn entsprochen haben mag. Denn wie er seinen freieren Kunstprincipien in seinem Schaffen zu energischem Ausdruck verhalf, so wollte er dieselben auch auf das Lehren angewendet wissen. Ferdinand Ries, wenn er in seinen Mittheilungen die Geduld und Milde des sonst so reizbaren Meisters als Lehrer rühmend hervorhebt, giebt ein schönes Zeugniß von Beethoven's hoher Auffassung des künstlerischen Lehrberufs, und ein Brief, den dieser gelegentlich des Unterrichts seines Neffen an Czerny geschrieben, bekundet, wie er in die geistige Durchdringung des Stoffs vor allem das Wesen echter und wahrer Kunstbildung setzte. Das rein Technische, die leere Form an und für sich war ihm werthlos. Die Idee allein sollte die Form bedingen und beseelen, ihr Leben und Bedeutung leihen, und weil der Geist der Zeit ein sich verjüngender und befreiender geworden, sollten die durch die Arbeit von Jahrhunderten geheiligten Schranken wol nicht zerbrochen, aber erweitert werden, dem veränderten Inhalt gemäß, der sich in ihnen offenbarte. Denn: „Freiheit, Weitergehen ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen Schöpfung Zweck“, sagt er selbst.

Das waren, auf das Gebiet der Kunst übertragen, die ersten Lebensregungen einer neuen, bewegten Zeit, wie sie emporstieg an der Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts, die Welt mit Thatverlangen und Freiheitsdrang erfüllend, nach einem lichterem Morgen, einem neuen Völkerfrühling ringend. Beethoven war der erste, ruhmreichste Repräsentant dieser großen Bewegung auf tonkünstlerischem Gebiet, der erhabenste Freiheitsverkündiger, den das Reich der Töne nennt. Die Musik, so wie sie ihm von seinen Vorgängern Haydn und Mozart überkommen, als Weltsprache in echt classischer Weise weiterbildend, ward er zugleich zum Neubildner eines subjectiven Elementes, das dem allgemein menschlichen Empfinden ein besonderes, der univetsalen Weltanschauung eine individuelle entgegensetzt. Der poetische Gehalt von Leben, Natur und Geschichte, das Endliche und Unendliche, was den Menschengeiß Höchstes und Tiefstes bewegt, wird nun, nachdem die Bildungsarbeit des Tonelementes allseitig vollbracht ist und dasselbe zur Ausnahme der mannigfaltigsten Ausgaben geschmeidigt erscheint, der Inhalt des Kunstwerks. Die Individualität, die persönliche Lebensäußerung machen ihr Recht geltend. Kein früherer Meister zeigt in seinem Schaffen das eigene Spiegelbild so klar und scharf gezeichnet als Beethoven. Und schaut seine sich entwickelnde Eigenart, sein werdender Dämon nicht schon aus dem Haydn so bedenklich erscheinenden Trio in C-moll heraus, das der Schüler Beethoven schrieb?

Um seine künstlerische Bildung auch im Vocalsatz zu vervollständigen, genoß er eine Zeit lang auch Salieri's Unterweisung. Bezüglich des Declamatorischen lernte er gewiß Manches von dem Italiener; dessen Lehren über Stimmbehandlung schenkte er jedoch nur

geringe Beachtung, wie er später auch ähnliche Wünsche und Bemerkungen der Sänger fast spurlos an sich vorübergehen ließ. Um so eifriger war er bestrebt, sich mit dem Mechanismus der verschiedenen Instrumente vertrauter zu machen. Über die Leistungsfähigkeit von Horn, Flöte und Clarinette namentlich ließ er sich durch Punto, Scholl und Friedlowsky, über die des Contrabasses durch Dragonetti später unterrichten, und auch die Studien auf der Violine nahm er unter Krumpholz, die im Quartetttag unter Förster wieder auf.

Außerst fruchtbringend neben dem eigentlichen Unterricht war für ihn das Lesen und Abschreiben und besonders das häufige Anhören von Meisterwerken, an deren Aufführung er sich vielfach betheiligte. Wol durch die Empfehlung seines Gönners Graf Waldstein vornehmlich ward Beethoven in den im zwiefachen Sinne tonangebenden Kreisen der musikliebenden Wiener Aristokratie eingeführt. Es war ja zu jener Zeit das schöne Vorrecht derselben, im Anschluß an die kaiserliche Familie, Allen voranzugehen in der Pflege der Tonkunst, sodas der Berliner Capellmeister Reichardt den österreichischen Adel geradezu als den „allermusikalischsten, den es vielleicht je gegeben“, bezeichnen durfte. Einige der reicheren Fürsten unterhielten vollständige musikalische Institute, wie eine italienische Oper. Andere, wie die Fürsten Schwarzenberg und Lobkowitz, gewährten sich den edlen Luxus einer kleineren oder größeren Privat-Capelle, oder den einer Harmoniemusik oder eines Streichquartetts, wie Fürst Lichnowsky und Graf Rasoumowsky. Häufige musikalische Aufführungen veranstaltete auch Baron van Swieten in seinem Hause, der Gründer und die Seele eines hochadligen Musikvereins, der eine hervorragende Rolle in den tonkundigen Kreisen der Kaiserstadt spielte. Er war ein eif-

riger Anhänger Sebastian und Emanuel Bach's wie Händel's und so unersättlicher Musikenthusiast, daß er Beethoven „mit der Schlafhaube im Sack“ zu sich bestellte und ihn selten entließ, ohne daß dieser ihm ein halb Duzend Bach'scher Fugen „zum Abendsegen“ vorspielen mußte.

Alle Salons der Metropole öffneten sich alsbald dem genialen Rheinländer. Kam ihm doch überdies das holländische Wörtchen van vor seinem Namen zu statten, das ihn in den Augen des Adels auch als von gleichberechtigter gesellschaftlicher Stellung erscheinen ließ. Begreiflicherweise freilich fanden seine Virtuosität und sein unvergleichliches Improvisationsgenie selbst in diesen kunstverständigen Kreisen schnelleren Eingang als die Kundgebungen seiner schöpferischen Muse. Bald war es anerkannt, daß er als Virtuoso Alle hinter sich zurückließ. Nur Mozart's Schüler Wölffl, der 1795 nach Wien kam, und Hummel machten ihm eine Zeitlang den Rang streitig, und Czerny erzählt in seiner Autobiographie, wie letzterer und Beethoven „Parteien bildeten, welche einander mit aller Macht anseindeten.“ Gegenüber den anmuthig eleganten, auf den Effect berechneten Leistungen des Jüngers der Mozart-Clementi'schen Schule, zeichnete sich Beethoven's Vortrag durch orchestrale Kraft, Schärfe der Charakteristik und Kühnheit aus. Die Technik stand bei ihm im Dienste der musikalischen Idee. Der Tonsetzer überwog den Pianisten. Eine durch das Orgelspiel verursachte gewisse Härte des Anschlags, die man früher an ihm gerügt hatte, trat jetzt hinter Phantasiefülle und Feuer weit zurück. „Auch mein Clavierspielen habe ich sehr vervollkommenet,“ schreibt er im Juni 1801 an Amenda, und zahlreiche Anekdoten schildern übereinstimmend seine seltene Geläufigkeit und die unfehlbare Sicher-

heit seines musikalischen Gefühls. So spielt er einst ein ihm unbekanntes Quartett eines Wiener Autors aus der Handschrift vom Blatt. Im zweiten Theil des ersten Satzes kommt das Violoncell heraus und schweigt; da erhebt sich Beethoven und singt, seine Partie gleichzeitig immer fortspielend, die fehlende Stimme hinein. Auf die Ausbrüche lauter Bewunderung, wie er die ausbleibende Stimme des ihm völlig unbekanntes Werkes also zu ergänzen vermöge, erwiderte er lächelnd: „So mußte die Bassstimme sein; sonst hätte der Autor ja keine Composition verstanden.“ Auf eine andere Bemerkung: er habe ja das niegesehene Presto so schnell gespielt, daß es schlechterdings unmöglich gewesen, die einzelnen Noten zu erkennen, entgegnete er: „Das ist auch keineswegs nöthig; wenn du schnell liest, so mögen eine Menge Druckfehler vorkommen, du siehst oder achtest sie nicht, wenn nur die Sprache dir bekannt ist.“ In dem Maße freilich, als er an der Feinheit des Gehörs, dieses dem Musiker unentbehrlichsten Sinnes, Einbuße erlitt, nahmen Undeutlichkeit, Unreinheit und Härte in seinem Spiel überhand. Begeistert aber zeugen Alle, die sie je vernommen, von dem Zauber seiner Improvisationen, deren Reichthum an Erfindung und Vielgestaltigkeit der Durchführung selbst die Phantasien Mozart's, nach dem Urtheil von Ohrenzeugen, weit hinter sich zurückließ. Sie waren „das Höchste, was man hören konnte“, sagt Czerny.

Die bevorzugte Stätte, wo derlei Darbietungen des Künstlers zumeist angeregt und genossen wurden, war das Haus des Fürsten Carl Nishnowsky, das ihm auch jahrelang eine gastliche Herberge bot. Von hier aus begannen viele seiner Compositionen ihren Weg in die Öffentlichkeit. So die Trios op. 1, deren letztes

hier, wie schon erwähnt, Haydn's Bedenken erregte; so auch die diesem gewidmeten Clavierfonaten op. 2. Auch das Streichquintett op. 4, das aus einer Umarbeitung des Octetts für Blasinstrumente op. 103 hervorging, empfing hier durch Graf Apponyi den Anlaß zu seiner Entstehung. Als es galt, dem jungen noch unbekanntem Tonsetzer für sein op. 1 einen Verleger zu gewinnen, war es die Vermittelung des Fürsten Lichnowsky, derzufolge sich Artaria in Wien bereit fand, ihm dasselbe mit einer Summe von 212 fl. zu honoriren, die er freilich ohne Wissen Beethoven's vom Fürsten ausgezahlt erhielt. Später (seit 1800) setzte dieser seinem Schübling sogar ein Jahrgeld von 600 fl. aus, eine um so willkommener Gabe, als er seit dem März 1794 keinerlei Unterstützung seines Kurfürsten mehr empfing und sich, nach Auflösung des kölnischen Staates im Herbst 1794, ausschließlich auf eigene Hülfquellen angewiesen sah. Unermüdlich, wie sich Lichnowsky in Beweisen seiner Freundschaft und Hochachtung zeigte, bezeichnet ihn Beethoven selbst „als den von Allen erprobtesten“ und „seinen wärmsten Freund“, und seiner Gemahlin, die all seinen Absonderlichkeiten sanfte Duldung und entschuldigende Milde entgegensetzte, gedenkt er dankbar in den Worten: „Mit großmütterlicher Liebe hat man mich dort erziehen wollen, und die Fürstin Christine hätte eine Glasglocke über mich machen mögen, damit kein Unwürdiger mich berühre.“ Auch der Bruder des Fürsten, Graf Moriz Lichnowsky, wie jener ein Schüler Mozart's und trefflicher Clavierspieler, „überhäufte ihn völlig mit Gefälligkeiten.“

Leider vermochte Beethoven's freiheitliebendes Naturell der Vortheile seines Aufenthaltes inmitten der fürstlichen Freunde nicht dauernd froh zu werden. Ihn

befchwerten die leichten Fesseln, die ihm die Ordnung des Hauses auferlegte, und jegliche Rücksichtnahme war ihm lästig. Gegen Alles, was seine Unabhängigkeit beeinträchtigte oder was sich ihm als Standesunterschied fühlbar machte, lehnte er sich auf. „Demuth des Menschen gegen den Menschen, sie schmerzt mich“, sagt er einmal, und Bettina schreibt 1810 von ihm: „O Goethe! kein Kaiser und kein König hat so das Bewußtsein seiner Macht und daß alle Kraft von ihm ausgehe, wie dieser Beethoven!“ Seinem hohen Selbstgefühl giebt er einen schneidigen Ausdruck. „Ich darf das, Sie nicht!“ sagt er einem jungen Componisten, und einem Anderen: „Sie müssen noch lange spielen, ehe Sie einsehen lernen, daß Sie nichts können!“ Jede Nichtachtung seines Künstlerthums, mehr wie seiner Person, berührt ihn empfindlich. Als man z. B. einst bei einer die Anwesenheit des Prinzen Louis Ferdinand feiernden musikalischen Abendunterhaltung für den fürstlichen Gast und Einige vom hohen Adel eine besondere Tafel decken ließ, an der Beethoven keinen Platz fand, verließ er unter ziemlich derben Ausfällen gegen die gräfliche Wirthin sofort das Haus. Glücklicherweise verstand es der Prinz, dem von ihm hochverehrten Künstler Genugthuung zu geben, indem er bei einem Mittagsmahl, das er wenige Tage später veranstaltete, der betreffenden Gräfin den einen, ihm aber den anderen Platz an seiner Seite anwies.

Sich der Etikette der Großen zu fügen, kam ihm allezeit sauer an, und sein Erscheinen bei Hofe erregte gar mancherlei Argerniß. Nur widerstrebend ließ er sich, bei seiner immer unüberwindlicheren Abneigung gegen alles Unterrichten, zur Unterweisung des Erzherzogs Rudolf bereit finden, die er seufzend seinen „Hofdienst“ nannte. Immer auf's Neue mußte die

Umgebung seines hohen Schülers ihn an die höfischen Bräuche erinnern, bis er endlich, des fortgesetzten „Hofmeisters“ müde, diesem gerade heraus erklärte, „er habe für seine Person gewiß alle mögliche Ehrfurcht, allein die strenge Beobachtung aller Vorschriften, die man ihm täglich gebe, sei nicht seine Sache.“ Der Erzherzog lachte und befahl, den Meister künftig unbehindert seines Wegs gehen zu lassen — da er nun einmal nicht zu ändern sei.

Die Veröffentlichung der ersten, Pichnowsky gewidmeten Trios, die nach dem Zeugniß des Verlegers „mit so vielem Beifall aufgenommen worden“, blieb nicht das einzige wichtige Ereigniß des Jahres 1795; am 29. März desselben Jahres erschien Beethoven, den man bisher nur in den Privatconcerten des Adels bewundert hatte, zum ersten Male in einer Academie der „Tonkünstler-Societät“ als Virtuos und Componist vor dem großen Wiener Publikum. Er spielte ein Pianofortconcert, das frisch aus seiner Feder kam und dessen Hauptpartie er, wie er dies auch später zu thun pflegte, aus leeren Stimmblättern vortrug*). Von dem Erfolg dieses ersten Auftretens wird uns nichts berichtet. Auf die wachsende Verbreitung seines Namens aber deutet eine Anzeige der „Wiener Zeitung“ hin, darin die „Gesellschaft der bildenden Künstler“ zu ihrem alljährlich stattfindenden Maskenball mit der Bemerkung einladet, daß „die Musik zu den Menuetten und deutschen Tänzen für den kleinen Redoutensaal von der Meisterhand des Herrn Ludwig van Beethoven,

*) Wegeler's Mittheilung zufolge, das C-dur-Concert op. 15; wogegen Rotteböhms („Zweite Beethoveniana“, VIII) vermuthet, es werde das als zweites Concert erschienene, aber nach Beethoven's Zeugniß zuerst componirte in B-dur op. 19 gewesen sein, da das in C-dur damals noch nicht fertig war.

aus Liebe zur Kunstverwandtschaft, versfertigt“ sei. So mußte, nach dem Vorgange Haydn's, Mozart's und anderer berühmter Namen, nun auch der ernstere Beethoven dem tanzlustigen, lebensfrohen Wien seinen heiteren Zoll entrichten. Kurz, er eroberte sich binnen wenigen Jahren eine Stellung in der Gesellschaft, wie sie die zu europäischem Ruf gelangten Gluck und Haydn vor ihm nicht bevorzugter einnahmen. Den Erben Mozart's erkannte man in ihm, und ungeachtet aller Widersacher und Reider, die ihm sein überragender Genius und wol auch seine stolze, nicht eben nachsichtige Art erweckte, schritt er immer unaufhaltsamer zur Höhe seiner Meisterschaft empor.

Eine mehrmonatliche Kunstreise, die er im Februar 1796 nach Prag und Berlin unternahm — es kam, trotz wiederholter Pläne, in seinem Leben überhaupt nur noch zu einer zweiten (1798) nach Prag — befriedigte Beethoven durch ihre Erfolge, und Schindler erzählt, daß er durch sein Clavierspiel und besonders „seine geistvollen Improvisationen Theilnahme und Aufsehen“ erregt habe. Während seines Prager Aufenthaltes wahrscheinlich entstand die noch sehr im Mozart'schen Geiste gehaltene Scene und Arie für Sopran und Orchester „Ah perfido!“ op. 65, die von der Sängerin, für die er sie schrieb, Madame Duschek, bereits am 21. November desselben Jahres in Leipzig öffentlich gesungen ward. In Berlin, wo er mit Fasch und Himmel, Zelter und dem genialen Prinzen Louis Ferdinand bekannt wurde, componirte er für Dupont, den berühmten Cellisten und Günstling König Friedrich Wilhelm's II., die schönen zwei Sonaten für Piano und Violoncell op. 5 — die ersten ihrer Art — die er gemeinsam mit diesem bei Hofe vortrug und dem König, welcher selbst ein guter Cellist war, dedicirte.

Zum Dank dafür wurde ihm eine goldne mit Louisdoren gefüllte Dose zu Theil.

Mittlerweile waren ihm die Brüder, die er in Bonn zurückgelassen, nach Wien nachgefolgt. Johann fand daselbst als Apotheker sein Brod, der ältere Carl suchte zunächst als Musiklehrer sein Fortkommen, bis er 1800 eine Anstellung als „Prattikant“ und nachmals als „Kassa-Officier“ bei der k. k. Universal-Staatsschuldenkasse erhielt. Beethoven's Freunde Ries und Schindler stellen den Brüdern kein günstiges Zeugniß aus, und Breuning's Sohn, der Erinnerungen „Aus dem Schwarzschanierhause“ herausgab*), schreibt noch unlängst, bei Mittheilung „Dreier bisher unveröffentlichter Briefe Beethoven's“ in der „Neuen freien Presse“: „Tactlosigkeit und Selbstsucht waren die vorwaltenden Eigenschaften dieser dem gemüthreichen Ludwig körperlich und moralisch völlig unähnlichen Brüder“. Dagegen rechtfertigt sie Thayer verschiedenen Anschuldigungen gegenüber. Ein sehr harmonisches kann das Verhältniß zwischen ihnen und Ludwig kaum gewesen sein. Doch erfüllte dieser, wie es scheint, durch pecuniäre Nachhülfe bei ihnen, so lange sie deren bedurften, getreulich seine Pflicht; auch gestaltete sich seine Lage zum Glück so erfreulich, daß er im Juni 1801 an Wegeler schreiben konnte: „Meine Compositionen tragen mir viel ein, und ich kann sagen, daß ich mehr Bestellungen habe, als fast möglich ist, daß ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache sechs, sieben Verleger, und noch mehr, wenn ich mir's angelegen sein lassen will; man accordirt nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt.“

Das mit seinem Pfunde Wuchern kam ihm dessen-

*) Wien, Rosner. 1874.

ungeachtet sauer an. „Ich wünschte“, schreibt er seinem Verleger Hofmeister, „daß es anders in der Welt sein könnte. Es sollte nur ein Magazin der Kunst in der Welt sein, wo der Künstler seine Kunstwerke nur hinzugeben hätte, um zu nehmen, was er brauchte: so muß man noch ein halber Handelsmann dabei sein.“

Der steigende Werth und die sich mehrende Zahl seiner Compositionen bestätigen thatsächlich, was er ausspricht: „Ich lebe nur in meinen Noten, und ist das Eine kaum da, so ist das Andere schon angefangen.“ So sehen wir vom Jahre 1796 bis 1800, außer dem schon Erwähnten, neben minder Bedeutendem seine „Adelaide“, die Clavierfonaten op. 7, op. 10, 13, 14 und 49, die Violinsonaten op. 12, die Trios op. 9 und 11, das Quintett op. 16, die Serenade op. 8 und das erste Pianofortconcert op. 15 C-dur theils entstehen, theils vor die Öffentlichkeit treten.

Seine zwei ersten Clavierconcerte führte der Componist den Pragern vor, als er, „der Riese unter den Clavierspielern“, wie ihn Tomaszek's Selbstbiographie nennt, 1798 ihre Stadt besuchte. Nach Form und Tendenz schließen sich dieselben Mozart'schen Vorbildern an, während er in dem dritten in C-moll op. 37 schon selbständige Pfade einschlägt. Pathos und Humor, die charakteristischen Merkmale Beethoven'scher Kunst, reden hier schon vernehmlich. Weit an Bedeutung überragt aber werden alle drei Concerte von seinen letzten in G- und Es-dur: beide völlig verschiedenen Charakters, das eine weiblich zart, das andere männlich-heroisch geartet; wie denn gerade in der Vereinigung von Kraft und Weichheit, Erhabenheit und Junigkeit in Beethoven's künstlerischem Wesen seine unumschränkte Herrschaft über die Gemüther vielfach beruht.

Hatte bisher im Concert die Passage mehr tech-

nische, virtuose als musikalische Bedeutung, so tritt sie bei Beethoven in enger Beziehung zu den Hauptgedanken, als freiere Figurirung des Materials charakteristisch hervor. Statt der früher beliebten langen Tutti-Einleitung, bei welcher der Solist ein müßiger Zuhörer blieb, erhält nun die Solostimme gleich von Anfang an das Wort; mit ihr im Wettstreit übernimmt das reich bedachte Orchester wechselnd die Durchführung der Ideen, und das Ganze gewinnt einen unendlich vertieften, symphonischen Charakter. *)

Auch die Sonate ist bei Beethoven symphonisch gedacht; in ihrem engen Rahmen schließt sie ein ganzes Drama ein. Sie entwickelt sich, wie seine gesammte Kunst, unmittelbar aus derjenigen Haydn's und Mozart's heraus; aber eine neue Welt erklingt aus der erweiterten Sphäre seiner Tonsprache. Das neue große Ideenleben, das seine Zeit ihm entgegenbringt, gewinnt in ihr Gestalt. Er vergeistigt die gesammte Instrumentalmusik und führt sie in ihren mannigfaltigen Formen zu ungeahnten Höhen empor. Beredter und bedeutender erscheinen die Motive. Die Formen dehnen sich, oder schließen sich auch enger aneinander, je nach dem Inhalt, den sie tönend zum Ausdruck bringen. Zunächst gesellt sich den üblichen drei Sätzen ein vierter, dann rücken sie wieder oft zu zweien zusammen und erweitern sich wiederum in der Riesensonate in B-dur op. 106, bis zu den denkbarsten Grenzen. Mannigfaltiger, klang- und wirkungsreicher gestalten sich die Darstellungsmittel. Das Clavier ist mehr als irgend eines anderen Künst-

*) Ein sechstes Clavierconcert in D-dur, dessen Skizzen Nottobohm's „Zweite Beethoveniana“ mittheilen, wurde 1814—15 begonnen, doch ebensowenig als ein zweites Violinconcert weitergeführt. Einzig in seiner Art blieb das poesievolle Geigenconcert, das er uns schenkte.

lers vor ihm das Instrument Beethoven's. Wie weiß er seine verborgenen Kräfte zu entfesseln und seine Ausdrucksfähigkeit an's Licht zu bringen! Immer kühner greift er über die technischen Mittel seiner Zeit hinaus, um endlich mit der erhöhten Leistungskraft des Instruments eine völlig neue Musikepoche hervorzurufen. Dabei aber gilt es ihm einzig der Verlebendigung der Idee. Denn die Idee, die Intention ist jetzt das Wesentliche, Bestimmende, dem die Form sich fügen muß. Bald macht der Tonsetzer in recitativisch freier Rede dem Drang, über unbestimmte Regungen hinaus zu bewußterem Ausdruck zu gelangen, Luft. Bestimmte Bilder und Vorstellungen füllen statt dunkler Gefühle sein Schaffen. In seiner Jugend schon hatte er sich gewöhnt, in seinen Improvisationen den Charakter bestimmter Personen zu schildern und so die in sich aufgenommenen Eindrücke als programmhafte Musik ausströmen zu lassen. Jetzt regt ihn Shakespeare's „Sturm“ zu den Sonaten in D-moll (op. 31) und F-moll (op. 57), die Grabeszene aus „Romeo und Julie“ zum Adagio des F-dur-Quartetts (op. 18), der Anblick des gestirnten Himmels zum Adagio des gleichartigen Werkes in E-moll (op. 59) an. Einen anderen Quartettsatz (op. 18, B-dur) bezeichnet er als »la malinconia«. Den drei Sätzen der Clavier-sonate op. 81 giebt er die Überschriften: »les adieux, l'absence, le retour«. So wird statt des bisherigen allgemeinen Inhalts allenthalben ein individuellerer erkennbar, obwol Beethoven's Absicht, bei der im Jahre 1816 in Frage kommenden Gesamtausgabe seiner Clavierwerke die verschiedenen derselben innewohnende „poetische Idee“ anzugeben, unausgeführt blieb. Statt Haydn's naiven Frohmuths und Mozart's unbefangener Lebens- und Liebeslust, spiegeln uns seine groß stilisirten, pathetischen Sonaten-

dichtungen ernste Seelenerlebnisse wieder; das Gemüths- und Geistesleben vertieft sich in seine innere Unendlichkeit. Schmerz und Kampf, Unbefriedigtsein und Verzweiflung der Seele, ihr Ringen nach überfinnlichem Ausdruck begehren und finden nun ihr Recht in der reinen Instrumentalmusik. Innerstempfundenes, Eigendurchlebtes wird in plastischer Anschaulichkeit Inhalt und Gegenstand des Kunstwerks; aber daß es zugleich Empfindungen und Erlebnisse der ganzen Menschheit sind, die der Künstler in sich erfährt, giebt dem Subjectiven objective, dem Individuellen universale Bedeutung. Ihre letzte und höchste Bestimmung hat die Sonate mit Beethoven erreicht. Er ist ihr Vollender. Nach Berlioz' Worten lassen Beethoven's Sonaten, die Bülow das neue Testament des Clavierspiels nennt, „Alles hinter sich, was unsere Kunst von hervorragender Bedeutung aufzuweisen hat, und dienen als Maßstab für den Entwicklungsgrad unserer musikalischen Intelligenz.“ Sollen wir diese letztere allerdings an den letzten fünf Sonaten messen, so ist das Resultat auch heute noch ein ziemlich niederschlagendes. Dem weltentrückten Tondichter in sein Allerheiligstes zu folgen, in das er sich, seine tiefsten Kunstgeheimnisse offenbarend, hier zurückzieht, sind trotz Hans von Bülow's verdienstvollen Bemühungen noch immer nicht Viele im Stande. Ein ungeheurer Weg ist es, der von op. 2, den ersten Sonaten, bis zu op. 101, 106, 109, 110, 111 führt. Nur ein Beethoven konnte eine solche Entwicklung in sich durchleben, und Wenige nur vermögen ihn bei derselben verständnißvoll zu begleiten. Zur Pathétique, der As-dur und Cis-moll, auch D-moll gehen wol alle unsere Dilettanten mit; die besseren greifen auch zur großen C-dur (op. 53), der Appassionata (op. 57), der Fis-dur (op. 78) — beide Beethoven's Lieblinge — und der E-moll (op. 90).

Vor den über die Hundertzahl hinausgehenden opera aber hält man sich in scheuer Ferne. Selten erklangen sie im Concertsaal, bis Bülow, der größte Beethoven-Interpret der Jetztzeit, mit Vorführung derselben die höchste aller dem Clavierspieler wol zu stellenden Aufgaben löste. Alltagsmusik kann das freilich nie werden — es ist das Tiefste und Weihevollste, was je dem Clavier anvertraut ward.

Die beliebteste der Sonaten ist, worüber schon Beethoven sich beklagte, auch heute noch die Cis-moll, die „Mondschein-Sonate“, geliebt; nicht zum geringsten Theil vielleicht weil sich an sie eine romantische Sage knüpfte. Gräfin Giulietta Guicciardi, der sie gewidmet ward, galt bis vor Kurzem für die Heldin einer Liebestragödie, die in Beethoven's Leben spielte; für die „unsterbliche Geliebte“, an die ein Brief gerichtet war, den man nach des Meisters Tode, sorgfältigst verwahrt, mit anderen wichtigen Papieren in einem geheimen Fach vorfand. Erst Thayer's Forschungen ergaben das Irrige der bisherigen Annahme. Beethoven, der, laut dem Zeugniß seiner Freunde, entzündlichen, feurigen Herzens und „nie ohne Liebe“ war, liebte seine Schülerin, die schöne, begabte Giulietta, „ein liebes zauberisches Mädchen, das mich liebt“, wie er am 16. November 1801 an Wegeler schreibt. „Es ist das erste Mal, daß ich fühle, daß Heiraten glücklich machen könnte.“ Einer Verbindung mit ihr aber stand, wie es scheint, der Wille des Vaters entgegen. Sie vermählte sich 1803 mit Graf Gallenberg, einem Balletcomponisten, dem sie nach Neapel folgte, wo er lange Jahre als Bühnenleiter thätig war. Erst 1821 kehrte sie mit ihm nach Wien zurück, und Beethoven erzählte Schindler zwei Jahre später — wie wir noch heute in einem auf der Berliner Bibliothek von ihm

aufbewahrten Conversationsheft lesen können —: »J'étois bien aimé d'elle et plus que jamais son époux. Arrivé à Vienno elle cherchoit moi pleurant, mais je la méprisois. Und“ — damit schloß der Künstler die schriftlich geführte Unterredung — „wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das Edle, Bessere geblieben?“

Das ist Alles, was wir von seinen Beziehungen zu Giulietta wissen. Jener Brief vom Jahre 1806, das ist durch Thayer erwiesen, gehörte ihr nicht. Wem aber galt und wie lautet er?

„Am 6. Juli Morgens.

Mein Engel, mein alles, mein Ich — nur einige Worte heute, und zwar mit Bleistift (mit deinem) — erst bis morgen ist meine Wohnung sicher bestimmt, welcher nichtswürdige Zeitverderb in d. g. — Warum dieser tiefe Gram, wo die Nothwendigkeit spricht — kann unsere Liebe anders bestehen als durch Aufopferungen, durch nicht Alles verlangen, kannst du es ändern, daß du nicht ganz mein, ich nicht ganz dein bin. — Ach Gott, blick' in die schöne Natur und beruhige dein Gemüth über das Müßende — die Liebe fordert Alles und ganz mit Recht, so ist es mir mit dir, dir mit mir — nur vergißt du so leicht, daß ich für mich und für dich leben muß — wären wir ganz vereinigt, du würdest dieses Schmerzlische eben so wenig als ich empfinden. — Meine Reise war schrecklich; ich kam erst Morgens 4 Uhr gestern hier an; da es an Pferden mangelte, wählte die Post eine andere Reiseroute, aber welch schrecklicher Weg; auf der letzten Station warnte man mich, bei Nacht zu fahren — machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur, und ich hatte Unrecht; der Wagen mußte bei dem

schrecklichen Wege brechen, grundloß, bloßer Landweg — ohne solche Postillone, wie ich hatte, wäre ich liegen geblieben unterwegs. Esterhazy hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege hierhin dasselbe Schicksal mit acht Pferden, was ich mit vier, — jedoch hatte ich zum Theil wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich was glücklich überstehe. — Nun geschwind zum innern vom äußern. Wir werden uns wohl bald sehen, auch heute kann ich dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieser einigen Tage über mein Leben machte — wären unsere Herzen immer dicht an einander, ich machte wohl keine d. g. Die Brust ist voll, dir viel zu sagen — ach — es gibt Momente, wo ich finde, daß die Sprache noch gar nichts ist — erheitere dich — bleibe mein treuer, einziger Schatz, mein alles, wie ich dir; das übrige müssen die Götter schicken, was für uns sein muß und sein soll.

Dein treuer Ludwig.

Abends, Montags am 6. Juli.

Du leidest, du mein theuerstes Wesen — eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müssen. Montags — Donnerstags — die einzigen Tage, wo die Post von hier nach K. geht. — Du leidest — ach, wo ich bin, bist auch du mit mir, mit mir und dir werde ich machen, daß ich mit dir leben kann, welches Leben!!!! so!!!! ohne dich — verfolgt von der Güte der Menschen hier und da, die ich meine ebensowenig verdienen zu wollen, als sie zu verdienen — Demuth des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich — und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der — den man den Größten nennt — und

doch, — ist wieder hierin das Göttliche des Menschen — ich weine, wenn ich denke, daß du erst wahrscheinlich Sonnabends die erste Nachricht von mir erhältst — wie du mich auch liebst — stärker liebe ich dich doch — doch nie verberge dich vor mir — gute Nacht — als Badender muß ich schlafen gehen. Ach Gott — so nah! so weit! Ist es nicht ein wahres Himmelsgebäude, unsere Liebe — aber auch so fest wie die Beste des Himmels.

Guten Morgen, am 7. Juli.

Schon im Bette drängen sich die Ideen zu dir, meine unsterbliche Geliebte, hier und da freudig, dann wieder traurig, vom Schicksale abwartend, ob es uns erhört — Leben kann ich entweder nur ganz mit dir oder gar nicht, ja ich habe beschlossen, in der Ferne so lange herumzuirren, bis ich in deine Arme fliegen kann und mich ganz heimathlich bei dir nennen kann, meine Seele von dir umgeben ins Reich der Geister schicken kann. — Ja leider muß es seyn — du wirst dich fassen, unsomehr, da du meine Treue gegen dich kennst, nie kann eine andere mein Herz besitzen, nie — nie — o Gott, warum sich entfernen müssen, was man so liebt, und doch ist mein Leben in W. so wie jetzt ein kümmerliches Leben — deine Liebe machte mich zum glücklichsten und zum unglücklichsten zugleich — in meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit des Lebens — kann diese bei unserm Verhältnisse bestehen? — Engel, eben erfahre ich, daß die Post alle Tage abgeht — und ich muß daher schließen, damit du den B. gleich erhältst. — Sei ruhig, nur durch ruhiges Beschauen unseres Daseins können wir unsern Zweck zusammen zu leben erreichen — sei ruhig — liebe mich — heute — gestern — welche Sehnsucht

mit Thränen nach dir — dir — dir — mein Leben —
mein alles — leb wol — o liebe mich fort — verkenne
nie das treueste Herz deines geliebten L.

ewig dein, ewig mein, ewig unß."

Zu wem die Sprache seines Herzens so glühend geredet, wer sie war, deren Liebe er so „fest wie die Feste des Himmels“ glaubte, das bleibt auch heute noch unserm Blick verborgen. Beethoven nahm sein Geheimniß mit in's Grab. Mannigfache Anzeichen aber lassen — wie Thayer's äußerst scharfsinnige Untersuchungen ergaben — in Gräfin Therese Brunswick, der Schwester seines Freundes Franz und der Cousine von Giulia Guicciardi, die Empfängerin des Briefes vermuthen. In seinem Nachlaß fand sich ihr Ölbild mit der Inschrift: „Dem seltenen Genie, dem großen Künstler, dem guten Menschen von T. B.“ Ihr wurde das Lied: „Ich denke dein“ und die Beethoven besonders liebe Fis-dur-Sonate op. 78 gewidmet, die während eines Besuchs bei ihr im Herbst 1809 entstand. Auch die *Appassionata* componirte er 1806 in ihrem Hause und widmete sie ihrem Bruder, und unmittelbar nach seiner Trennung von ihr — sie gehörte einer ungarischen Familie an — schrieb er von einem ungarischen Badeort aus den leidenschaftlichen Liebesbrief. Jahrelang, so scheint es, hoffte und erstrebte er eine Verbindung mit der Geliebten, die ihn, nach dem Zeugniß ihrer Cousine Guicciardi, „adorirte“, und die er in einem Briefe an ihren Bruder „küssen“ ließ. Am 2. Mai 1810 giebt er Wegeler den Auftrag, ihm eilends seinen Taufschein zu besorgen. „Ich wäre vielleicht einer der glücklichsten Menschen, wenn nicht der Dämon in meinen Ohren seine Wohnung aufgeschlagen hätte“, schreibt er dem alten Freund. Bald darauf aber verräth Breu-

ning: „Ich glaube seine Heiratspartie hat sich zerschlagen.“ In dieser Zeit singt er sein „Trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe!“ Fortan schweigt alles Hoffen still. Er entsagte. Auch sie, die als eine edle, hochherzige, wenn auch excentrische Natur geschildert wird, starb unvermählt.

„Beethoven lebte für die Menschheit im Großen, nicht für den Einzelnen“, sagt Schlosser. Er lebte in ausschließlicher Hingabe an die Mission, die ihm auf-erlegt war und deren ganzer Verantwortlichkeit er beständig eingedenk blieb. Die Qualen des Zweifels an der Echtheit des inneren Berufs, wie sie die Künstlerbrust nicht selten beirren, haben seine Seele niemals belastet; ihn erfüllte die Gewißheit der eigenen Größe. Was in den Entwicklungsgang geringerer Geister oft hindernd eingreift, die tausenderlei kleinen und großen Hemmnisse und Feindseligkeiten des äußeren Lebens, das hat den Lauf dieses starken, energischen Geistes nicht zu stören vermocht. Aller Kampf stählte nur seine Kraft, und wo Andere unterliegen, ging er als Sieger hervor. Ein anderer Antäus, entriß er dem Riesen Schmerz seine Gewalt, indem er ihn emporhob über die Erde und sich selber, in eine reinere Region, wo er in eine läuternde und erlösende Macht sich wandelt. Nicht glücklich zu sein, war seine Aufgabe, auch nicht glücklich zu machen im menschlichen Sinne, das Beides hat er entbehren müssen. Er erfüllte die Welt mit reinstem Entzücken und dennoch ließ sie ihn einsam, liebespendend, liebedürstend, hat er dennoch an Liebe gedarbt. Auch spätere auf ein häusliches Glück gerichtete Wünsche und Hoffnungen blieben unerfüllt. Darum berührt uns der Ausbruch seiner Sehnsucht in seinem Tagebuch so ergreifend: „Nur Liebe — ja nur sie vermag dir ein glückliches Leben zu geben! D

Gott — laß mich sie, jene endlich finden, die mich in Tugend bestärkt — die erlaubt mein ist!“ Er fand sie nimmer. „Du darfst nicht Mensch sein, für dich nicht, nur für andere, für dich giebt's kein Glück mehr als in dir selbst, in deiner Kunst — o Gott! gieb mir Kraft, mich zu besiegen, mich darf ja nichts an das Leben fesseln.“ Mit diesen Worten kämpfte er 1812 ein letztes Verlangen nieder, das in dem Viederkreis „An die ferne Geliebte“ künstlerisch ausklang.

Lehrreich und interessant ist es, an der Hand der Werke Beethoven's seiner künstlerischen Entwicklung nachzugehen. Allerdings ist die Opuszahl bei ihm nicht immer ein sicherer Führer; entstammen doch beispielsweise die opera 103, 71, 81 b, 87 der frühesten Zeit. Der erste Entwurf des als op. 121 b veröffentlichten, mehrfach umgearbeiteten „Opferliedes“ führt bis 1794 zurück, ja auch die „Ode an die Freude“ beschäftigte ihn bereits 1793. Über die wichtige Frage der Entstehungszeit der einzelnen Arbeiten haben die Forschungen Thayer's und Nottebohm's vielfältige Aufklärung gebracht, wobei sich Beethoven's Skizzenbücher als wesentlichstes Hülfsmittel erwiesen. Er pflegte auf zusammengeheftete Blätter Notenpapiers, die er zu diesem Zwecke jederzeit bei sich trug, nicht allein Einfälle, wie sie ihm eben durch den Sinn gingen, zu notiren, sondern die verschiedenen Motive, Passagen, Wendungen derjenigen Compositionen, die ihn gerade beschäftigten, im Einzelnen auf das sorgfältigste durchzuarbeiten und umzubilden. Da er sich in der Regel mit mehreren Werken gleichzeitig trug, so laufen die immer wiederholten Versuche der verschiedenen Compositionen vielfach durcheinander. Trotz solchen Durcheinanderarbeitens zeigt sich, daß der Componist meist von Anfang an über das zu erreichende Ziel klar

war und die einmal erfaßte Form bis an's Ende durchführte. Auch das Gegentheil läßt sich mitunter bemerken. Er ging eben auf die verschiedenste Weise zu Werke. Jeder zweite Entwurf aber ist eine höhere Entwicklungsstufe des ersten, und aus dem Mosaik solch unzusammenhängender Detailbildungen erwachsen jene organisch einheitlichen Kunstschöpfungen, deren Formvollendung gleicherweise bewundernswerth ist als die Freiheit individueller Bewegung, die in ihnen zum Ausdruck kommt. Nicht so leicht und schnell wie Händel, Haydn, Mozart producirte Beethoven. Nicht als das fertige Geschenk einer verschwenderischen Eingebung empfing er seine Gedanken. Langsam, in mühevoller Arbeit, im steten Ringen nach dem Ideal mußten sie ihrer endgültigen Gestalt entgegenreisen. Unablässig geschäftig erscheint die künstlerische Selbstkritik in dem langen, oft über Jahre ausgedehnten Proceß des Schaffens. Wir sehen bei Beethoven fort und fort auch die Reflexion lebendig; aber im Gegensatz zu Andern, bei denen die Phantasie während der Arbeit erschlafft, gestaltet sie bei ihm vielmehr ungeschwächt fort und „erhebt sich oft erst im letzten Augenblick zu ihrem höchsten Fluge.“ „Diese Geschmeidigkeit der Phantasie“, sagt Nottebohm, „und der Rigorismus, die Kälte, Besonnenheit und ausdauernde Geduld beim Arbeiten bilden einen Theil der Eigenschaften, auf denen die Größe Beethoven's beruht und ohne welche Beethoven nicht Beethoven geworden wäre.“ Er selbst scheint offenbar Werth auf diese Skizzen gelegt zu haben. Im Gegensatz zu seinen sonstigen Manuscripten, die er, sobald sie gedruckt waren, achtlos verloren gehen ließ, bewahrte er sie auf und ließ sie in ihrer ursprünglichen Ordnung zusammenbinden. Leider sind diese Skizzenbücher, die, auch eine Fülle unbenutzter

Themen und Motive enthaltend*), einen Einblick in Beethoven's Werkstätte gewähren, wie er uns bei keinem andern unsrer großen Componisten offen steht, im Laufe der Zeit zerstreut, zum Theil selbst blattweis verzettelt worden. Doch hat Nottebohm eine ganze Reihe derselben ihrem Inhalte nach bekannt gegeben.

Das Jahr 1800, dem das beliebte Septett op. 20, das dritte Clavierconcert, die Streichquartette op. 18, die Sonaten op. 17, 22 und 23 ihre Entstehung danken, brachte auch die erste Symphonie des Meisters an die Öffentlichkeit. In einer eigenen Academie im Burgtheater am 2. April führte er sie gemeinsam mit dem Septett und dem C-dur-Concert zum ersten Male auf. Die Mozart'sche Verwandtschaft, die Einfachheit der Form, der Instrumentation und des harmonischen Gewebes, die dieselbe von den späteren gleichartigen Schöpfungen des Künstlers unterscheiden, gewannen ihr beim Publikum schnellen Eingang. Auch in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ verlautet darüber: „Sehr viel Kunst, Neuheit und Reichthum an Ideen,“ während man an selber Stelle bei Besprechung zweier Variationenwerke in Zweifel zieht, ob Beethoven „ein ebenso glücklicher Tonsetzer als fertiger Clavierspieler sei.“ Wirft die Kritik doch auch seinen Violinsonaten op. 12 „Bizarrierie und Unnatur, Mangel an Gesang und guter Methode“ vor, ja ein anderer Recensent bezeichnet die Symphonie sammt den ersten Trios als „confuse Explosionen dreisten Übermuths eines jungen Mannes von Talent“.

*) „Hätte Beethoven so viel Symphonien geschrieben, als er angefangen hat, so besäßen wir ihrer wenigstens fünfzig“, sagt Nottebohm. Auch der ersten in C-dur gingen 1794 Skizzen einer unausgeführt gebliebenen in gleicher Tonart voran.

Mit kühner Hand bemächtigt sich Beethoven, wie in Sonate, Quartett und Concert, so auch in der Symphonie der Erbschaft Haydn's und Mozart's, um in ihr die Kunstform auszubilden, welche an die Spitze der gesammten musikalischen Entwicklung treten sollte. An die Stelle allgemeinerer, unbestimmterer Gefühle und Stimmungen ziehen bestimmte Gedanken ein; zur Darstellung des poetischen Inhaltes von Natur und Leben befähigt er die Instrumente, deren Chor er entsprechend erweitert. Die Architectur des Ganzen dehnt sich, die Verhältnisse werden größer. Überraschende Wendungen, mächtige Steigerungen, breit ausklingende Schlüsse erhöhen das monumentale Gepräge. Die thematische Arbeit im Durchführungstheil des ersten Satzes wird unvergleichlich kunstvoller und inspirirter. Uner schöpfl ich tiefe Seelenergüsse werden im Adagio laut, die Menuett wird zum wesentlich bedeutameren Scherzo, das leichtgeschürzte Rondo-Finale gestaltet sich zum Schwerpunkt des Werkes, in ihm steigert und gipfelt sich der gesammte Gedankenproceß. Erscheinen die Vor-Beethoven'schen Symphonien nach Louis Köhler's Ausdruck nur wie „Gattungs-Symphonien, aus denen die sechs großen Mozart's allerdings als Charaktere von besonderer Physiognomie hervortreten“, so sind Beethoven's Werke dieser Art „Individuen, deren jede sozusagen auf einem eigenen Postament steht und eine Entwicklungsphase personificirt.“ Er wird zum Vollender der Symphonie, wie er zum Vollender von Quartett und Sonate wird.

Seine erste Symphonie zeigt im Bund mit der zweiten sammt den Geigensonaten op. 24 und 30, den Claviersonaten op. 26, 27, 28 und 31, dem Quintett op. 29, der Serenade op. 25, den Variationen op. 34 und 35, dem Ballet „Die Geschöpfe des Prometheus“

theus“, das neuerdings der Bühne wiedergeschenkt wurde*), und dem wenig hervorragenden Oratorium „Christus am Ölberg“ dem Resultat der Jahre 1801 und 1802) erst den Anfang dessen. Hier, wo der junge Meister sich schon auf die Höhe Mozart's gestellt, waltet noch die reine Schaffenslust. Sein Genius lächelt, während sein Herz in Thränen steht. Denn wie es gerade zur Zeit, als er die D-dur-Symphonie schrieb und ein seit dem Jahre 1797 fühlbar werdendes Gehörleiden seine sich immer steigende Besorgniß erregte, um seinen Gemüthszustand bestellt war, das offenbart uns ein Schriftstück, das man, vom 6. October 1802 aus Heiligenstadt datirt, nach seinem Tode vorfand: sein für seine Brüder Carl und Johann bestimmtes Testament**). Es lautet also:

„O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misantropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheint, mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens, selbst große Handlungen zu verrichten dazu war ich immer aufgelegt, aber bedenkete nur daß seit 6 Jahren ein heillosen Zustand mich befallen, durch unvernünftige Ärzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem Überblick eines dauernden Übels (dessen Hei-

*) Das Libretto von Salvatore Bigano, der damals mit Glück eine Reform des Ballets anstrebte, ging verloren, wurde aber 1891 durch Friedrich Rust mit Benutzung alter Daten wieder hergestellt. In dieser Gestalt ging das Ballet am 2. Februar 1894 in Wiesbaden mit großem Gelingen in Scene.

***) Die Original-Handschrift besaß sich lange im Besiß von Jenny Lind-Goldschmidt. Nach ihrem Tod kam sie, laut letztwilliger Verfügung, an die Hamburger Stadtbibliothek.

lung vielleicht jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen, mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen, wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestoßen, und doch war's mir noch nicht möglich den Menschen zu sagen: spricht lauter, schreyt, denn ich bin taub, ach wie wär es möglich daß ich dann die Schwäche eines Sinnes zugeben sollte, der bey mir in einem vollkommeneren Grade als bey andern seyn sollte, einen Sinn den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben noch gehabt haben — o ich kann es nicht, — drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte, doppelt weh thut mir mein Unglück, indem ich dabey verkannt werden muß, für mich darf Erholung in menschlicher gesellschaft, feinere unterredungen, wechselseitige Ergießungen nicht statt haben, ganz allein fast, nur so viel als es die höchste Nothwendigkeit fordert, darf ich mich in gesellschaft einlassen, wie ein Verbannter muß ich leben, nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße Angstlichkeit, indem ich befürchte in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen — so war es denn auch dieses halbe jahr, was ich auf dem Lande zubrachte, von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jehigen natürlichen disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten ließ, aber welche Demüthigung wenn Jemand neben mir stand

und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder Jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte, solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben — nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben — wahrhaft elend, einen so reizbaren Körper, daß eine etwas schnelle Veränderung mich aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann — Geduld — so heißt es, sie muß ich nun zur Führerin wählen, ich habe es — dauernd hoffe ich soll mein Entschluß seyn auszuharren, bis es den unerbittlichen parzen gefällt, den Faden zu brechen, vielleicht geht's besser, vielleicht nicht, ich bin gefaßt — schon in meinem 28. Jahr gezwungen Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand — Gottheit, du siehst herab auf mein inneres, du kennst es, du weißt, daß menschenliebe und neigung zum wohlthun drin hausen. O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir Unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen seines Gleichen zu finden, der trotz allen hindernissen der Natur doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — ihr meine Brüder Carl und *) sobald ich tod bin und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt süget ihr dieser meiner Kran-

*) Der Name des Bruders Johann ist wunderlicherweise ausgelassen.

kengeschichte bei, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir veröhnt werde. — Zugleich erkläre ich euch beyde hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann) von mir, theilt es redlich, und vertragt und helft euch einander, was ihr mir zuwider gethan, das wißt ihr, war euch schon längst verziehen, dir Bruder Carl danke ich noch insbesondere für deine in dieser letztern spätern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit. Mein Wunsch ist, daß euch ein besseres sorgenloseres Leben als mir werde, empfiehlt euren Kindern Tugend, sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld, ich spreche aus Erfahrung, sie war es, die mich selbst im Elende gehoben, ihr danke ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen selbstmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und liebt euch — allen Freunden danke ich, besonders Fürst Dchnowsky und Professor Schmidt — die Instrumente von Fürst V. *) wünsche ich, daß sie doch mögen aufbewahrt werden bey einem von euch, doch entstehe deswegen kein Streit unter euch, sobald sie euch aber zu etwas nützlicherem dienen können, so verkauft sie nur, wie froh bin ich, wenn ich auch noch unter meinem Grabe euch nützen kann — so wär's geschehen — mit Freude eil ich dem Tode entgegen — kommt er früher als ich gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunst-Fähigkeiten zu entfalten, so wird er mir trotz meinem harten Schicksal doch noch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen Leidenden Zustande? — komm wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen — Lebt

*) Der Fürst hatte V. ein vollständiges Streichquartett: werthvolle italienische Instrumente geschenkt, gegenwärtig das Eigenthum der Berliner königl. Hochschule für Musik.

wohl und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, seyd es —“

Darauf folgt die Nachschrift vom 10. October:

„So nehme ich denn Abschied von dir — und zwar traurig — ja die geliebte Hoffnung — die ich mit hieher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkt geheilet zu seyn — sie muß mich nun gänzlich verlassen, wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist — auch sie für mich dürr geworden, fast wie ich hieher kam — gehe ich fort — selbst der hohe Muth — der mich oft in den schönen Sommertagen befeelte — er ist verschwunden — O Vorsehung — laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen — so lange schon ist der wahren Freude in nigerer Widerhall mir fremd — o wann — o wann o Gottheit — kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen — Nie? nein — o es wäre zu hart.“

Nicht zum ersten Mal ringt sich die Klage über die schwindende Gehörkraft aus dem gepreßten Herzen los, und nicht zum ersten Mal giebt er der peinvollen Furcht vor dem drohenden Gespenst der Taubheit Ausdruck. Vertrauten Freunden hat er's bekannt, was er sich selber kaum zu gestehen wagt: das Gebrechen, dessen er sich schämt und das ihm, dem Musiker, zum zwielfachen Unheil wird. Jahrelang hat er's schweigend getragen. Erst im Juni 1801 entdeckt er sich Amenda und Wegeler, nicht ohne ihnen strengste Geheimhaltung zur Pflicht zu machen. „Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu“, heißt es in dem Briefe an letzteren. „Um Dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, so sage ich Dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am Orchester anlehnen muß, um

den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen ist es zu verwundern, daß es Leute giebt, die es niemals merkten; da ich meistens Zerstreungen hatte, so hält man es dafür. . . . Ich habe schon oft — mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zu der Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksale trogen, obichon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde. . . . Resignation! welches elende Zufluchtsmittel, und mir bleibt es doch das einzig übrige!“

Im November desselben Jahres schreibt er demselben Freund etwas trostreicher; die aufkeimende Liebe zu Giulietta erfüllt ihn mit Muth und frischem Hoffen. „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht. — O es ist so schön, das Leben tausendmal leben! — Für ein stilles Leben, nein ich fühl's, ich bin nicht mehr dafür gemacht! . . . Nichts von Ruhe! — ich weiß von keiner andern als dem Schlaf, und wehe genug thut mir's, daß ich ihm jetzt mehr schenken muß als sonst“. . . . „Für mich“, sagt er an selber Stelle, „giebt es kein größeres Vergnügen, als meine Kunst zu treiben und zu zeigen.“ Und: „Jeden Tag gelange ich mehr zum Ziel, was ich fühle, aber nicht beschreiben kann. Nur hierin kann Dein Beethoven leben.“

In seiner Kunst also, die ihm Gottesdienst war, suchte er Vergessen für das, was sein Gemüth beschwerte, Ersatz für die wachsende Vereinsamung seines äußeren Lebens. Und wol ward es still und stiller um ihn, bis endlich die ganze Welt für ihn verstummte und die Musik, klanglos, körperlos, nur noch als Vorstellung in seiner Seele lebte. An die Stelle mündlichen Ge-

dankenaustausches trat nun, wie die uns aufbewahrten Conversationshefte nachweisen, allmählig schriftliche Unterhaltung. Mißtrauen und Argwohn, der Taubheit traurige Gefährten, ergriffen sein edles Gemüth und machten ihn, der, seinem scheinbar starkgebauten Körper zum Troß, viel kränkelte und von nervösester Reizbarkeit war, ungleich in seinen Stimmungen, ungerecht gegen seine Freunde, heftig bis zur Raserei. Häufige Zerwürfnisse und ein gleiches Übermaß von Reue seinerseits waren das Ergebnis dessen; war er doch in der Kunst der Selbstbeherrschung von je wenig geübt, und bei seinem natürlichen Hang zu Extremen nahm Alles, was er empfand, Hoffnung wie Verzweiflung, einen leidenschaftlichen Ausdruck an. „Sie glauben nicht“, schreibt sein Jugendfreund Stephan von Breuning, der sich 1801 nach Wien gewandt hatte, im November 1804 an Wegeler, „welchen unbeschreiblichen und ich möchte sagen: schrecklichen Eindruck die Abnahme des Gehörs auf ihn gemacht hat. Denken Sie sich das Gefühl unglücklich zu sein, bei seinem heftigen Charakter; hierbei Verschlossenheit, Mißtrauen, oft gegen seine besten Freunde, in vielen Dingen Unentschlossenheit! Größtentheils, nur mit einigen Ausnahmen, wo sich sein ursprüngliches Gefühl ganz frei äußert, ist Umgang mit ihm eine wirkliche Anstrengung, wo man sich nie selbst überlassen kann.“

Oft faßt ihn Verzweiflung an und giebt ihm mehr denn einmal den Gedanken ein, sein qualvolles Leben eigenmächtig zu enden. „Hätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, so lange er noch eine gute That verrichten kann, längst wär ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst. — O so schön ist das Leben, aber bei mir ist es für immer vergiftet.“ So klagt er 1810

zu Wegeler, dem er sein Herz am rückhaltlosesten öffnet. Doch mit heroischer Kraft kämpft er gegen das Verhängniß. So schafft er seine frommen Gellert'schen Lieder, seine berühmte „Kreuzer-Sonate“ op. 47, die Violinromanzen op. 40 und 50, die Clavier-sonaten C- und F-dur op. 53 und 54, das Tripelconcert und die Eroica. Mit letzterer gedachte er, Napoleon Buonaparte eine musikalische Huldigung darzubringen. Die Helbengestalt des ersten Consuls erfüllte ihn, der den Erscheinungen seiner Zeit voll regen Antheils folgte, mit enthusiastischer Bewunderung. Auf das Titelblatt der im Mai 1804 beendeten Partitur schrieb er das Wort: „Buonaparte“, darunter seinen Namen. Kein Wort mehr, erzählt Ries. Eben sollte die Sendung durch die französische Gesandtschaft nach Paris abgehen, als in Wien die Botschaft eintraf, Napoleon habe sich zum Kaiser erklärt. Ries selbst überbrachte seinem Meister die Nachricht, worauf er, wie er schreibt, „in Wuth gerieth“ und, das Titelblatt zerreißend, ausrief: „Ist der auch nicht anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, und seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher wie alle Andern stellen, ein Tyrann werden!“ Von Napoleon war darnach keine Rede mehr. Selbst die Nachricht von seinem Tode auf St. Helena entlockte ihm später nur die sarkastische Äußerung: er habe zu dieser Katastrophe bereits die passende Musik componirt, damit auf den Trauermarsch in der Symphonie hindeutend. Diese widmete er nun dem Fürsten Lobkowitz, dessen Capelle sie wiederholt zur Aufführung brachte, bevor sie im Januar 1805 zuerst öffentlich gehört wurde. Nun trug sie den Titel: »Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo.«

Bestimmte Situationen, ein poetischer Vorwurf treten hier zum ersten Mal in einem symphonischen Kunstwerke in's Leben. Aus der Lyrik der ersten Symphonien gehen wir in das Epos, oder vielmehr das instrumentale Drama über. Jetzt sehen wir dem echten Beethoven in's Angesicht. Wir stehen — wenn wir an der hergebrachten Dreitheilung seines Schaffens festhalten — seiner zweiten Periode gegenüber. „Die Beethoven'sche Symphonie“, sagt Schure*), „bezeichnet den Rückweg des Musikers zur Dichtkunst. Ihre Geschichte von der Eroica bis zur Neunten ist aufzufassen als eine Neugeburt der Poesie aus den Tiefen der Harmonie.“ An die Stelle des früheren fröhlichen Spiels mit Tönen setzt sich nun ein ernstes Dichten in Tönen, und die bisherige naive Schaffensweise wandelt sich in bewußte Gedankenarbeit. Beethoven ist der erste eigentliche Tondichter und Denker. Eine bewundernswürdige Mannigfaltigkeit offenbart er in Behandlung der Rhythmik, die vornehmlich vermittelt Anwendung von Syncopen und Betonung der schlechten Tacttheile in der Eroica von frappanter Wirkung ist. Nicht minder zeigt sich die Harmonik von bisher noch nicht dagewesener Kühnheit. Wir erinnern nur an die bekannte Dissonanz im Durchführungstheil vom ersten Satz, oder an den Horneintritt mit dem Hauptthema auf dem Geigentremolo as-b, der Ries bei der ersten Probe zu der Aeußerung verleitete: „Das klingt ja infam falsch!“ und ihm dafür beinahe „eine Ohrfeige“ vom Meister eingetragen hätte. Auch das instrumentale Colorit ist reicher denn bisher; die Blasinstrumente namentlich werden in größere Mitwirkung gezogen und die ganze

*) Das musikalische Drama. Deutsch von Wolzogen. Leipzig. Schömp.

Klangfülle erscheint mächtig gesteigert. Dazu treten durch seine dynamische Schattirungen und scharfe Contraste ganz neue Wirkungen. Und dieses Wunder von Neuheit und Genialität konnte selbst ein Carl Maria von Weber in seiner Jugend als „ein musikalisches Ungeheuer und verworrenes Chaos“ bezeichnen!

Beethoven ging indessen unbekümmert seinen Weg, einzig der Stimme des Genius in ihm Gehör gebend. „Ich kann meine Werke nicht nach der Mode meißeln und zuschneiden, wie sie's haben wollen; das Neue und Originelle gebiert sich selbst, ohne daß man dran denkt“, lautet ein Ausspruch in seinen Conversationsbüchern. Dennoch liegt die Vermuthung nahe, daß der Mangel an Verständniß, dem er begegnete, ihn zurückhielt, wenigstens ein Gebiet seiner Kunst weiter zu verfolgen: das dramatische, das er mit „Fidelio“ nur einmal und nicht wieder betrat.

Es war im Jahre 1804, als Beethoven, nachdem er, auf Anregung Schikaneder's, sich schon 1803 mit Opernideen befaßt hatte, von dem Eigenthümer des Theaters an der Wien, Baron Braun, den Antrag erhielt, eine Oper für diese Bühne zu schreiben. Man wählte ein französisches Libretto von Bouilly, das unter dem Titel »Léonore ou l'amour conjugal« von Gaveaux und nach erfolgter italienischer Übertragung auch von Paer in Musik gesetzt worden war, und das nun von Josef Sonnleithner verdeutschte wurde. „Mit Lust und Liebe“ begab sich Beethoven an's Werk, das er im Sommer 1805 beendete. Es ging am 20. November dieses Jahres in Scene; zum Verdruß des Componisten unter dem Namen „Fidelio“, statt des von ihm gewünschten ursprünglichen Titels „Leonore“. Leider nur unter den ungünstigsten Verhältnissen. Wenige Tage zuvor waren die Franzosen in Wien eingerückt

und bildeten nun zum großen Theil das Auditorium. Der Beethoven so wohlgesinnte Adel und andere seiner Freunde hatten die Stadt verlassen. Die Gesangkräfte, mit Ausnahme der Milder als Leonore, waren nur mäßig, das Orchester, in Folge der Schwierigkeiten, die die Ouverture namentlich den Bläsern bot, mißgestimmt. So war denn auch die Aufnahme eine eiskalte, und nach drei Vorstellungen zog der Künstler sein Werk zurück. Die Ouverture hauptsächlich (die unter dem Namen der zweiten bekannt gewordene) begegnete lebhaftem Widerstand. Man verurtheilte sie als unmäßig lang und verworren, und empörte sich am meisten gegen das Trompetensolo, das man für ein „Posthorn“ nahm. Auch Cherubini, der den ersten Aufführungen der Oper beiwohnte, behauptete, daß er „wegen Bunterlei an Modulationen darin die Haupttonart nicht zu erkennen vermocht.“ Der Berichtstatter der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ aber verewigte sich 1806 durch das Urtheil über den „Fidelio“: „Das Ganze ist weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorstechend.“ Beethoven's Freunde, denen der hohe Werth dieser Schöpfung einleuchtete, hingegen bestanden, nachdem sie den widerstrebenden Tondichter zu allerhand Abänderungen und Kürzungen bewogen, auf einer Wiederholung derselben. Mit einer neuen (der sogenannten dritten, großen) Ouverture versehen, in zwei Acte, statt der bisherigen drei, zusammengezogen und mannigfach verändert, ging sie nun am 29. März 1806 abermals über die Bühne. Diesmal ward ihr ein besserer Empfang zu Theil; aber Beethoven überwarf sich, wie Köckel, der Sänger des Florestan, erzählt, mit dem Eigenthümer des Theaters und forderte seine Partitur zurück. Die wohlmeinende Absicht des Fürsten Sichnowsky, die Königin von Preu-

ßen für das Werk seines Schütlings zu interessiren, scheiterte darnach (1806), ebenso wie der Versuch, dasselbe 1807 auf die Prager Bühne zu bringen, für welche Beethoven inzwischen eine dritte Overture — die fälschlich als erste betrachtete op. 138 — compo- nirt hatte.

Der „Fidelio“ verschwand, und er ruhte lange. Erst acht volle Jahre später sollte er von Neuem an's Licht treten. Als man 1814 den Inspicienten der Wiener Hofoper ein Benefiz zugestand, fiel die Wahl auf Beethoven's Oper. Er überließ sie zur Aufführung, nicht ohne sie zuvor einer nochmaligen Überarbeitung zu unterwerfen. Auf seinen Wunsch übernahm der Dichter und Regisseur Treitschke aller- hand Verbesserungen des mangelhaften Textbuchs. Er selbst schrieb eine vierte Overture (E-dur), das Re- citativ Leonorens, den Schluß des ersten Finales, Re- citativ und Allegro von Florestan's Arie, das Melo- drama und das zweite Finale neu, unbedeutenderer Umwandlungen ganz zu geschweigen. In dieser Ge- stalt war es dem genialen Werk, das am 23. Mai nun im Rärthnerthor-Theater erschien, endlich vergönnt, sich dauernd den Beifall des Publikums zu gewinnen, nachdem Wilhelmine Schröder die Titelrolle 1822 zu glorreicher Darstellung brachte. Jetzt endlich ward es nach seinem Werth gewürdigt und begann seinen Ruhmes- lauf über alle Bühnen Deutschlands, bis nach London und Paris. Die einst kühl zurückgewiesene Tonschöpfung entzündete tausend und abertausend Herzen; sie ward zum Lieblinge der deutschen Nation, bestimmt eine der obersten Stellen in der Reihe ihrer unsterblichen Mei- sterwerke einzunehmen. Mögen Mozart's Opern uni- verseller sein, mit südllicherer Grazie, blühenderer Lebens- heiterkeit, sinnlicheren Reizen ausgestattet: deutscher

bleibt der „Fidelio“. Schon der Stoff, der ernstfittliche Vorgang, den dieser behandelt, steht unsern Sympathien näher als die Gestalten des „Don Juan“, von dem Beethoven (laut Seyfried) sagte: „nie sollte sich die heilige Kunst zur Folie eines so scandalösen Sujets entwürdigten lassen;“ näher auch als die naive Märchenwelt der „Zauberflöte“, die er als Mozart's größtes Werk erklärte, weil er sich hier als „deutscher Meister“ zeige. „Die große und bleibende historische Bedeutung des „Fidelio“ gegenüber den Mozart'schen Opern liegt nach Louis Köhler darin, daß er „einen Wendepunkt zu einer höheren dramatisch-musikalischen Idee hin bildet und eine Fortwandlung des Operngeistes bethätigt.“ Mozart erschöpfte die Idee der irdischen Liebe in seiner menschlich-unmittelbaren Musik. In Beethoven's Oper aber wurde die ideale, die sich heroisch aufopfernde Liebe leibhafte Musik. Die Apotheose der Weiblichkeit, wie sie der „Fidelio“ in unvergänglicher Schönheit repräsentirt und wie sie gerade von Beethoven's Hand gezeichnet unendlich rührend zu unserm Herzen spricht, sie ist eben ein urdeutscher Gedanke; sie bildet auch die Grundidee der Schöpfungen des deutschesten und größten Tondramatikers der Neuzeit.

Ob Beethoven aber auch, seiner Art und Natur getreu, anderen Idealen als sein großer Vorgänger folgte, in seinen dramatischen Principien steht er doch mit ihm auf gleichem Boden. Auch ihm steht die Musik in erster, das Drama erst in zweiter Linie, und nicht wie Gluck und vielleicht in unsern Tagen Richard Wagner, bat er die Vorsehung: „Laß mich vergessen, daß ich Musiker bin!“ Darum blieb in dramatischer Beziehung allerdings ein Schritt über den „Fidelio“, die „Symphonie mit Gesang“, wie man ihn genannt

hat, offen. Ob er aber, wäre ihm ein Operngedicht in die Hand gekommen, das seinen Inspirationen entsprach, diesen letzten Schritt zum Musikdrama nicht gethan hätte, wer sagt es? Schwebte ihm doch auch — wie aus Nottebohm's „Zweiten Beethoveniana“ (pag. 423 und 453) zu entnehmen — schon bei Skizzirung des „Fidelio“, mit Wiederaufnahme bestimmter Charakteristischer Motive in einem nach Florestan's Arie geplanten Melodrama und der Overture, eine an die Leitmotive erinnernde Absicht vor. Doch es blieb für ihn bei dieser einzigen dramatischen That. Zwar wollte er sich einmal verbindlich machen, der Hoftheaterdirection jährlich eine große Oper zu schreiben, auch wurden ihm zahlreiche Textbücher angetragen. Mit Collin, Theodor Körner, Treitschke, Grillparzer und Anderen pflog er bereits Unterhandlungen*), wie er sich 1811 auch um geeignete Dichtungen nach Paris wandte und (so erzählt Otto Jahn) einmal sogar auf den Gedanken kam, eine italienische Oper zu componiren. Aber keiner von all diesen Plänen kam jemals zur Ausführung. Wol trat er auch später noch mit seiner Musik zu Goethe's „Egmont“ (op. 84), den „Ruinen von Athen“ (op. 113) und „König Stephan“ (op. 117) — welche letztere beide mit Rogebue'schem Text zur Eröffnung des neuen deutschen Theaters in Pest 1812 aufgeführt wurden —, sowie mit der zu Meisl's „Weihe des Hauses“ 1822, mit der Bühne in

*) Laut einem Schreiben Grillparzer's vom 23. Juni 1857, war in seinem Text „Melusine“ auf Beethoven's Verlangen „den Chören und der bloß die Handlung begleitenden Instrumentalmusik ein viel zu großer Spielraum eingeräumt worden“, in Folge dessen er einem andern Componisten zur Wahl desselben „nur abrathen konnte“.

Verbindung: doch geschah dies, der Natur seiner Aufgabe nach, mehr in der Rolle eines musikalischen Illustrators als eines Dramatikers.

Eine Reihe von Meisterthaten ersten Ranges folgte dem „Fidelio“. Mit ihm zugleich wurden die Appassionata op. 57, das G-dur-Concert op. 58, die Quartette op. 59, sowie die Symphonien in B-dur op. 60, in C-moll op. 67, und Pastorale op. 68, skizziert. Nennen wir außerdem noch das einzige Violinconcert op. 61, die C-dur-Messe op. 86 und die Ouverturen zu „Coriolan“ und „Leonore“ (die sogenannte erste), so empfangen wir ein Bild der rastlosen Thätigkeit Beethoven's bis zum Jahre 1808. Die B-dur-Symphonie, von Robert Schumann, ob ihrer vollendeten Formverhältnisse, die „griechisch schlank“ genannt, hat mit der später geschriebenen F-dur den Licht und Freude athmenden Grundzug gemein. Zu ihr tritt der pathetisch-erhabene Charakter der C-moll-Symphonie in Gegensatz. „So klopft das Schicksal an die Pforte“, erklärte Beethoven selbst das Eingangsmotiv des ersten Satzes. Der Kampf mit dem Schicksal und der endliche Sieg ist der Inhalt dieser grandiosen Tonschöpfung. Vom leidenschaftlich bewegten ersten Satz, dem frommen Andante, dem Scherzo und seiner geheimnißvollen Überleitung in den glanzdurchleuchteten Triumphgesang des Finale entwickelt sich eine Steigerung, wie sie nur von derjenigen der neunten Symphonie überboten werden konnte. Berlioz meint, „nur wenige Werke dürften neben diesem Finale erscheinen ohne zermalmt zu werden.“ Durste er, der solches schuf, nicht in Wahrheit sagen: „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen. und sie ist auch die meinige?“

Aus wesentlich anderen Stimmungen und Anlässen

erwuchs das Werk, das am 22. December 1808 unter persönlicher Leitung des Componisten den Wienern zum ersten Mal vorgeführt ward: die Pastoral-Symphonie. Landleben, Naturfrieden ist ihr Inhalt, und seiner innigen Liebe zur Natur giebt dieselbe Ausdruck. Die Bilder und Vorstellungen, die ihn beim Schaffen geleitet, bezeichnet er hier bekanntlich durch Überschriften („Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande,“ „Scene am Bach,“ „Lustiges Zusammensein der Landleute,“ „Gewitter, Sturm,“ „Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm“), die er den einzelnen Sätzen gab, um damit dem schnelleren Verständniß des Hörers zu Hülfe zu kommen. Er begnügte sich hier nicht, wie bei der Eroica, nur mit Andeutung des Inhalts durch eine allgemeine Aufschrift; sondern er zog vor, denselben Satz für Satz zu specialisiren, und gab uns somit eine orchestrale „Programmufit“, wie sie in neuerer Zeit in Berlioz und Liszt ihre vornehmsten Vertreter fand. Mit äußerlicher Schilderei, leerer Nachahmung der Natur hat selbstverständlich der innerlichste aller Musiker nichts zu schaffen, der selber gegenüber der Malerei Haydn's in der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“ sich eines leisen Spottes nicht enthalten konnte. Auch verwahrt er sich ausdrücklich gegen etwaigen Mißverstand, indem er in der ersten Violinstimme unter der Überschrift der Symphonie bemerkte: „Mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei.“ Dessenungeachtet begegnete er, besonders um des zweiten Satzes willen, nicht selten dem Vorwurf der „Spielerei.“ In Leipzig schlug man sogar die Benennung: „Phantasien eines Tonkünstlers“ anstatt Symphonie als die passendere vor.

Während des Sommeraufenthaltes in Heiligenstadt

1808 wurde dies herrliche Idyll geboren*). Dort nahe bei, in dem hochdurchrauschten kleinen Thale, jetzt Beethoven-Weg genannt, jenseits dessen man zwischen Nebengeländen zum aussichtsreichen Waldrücken des Rahlenbergs hinaussteigt, entstand an der Stelle, die jetzt mit der Büste des Meisters geschmückt ist, die „Scene am Bach“, bei der „die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kuckucke ringsum“, nach Beethoven's Worten, „mitcomponirten“**). Er componirte vorzugsweise gern im Freien. Die Natur bot ihm unerschöpfliche Anregung; darum brachte er auch den Sommer stets auf dem Lande zu, in einem der freundlichen, reizend gelegenen Dörfer, die Wien nach allen Himmelsgegenden umgeben. „Kein Mensch“, so hören wir ihn selbst, „kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht.“ Das weite Stromthal der Donau, die gesegneten Fluren und Weingärten, die schattigen Höhen und Thäler des Wiener Waldes haben ihn oft umherstreifen sehen und belauschen können, wie er über seinen unsterblichen Melodien sann. Selbst im Winter versäumte er nie den täglichen, mehrstündigen Spaziergang; weder Frost noch Hitze, weder Sturm noch Regen mochten ihn davon zurückhalten. Vom Tagesanbruch bis zum Nachmittag war er zu jeder Jahreszeit ununterbrochen thätig. »Nulla dies sine linea« war sein Wahlspruch. Mitten im Arbeiten aber trieb es

*) Am 26. März 1887 wurde in diesem selben Heiligenstadt — es liegt bei Wien — ein „Beethoven-Museum“ eröffnet, das viel Sehenswerthes enthält. Mehrere Beethoven-Reliquien finden sich auch in dem im Juni 1888 eröffneten Museum der Stadt Wien.

***) Auch die Tanzscene ist ein Bild nach der Natur, zu dem ihm die Musikanten von den „Drei Raben“ in der Brühl, für die er selber mehrere Tänze schrieb, Modell saßen.

ihn oft hinaus, um seine Gedanken fortzuspinnen und innerlich weiter zu schaffen. Eine seltsame Ruhelosigkeit war ihm eigen und steht mit der Plastik seines Gestaltens in wunderlichem Widerspruch. Nie litt es ihn lange in einer Wohnung. Er wechselte häufig und suchte nicht selten dasselbe Quartier wieder auf, das er kurz zuvor verlassen. Ja einmal geschah es sogar, daß er, da er in seiner Zerstretheit zu kündigen vergaß, drei Wohnungen zu gleicher Zeit inne hatte und bezahlte. Seinen finanziellen Verhältnissen frommte solche Gewohnheit freilich wenig. Haushälterische Talente waren ihm, für den das Geld keinen Werth als den der Nothwendigkeit hatte, ohnehin gänzlich versagt; drum war seine Junggesellenwirthschaft nicht eben wohlbestellt. „In seinem Haushalt dominirte eine wahrhaft admirable Confusion“, erzählt Seyfried*), indem er ein anschauliches Bild des chaotischen Bunterlei's von Beethoven's Umgebung entwirft. Auch als seine Brüder zeitweise die Fürsorge für seine Geschäfte übernahmen, kam der Vortheil wol mehr ihnen als ihm zu Gute. So erklärt sich's, daß er, trotz keineswegs kargen Einnahmen, zuweilen in peinliche Verlegenheit und äußere Bedrängniß gerieth. Stets bewahrheitete er, was er einmal an Ries geschrieben: „Keiner meiner Freunde darf darben, so lange ich etwas hab'“, und höchste Freude war es ihm, „seine Kunst zum Besten der Armen zu zeigen“. „Wie groß auch Beethoven's Kunst war, so übertraf sie doch sein Herz;“ mit diesen Worten charakterisirt Schlosser den Menschen Beethoven.

Als eine glückliche Fügung durfte der Künstler es unter solchen Umständen betrachten, als im Jahre

*) Beethoven's Studien. 2. Aufl. Hamburg, 1853.

1808 der König Jerome von Westphalen den Ruf an ihn ergehen ließ, als Capellmeister in seine Dienste zu treten. Für einen damals ziemlich ansehnlichen jährlichen Gehalt von 600 Ducaten sollte er sich einzig zur Direction der Kammerconcerte verpflichten, seine Thätigkeit im Übrigen völlig unbeschränkt bleiben. Beethoven war nicht abgeneigt, einer Berufung zu folgen, die ihm eine gesicherte Existenz und hinreichende Muße bot, „dem wichtigsten Zweck seiner Kunst, große Werke zu schreiben, ganz obzuliegen“. Hatte man doch, wie er am 7. Januar 1809 an seinen Verleger Härtel nach Leipzig schrieb, „in Wien nie etwas rechtes für ihn thun wollen“; sodaß er ohnehin mit dem Entschlusse umging, eine längere Reise nach Italien, oder wie Köchel sagt, nach Deutschland, England und Spanien zu unternehmen. Seine Freunde freilich waren von dem möglichen Verluste des Tonmeisters, dem die erste Stelle unter den Mitlebenden immer zweifelloser zugesprochen werden mußte, schwer betroffen; sie wollten ihn nicht lassen, dessen Besitz Wien zur höchsten Zierde gereichte. So vereinigten sich denn drei seiner Gönner: Erzherzog Rudolf, der, wie erwähnt, seit mehreren Jahren Beethoven's Schüler war, und die Fürsten Lobkowitz und Kinsky, „um allein zu thun, was die Ehre der Kaiserstadt erheischte“: sie sicherten ihm, so lange er keine feste Anstellung im Lande habe, einen Jahresgehalt von 4000 Gulden, unter der einzigen Bedingung, daß er die österreichischen Lande nicht verlasse.

Auf diese Weise blieb er Wien erhalten. Vorübergehend zwar schien mehrere Jahre später nach dem plötzlichen Tod des Fürsten Kinsky und dem ausbrechenden Bankerott des Fürsten Lobkowitz sein Einkommen gefährdet; doch bezog er dasselbe, von einer

geringen Schmälerei abgesehen, bis an's Ende seines Lebens. Daneben flossen ihm auch ansehnliche Honorare zu. Der Strom schöpferischer Kraft aber quoll ihm besonders reichlich in diesen Jahren, und der in seinem Tagebuche ausgesprochene Wunsch: „wenn der Herbst seines Lebens gekommen, einem fruchtbaren Baume gleich zu sein, welcher reiche Früchte in unsern Schoß herabschüttelt“, kam zur Erfüllung. Indeß sein äußeres Leben von keinerlei bedeutenderem Ereignisse unterbrochen erscheint, zeigt sich sein inneres um so ereignißvoller. In ununterbrochenem Zuge folgen der Pastoral-Symphonie die Cello-Sonate op. 69, die Trios op. 70, die Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester op. 80 (1808), die Sonaten op. 78 und 81, das „Harfen“-Quartett op. 74 und das fünfte Clavierconcert in Es-dur op. 73 (1809), das F-moll-Quartett op. 95, die Musik zu „Egmont“ (1810), „König Stephan“, die „Ruinen von Athen“ und das B-dur-Trio op. 97 (1811). Daneben eine ungezählte Liederfülle.

Wie das B-dur-Trio als unerreichtes Muster seiner Gattung, stellt sich das Es-dur-Concert als die Krone aller Concerte dar. Rein und völlig geht hier das virtuose Element in der künstlerisch-poetischen Idee auf. Ganz Neues in ihrer Art bringt die Chorphantasie — eine Vorstudie zur neunten Symphonie — bei deren erster Aufführung am 22. December 1808 Beethoven, der am selben Abend auch das G-dur-Concert und die Pastoral-Symphonie neu vorführte, selbst den Clavierpart übernahm und es zu einem glänzenden Umwerfen des Orchesters brachte. Nach Seyfried war der große Meister „kein Musterbild im Dirigiren“, und Spohr erzählt in seiner Selbstbiographie: „Beethoven hatte sich angewöhnt, dem Orchester die Ausdrucks-

zeichen durch allerlei sonderbare Körperbewegungen anzudeuten. Bei dem piano bückte er sich nieder, und um so tiefer, je schwächer er es wollte. Trat dann ein crescendo ein, so richtete er sich nach und nach wieder auf und sprang beim Eintritt des forte hoch in die Höhe."

Die Quartette op. 74 und 95 schließen sich den drei großen op. 59 an, die Beethoven für Graf Rasoumowsky schrieb. Immer geistiger nur wird die Sprache, die ihr Schöpfer redet. In wunderbarer Polyphonie schlingen sich die Stimmen durcheinander, hier und dort sich zu beinahe orchestraler Wirkung vereinigend, an anderer Stelle wiederum wie aus einem Munde redend. Jede geht ihren eigenen selbständigen Gang, jede lebt ihr besonderes Leben und hört doch nie auf, die Trägerin eines höheren Gedankens zu sein. Das Technische der Aufgabe verliert der Tondichter mehr und mehr aus dem Sinn über dem geistigen Wesen seiner Kunst. „Glaubt Er,“ — so erwidert er dem ausgezeichneten Geiger Schuppanzigh (der sich um die Interpretation seiner Kammermusik-Werke von Unbeginn verdient gemacht), als dieser einen Gang in einem der Quartette als unbequem oder unausführbar bezeichnete, — „glaubt Er, daß ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht, und ich es aufschreibe?“

Auch da, wo er für die menschliche Stimme schreibt, schwindet ihm die Rücksicht auf die ihr gesteckten Grenzen nicht selten aus den Augen. Die Sänger des „Fidelio“ klagten über die Unsingbarkeit ihrer Aufgaben, und Cherubini war der Meinung, daß dem Herrscher im Reich der Instrumentalmusik wol ein Curfus in der Gesangkunst nichts schaden könne, und machte ihm daher ein Exemplar der Gesangschule des

Pariser Conservatoire zum Geschenk. Zumal seine größten Schöpfungen, die Missa solemnis und die neunte Symphonie, erlitten von Seiten der Sänger lebhaften Widerstand, und ihre Aufführung scheiterte in früheren Jahren vielfach an den zu hohen Anforderungen, die sie an dieselben stellen. Keine Spur davon findet sich in seinen Werken für Sologesang. Die Scene »Ah perfido«, die Gellert'schen Lieder, »Adelaide« und viele kleinere Gesänge, unter denen sich besonders die Goethe'schen »Mignon«, »Wonne der Wehmuth«, »Neue Liebe, neues Leben«, »Freudvoll und leidvoll« einen weiten Freundeskreis erwarben, lassen an Sanglichkeit nichts zu wünschen übrig. Wie weit Beethoven übrigens auch auf dem Gebiet des Liedes über den von ihm vorgesundenen Standpunkt hinausschritt, das bekundet schon die von Anbeginn als geniale Schöpfung anerkannte, allerdings mehr scenenartige »Adelaide«; das bekundet mehr noch als alle seine bisher erwähnten Lieder der Liederkreis »An die ferne Geliebte«: die innigsten Liebeslänge, die je gesungen wurden und die zuerst jene dem Charakterisirenden zugewandte Bahn eröffneten, auf der Franz Schubert und mehr noch Robert Schumann weiterschritten.

Das Lied »Neue Liebe, neues Leben« nahm Bettina von Arnim, die im Frühling 1810 mit Beethoven verkehrte und ihn durch die Originalität ihres Geistes zu fesseln wußte, als für sich geschrieben in Anspruch, obgleich es zweifellos seiner »unsterblichen Geliebten« galt. Natürlich bekennt auch Bettina, gleich allen bedeutenderen Frauen, die in seine Nähe kamen, sich, trotz seiner äußeren Unschönheit, in der alle Schilderungen übereinstimmen,*) völlig bezwungen von der

*) »Beethoven war sehr häßlich, aber edel, feinsühlend, gebildet,«

Macht dieser überwältigenden Natur. „Er schreitet weit der Bildung der ganzen Menschheit voran, und ob wir ihn je einholen? — ich zweifle,“ schreibt sie von ihm. Sie veröffentlichte später*) drei angeblich von ihm empfangene Briefe, deren Echtheit jedoch von Anbeginn bezweifelt und neuerdings, mit Ausnahme des zweiten, von Deiters**) endgültig widerlegt worden ist. Der dritte erwähnt des vielbesprochenen Zusammentreffens zwischen Beethoven und Goethe, das im Juli 1812 in Teplitz herbeigeführt wurde. Die Verehrung, die der Musiker dem Dichter entgegenbrachte, dessen „Egmont“ er in Musik gesetzt, und zwar, wie er ausspricht: „blos aus Liebe zu seinen Dichtungen, die ihn glücklich machen“, blieb allerdings ziemlich einseitiger Natur, und die wahre Größe seines Zeitgenossen von jenem unverstanden. „Sein Talent,“ schreibt Goethe an Zelter, „hat mich in Erstaunen gesetzt; allein es ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für Andere genußreicher macht.“ Übrigens scheint es, daß auch die Persönlichkeit des Dichtersfürsten Beethoven nicht sonderlich anzog; äußert er doch am 9. August 1812 aus Franzensbrunn brieflich gegen Breitkopf & Härtel***): „Göthe behagt die Hoflust zu sehr, mehr als es einem Dichter ziemt. Es

bezeugte die mehrerwähnte Giulietta Gräfin Gallenberg, geb. Guicciardi 1852 bei einer Unterredung mit Otto Zahn.

*) Im Nürnberger „Athenäum“ 1839 durch Metz und 1848 in ihrem „Ilius Pamphilius.“

**) „Die Briefe Beethoven's an B. v. Arnim“. Leipzig, Richter, Wiedermann. 1882. (U. Kalischer nimmt trotzdem ihre Echtheit an.)

***) La Mara, Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. II. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1887.

ist nicht viel mehr über die Lächerlichkeiten der Virtuosen hier zu reden, wenn Dichter, die als die ersten Lehrer der Nation angesehen seyn sollten, über diesem Schimmer alles andere vergessen können." Später aber widmete er seine Chorcomposition „Meeresstille und glückliche Fahrt“ „dem unsterblichen Goethe“.

Sein leidender Gesundheitszustand, der wol hauptsächlich durch die angestrengte Beschäftigung mit der A-dur-Symphonie verursacht und verschlimmert worden, war die Veranlassung, die ihn 1812 zum Gebrauch der Badecur nach Teplitz und auf Geheiß seines Arztes weiter nach Karlsbad, Franzensbad und wieder Teplitz trieb. Darnach nahm er noch in Linz, wo sein Bruder Johann inzwischen seinen Wohnsitz aufgeschlagen hatte, einen längeren Aufenthalt und brachte daselbst die achte Symphonie (F-dur) zur Vollendung. Bereits im Mai 1813 sieht er sich wieder zu einer Cur in Baden bei Wien genöthigt. „O Gott, Gott“, schreibt er in sein Tagebuch, „sieh auf den unglücklichen Beethoven herab, laß es nicht länger so dauern!“ Herbe Klagen erpreßt ihm der verwahrloste Zustand seines Hauswesens, bis eine Freundin, die Gattin des bekannten Pianofortebauers Streicher, es endlich unternimmt, einige Ordnung und Behaglichkeit in dasselbe zu bringen, indem sie ihm, dem auf die Vermittelung Anderer Angewiesenen, wenigstens einen zuverlässigen Diener verschafft.

Wol schien es, als ob das Schicksal ihm an Ruhm und äußeren Ehren mindestens vergelten wolle, was es ihm im Übrigen schuldig blieb: denn noch am Ende dieses leidensvollen Jahres 1813 war ihm ein hoher Triumph beschieden. Als nämlich Mälzel, der Erfinder des Metronoms, „zum Besten der in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen österreichischen und bay-

rfschen Krieger“ am 8. und 12. December 1813 zwei große Academien im Universitätsaal veranstaltete, producirte Beethoven hierbei zwei seiner neuesten Arbeiten: die A-dur-Symphonie und das symphonische Orchestergemälde: „Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria“, welches letztere zunächst für Mälzel's Panharmonicon, ein automatisches Musikwerk, componirt und erst nachträglich orchestriert worden war. Die vorzüglichsten Künstler Wien's, wie Salieri, Schuppanzigh, Maysefer, Spohr, Siboni, Giuliani, Meyerbeer, Romberg, Hummel, Moscheles, vereinigten sich, um, zum Theil in ganz untergeordneten Partien, unter Beethoven's Leitung mitzuwirken. Die Theilnahme des Publikums war eine außerordentliche, und das Resultat ein glänzendes. Die Opposition, die, seitens seiner Kunstgenossen und der Kritik, seinen bisherigen orchestralen Schöpfungen gegenüber ihr Wesen getrieben hatte und selbst seine Concerte erst spät zu rechter Würdigung gelangen ließ: sie verstummte vor diesen neuesten Werken, und die „Schlacht bei Vittoria“, eins seiner untergeordnetsten Erzeugnisse, ward für ihn zum glorreichen Sieg über seine Gegner. Selbst für die tiefe Bedeutung der A-dur-Symphonie, der sammt der Eroica und C-moll der nächste Platz neben der neunten gebührt, schien, ungeachtet der harmonischen Kühnheiten des letzten Satzes insbesondere, der Zuhörerschaft das Verständniß aufzugehen. Wenigstens berichtet die Kritik, daß das zart elegische Allegretto „wiederholt werden mußte und Kenner und Nichtkenner entzückte“.

Jenen ersten Aufführungen beider symphonischer Werke folgten schon im Januar und Februar 1814 Wiederholungen, die einen noch gesteigerten Enthusiasmus und Jubelausbrüche hervorriefen, wie man sie

bis dahin im Concertsaal noch nicht erlebt haben wollte. Bei dieser Gelegenheit (27. Februar) brachte Beethoven auch seine humorreiche achte Symphonie zum ersten Mal zu Gehör, deren reizend graziöses Allegretto scherzando seinen ersten Keim in einem für Mälzel geschriebenen Canon hatte.

Am 11. April desselben Jahres wirkte er wieder in einem Wohlthätigkeitsconcerte mit. Er spielte mit Schuppanzigh und Linke gemeinsam sein neues großes B-dur-Trio und wiederholte dies noch einmal im Mai bei einer Matinée im Prater. Damit nahm er als Clavierspieler Abschied vom Publikum. Nur ein Lied hörte man ihn noch am 20. April 1816 begleiten. Sein zunehmendes Gehörübel verbot ihm fortan die öffentliche Ausübung seiner Virtuosität, wiewol er noch 1819 im Stande war, den Claviermeister Carl Czerny, der drei Winter hindurch einen Kreis von Künstlern und Kunstfreunden zum Vortrag Beethoven'scher Compositionen um sich versammelte, mit Rath und Anleitung zu unterstützen und noch im Jahre 1825 ein letztes Mal vor Zuhörern meisterlich phantasirt haben soll.

Einen höchsten Ehrentag noch feierte er, ehe dies weltgeschichtliche Jahr 1814, das glanzvollste seines Lebens, zur Rüste ging. Das bei Gelegenheit des Wiener Congresses, am 29. November von ihm veranstaltete Concert vereinte in den beiden Redoutensälen das glänzendste Publikum Europas. Nahe an sechstausend Zuhörer, sämtliche Monarchen, die in Wien anwesend und von Beethoven persönlich eingeladen worden waren, befanden sich gegenwärtig. Ihnen widmete er auch die Festcantate: „Der glorreiche Augenblick“, die eigens für diesen Zweck von ihm componirt und sammt der A-dur-Symphonie und der „Schlacht bei Vittoria“ aufgeführt wurde. Der Erfolg

war bedeutend und zog wenige Tage darauf eine Wiederholung nach sich. Für die Cantate, deren Werth den einer Gelegenheitscomposition nicht übersteigt, deren „barbarischer“ Text aber später durch ein Gedicht von Rochlig: „Preis der Tonkunst“ ersetzt ward, ertheilte ihm der Magistrat das Wiener Ehrenbürgerrecht. Vielfache Auszeichnungen auch erwiesen ihm die vornehmen Gäste, die zum Congreß zusammengeströmt waren; denn Jeder war darauf bedacht, ihm seine Huldigung darzubringen. Besonders beim russischen Gesandten, dem Grafen und späteren Fürsten Rasoumowsky, und beim Erzherzog Rudolf sah er sich den höchsten Häuptern gegenüber und von diesen — namentlich von der russischen Kaiserin — durch die schmeichelhaftesten Ausdrücke ihrer Bewunderung geehrt. Noch später pflegte er gern zu erzählen, wie er sich von all den fürstlichen Personen habe „die Cour machen“ lassen.

In grellem Widerspruch zu den ermuthigenden Ergebnissen dieses Jahres standen leider schon die Erlebnisse der nächsten Zeit. Im November 1815 starb Beethoven's Bruder Carl, und dessen Testament übertrug ihm die Vormundschaft über seinen hinterlassenen Sohn. Er trat damit eine Erbschaft an, die eine Quelle der bittersten Erfahrungen für ihn werden sollte. Nicht allein, daß dieses neue Amt ihm, dem von den praktischen Dingen des Lebens Abgekehrten, ganz nur seiner Kunst Dahingegebenen, vielfältige Opfer auferlegte, es verwickelte ihn auch — da er den ihm anvertrauten Knaben dem schädlichen Einfluß seiner verderbten Mutter zu entziehen genöthigt war — in unerquickliche Streitigkeiten und einen langwierigen Proceß, der erst nach vier Jahren zu seinen Gunsten entschieden wurde. Aber auch der seiner Liebe und Großmuth sich wenig werth erweisende Nefte selber that das

Seine, um Kummer und Ärgeriß aller Art auf das Haupt seines Wohlthäters zu häufen und die letzten kostbaren Jahre seines Lebens zu umdüstern und abzukürzen. Dazu bedrängten körperliche Leiden, häusliche Widerwärtigkeiten, ja materielle Sorgen den Künstler von allen Seiten und entpreßten seinem gequälten Gemüth manche verzweifelte Klage. „Gott, helfe! Du siehst mich von der ganzen Menschheit verlassen,“ heißt es im Tagebuche von 1816, und in einem Briefe an Ries vom Mai 1819 schreibt er: „Ich war derweilen mit solchen Sorgen behaftet, wie noch mein Leben nicht, und zwar durch übertriebene Wohlthaten gegen andere Menschen.“

Im August 1820 geschieht es sogar, daß er „vier böse Tage“ hindurch „mit einem Glas Bier und einigen Semmeln“ als Mittagsmahl fürlieb nehmen muß, da ihm die Mittel fehlen, etwas Anderes zu genießen. Zwar ist er im Besiß eines kleinen Capitals, das er sich von den Concerterträgnissen des Jahres 1814 zurückgelegt, allein er betrachtet dasselbe als Erbtheil seines Neffen und als solches als unangreifbar. Und auch das Componiren geht ihm gerade zu dieser Zeit langsamer denn sonst von der Hand, obgleich er bereits seine zwei gewaltigsten Schöpfungen: die Missa solemnis und die neunte Symphonie, im Geiste mit sich herumträgt und gestaltet. Von vollendeten Arbeiten aber umschließt der Zeitraum von 1815—1822, mit dem wir in die letzte Periode Beethoven's eintreten, als Werthvollstes nur den Liederkreis „An die ferne Geliebte“, „Meeresstille und glückliche Fahrt“, die letzten fünf Clavierfonaten op. 101—111, die Cellofonaten op. 102, die Ouverturen op. 115 zur „Namensfeier“ und op. 124 zur „Weihe des Hauses.“*)

*) In das Jahr 1815 fällt auch die bisher unbekannt gebliebene

Die Sonate op. 101 war die einzige, die bei Lebzeiten des Componisten öffentlich vorgetragen ward. Immer tiefer in sich gekehrt giebt er sich in ihr und den letzten vier Sonaten; immer losgelöst von der Außenwelt. Ihre Stimmen erreichen nicht mehr seinen Sinn, berühren sein Ohr nicht mehr. Er lauscht nur noch nach innen und hält mit seiner Seele Zwiesprache und singt jene tiefsinnigen Dichtungen, die uns das Geheimniß eines höheren Daseins enthüllen. Oder kommt uns im Adagio der B-dur-Sonate, im ersten und dritten Satz der in As-dur nicht eine Vorempfindung der Verklärungswelt, wie sie die neunte Symphonie uns offenbart? Von diesen letzteren Tongebilden des Meisters und mit noch größerem Rechte ließe sich sagen, was Berlioz von der F-dur-Symphonie gemeint: sie sei ohne Vorbild vom Himmel gefallen.

Was Beethoven selber über die große B-dur-Sonate geäußert, daß sie in „drangvollen Umständen geschrieben“ sei, das findet mehr oder weniger auf jedes seiner späteren Werke Anwendung. Herbes Leid brach nach den vorangegangenen Prüfungen noch im Jahre 1822 über ihn herein. Es war nur die Vollendung dessen, was sich seit Langem vorbereitet, und dennoch traf es ihn mit so schwerer Gewalt, daß er sich, wie Schindler berichtet, nie wieder von diesem Schlage ganz erholte. Er sollte, so wünschte man, am 9. November die Aufführung seines nach achtjähriger Pause, als Benefiz der Wilhelmine Schröder wieder aufgenommenen „Fidelio“ leiten, und trotz der Warnungen seiner Freunde erklärte

Musik zu Fr. Dunder's Drama „Leonore Prohaska“, aus Kriegerchor, Romanze, Melodram und dem nach H-moll transponirten orchestrirten Trauermarsch aus der As-dur-Sonate bestehend und im Supplementband der Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel veröffentlicht.

er sich dazu bereit. Die Erfahrungen bei einem Concert im Universitätssaale 1819 und bei der Eröffnungsfeier des Josesstädter Theaters am 3. October 1822 — wo Beethoven die Musik zur „Weihe des Hauses“ dirimirte, die er, außer der Ouverture und einem Chor, den „Ruinen von Athen“ entnahm, — hatten erwiesen, daß ihn sein Gehörleiden zur Leitung großer Massen unfähig machte. Er selber nur täuschte sich noch über den vollen Umfang seines Übels. Die Hauptprobe begann; doch schon im ersten Duett nach der Ouverture zeigte es sich, daß der Dirigent von dem Gesang auf der Bühne nichts hörte. Das Orchester folgte ihm, während die Sänger ihre eigenen Wege gingen. Man brach ab und begann von Neuem, mit nicht besserem Erfolg. Es ging nicht weiter, das sahen sie Alle; doch Keiner wagte, es dem Meister auszusprechen. Da bat ihn Schindler, der ihn begleitet hatte, schriftlich, nicht weiter fortzufahren: nun wußte er Alles. Unaufhaltsam eilte er in seine Wohnung zurück; dort warf er sich auf das Sopha und bedeckte sein Angesicht mit beiden Händen. Kein Laut kam über seine Lippen; aber „die ganze Gestalt war das Bild der tiefsten Schwermuth und Niedergeschlagenheit“. Endlich äußerte er den Wunsch, daß Schindler ihn am anderen Tag zu seinem Arzt begleite. Das geschah. Doch geholfen werden konnte ihm nicht mehr: es war zu spät. Vielleicht wäre das Übel früher zu heben gewesen, hätte er den Rathschlägen der Ärzte willigeres Gehör geschenkt. So aber dünkte ihn jede Vorschrift, jede Art von Beschränkung eine lästige Fessel, die er rücksichtslos von sich warf. Wie viele Ärzte er auch um Beistand anrief, keiner vermochte ihn dazu, sich seinen Verfügungen unterzuordnen. So wurde es schlimmer und schlimmer, bis das Leiden un-

heilbar ward. Er klagte nun nicht mehr, schweigend ertrug er sein hartes Geschick.

Als die unbergängliche Frucht still getragener Schmerzen, ernstester Selbsteinkehr und Weltentfagung aber brachte das Jahr 1823 seine *Missa solemnis* an's Licht. Ursprünglich für die Installation seines Schülers, des Erzherzogs Rudolf, als Erzbischof von Olmütz bestimmt, war diese seine zweite Messe in D bereits im Spätherbst 1818 von Beethoven begonnen worden. Schon beim ersten Satze indeß wuchs das Werk zu so mächtigen Verhältnissen an, daß die Vollendung desselben bis zu dem festgestellten Zeitpunkt (März 1820) sich als unmöglich herausstellte. Weit über jede äußerliche Rücksichtnahme, über das Bereich des für die Kirche praktisch Brauchbaren ward er vom Genius hinausgeführt, um ein Gebäude aufzurichten, wie es seinen innersten Bedürfnissen und Anschauungen entsprach. Wer nennt ein Menschenwerk, das mit größerer Freiheit aufgebaut ward, das gleicherweise aller irdischen Fesseln spottet? Himmelweit steht diese zweite Messe über der ersten, die er für Esterhazy schrieb, über allen gleichartigen Erzeugnissen früherer Meister — die eine Bach'sche Messe nur ausgenommen — dem Geist und der Fassung nach. Mit gigantischer Hand rüttelt er, der sie schuf, an den alten, gewohnten Formen. Er dictirt sich selbst sein Gesetz; mag dasselbe immerhin die Grenzen des Möglichen hinsichtlich der Ausführbarkeit berühren. Mit gewaltigerer Stimme hat noch kein Sterblicher zu seinem Gott geredet und, von der Last unaussprechlichen Leides darnieder gebeugt, ihm ein herrlicheres Preislied gesungen. Jedes einzelne Wort füllt sich ihm mit Geist und Leben, mit einer Art dramatischer Wahrheit. So steht er im Staube liegend sein *Kyrie eleison* und jubelt weltüberwindend

sein Gloria. Fest und unerschütterlich ruht sein Credo und wie aus himmlischen Höhen trägt er im Benedictus die frohe Botschaft hernieder. Im Agnus zieht er das weltliche Element heran, von der Sphäre des Göttlichen steigt er zum Menschlichen herab. „Vom Herzen, — möge es wieder zum Herzen gehen!“ schreibt er gleichsam als Motto über sein Werk. Alles, was von Frömmigkeit und Andacht, von Glaube, Liebe und Hoffnung in ihm war, das legte er in diesem seinem Glaubensbekenntniß nieder. Nicht vom Standpunkte des Katholiken, des streng confessionellen Christen aus: das war er bei allem tief religiösen Empfinden nicht. Galten ihm doch die Inschriften eines ägyptischen Tempels, die er, eigenhändig abgeschrieben, unter Glas und Rahmen auf seinem Schreibtisch verwahrte, als Inbegriff reinsten Religion: „Ich bin, was da ist.“ „Ich bin alles, was ist, was war, was sein wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben.“ „Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigem sind alle Dinge ihr Dasein schuldig.“ Der Idee der zu einer Gemeinde verbrüdernten Menschheit vielmehr giebt diese Messe Ausdruck. In diesem Sinne ist sie dem Werk verwandt, das Beethoven nächst ihr geschrieben und das mit ihr gemeinsam die Spitze seines gesammten Schaffens bildet: der Symphonie mit Schlußchor über Schiller's Ode „an die Freude“; nur faßt diese weltlich, was jene kirchlich ausdrückt.

Höchste, göttlichste Begeisterung, wunderbarste Seherkraft nur vermochte diesen beiden Werken den Ursprung zu geben. In der That erzählt uns Schindler, daß er den Tondichter niemals vor und nach jener Zeit in einem ähnlichen Zustande geistiger Aufregtheit und völliger Erden-Entrücktheit gesehen habe, als während der Beschäftigung mit dieser Messe. Beispiels-

weise erwähnt er eines Vorfalles in Mödling, wo Beethoven im Sommer 1819 seinen Aufenthalt genommen, wie folgt: „In einem der Wohnzimmer bei verschlossener Thür hörten wir den Meister über der Fuge zum Credo »Et vitam venturi« singen, heulen, stampfen. Nachdem wir dieser nahezu schauerlichen Scene lange schon zugehört und uns eben entfernen wollten, öffnete sich die Thür und Beethoven stand vor uns mit verstörten Gesichtszügen, die Beängstigung einflößen konnten. Er sah aus, als habe er soeben einen Kampf auf Tod und Leben mit der ganzen Schar der Contrapunktisten, seinen immerwährenden Widersachern, bestanden. Seine ersten Äußerungen waren confus“... „Niemals wol“, fügt er hinzu, „dürfte ein so großes Kunstwerk unter widerwärtigeren Lebensverhältnissen entstanden sein als diese Missa solemnis!“ So ward dies Werk zum Triumph über die Noth des Lebens in der Hingebung an den „Allmächtigen, Ewigen, Unendlichen“, zu dessen Ehre zu schaffen ihn innerster Beruf getrieben.

Doch er that sich selbst nicht genug mit diesem einen Siege; nicht allein in der Hingabe an den Höchsten, sondern auch in der Liebe zur Menschheit, zu den Brüdern, wollte er das Schicksal überwinden. Das sagt die neunte Symphonie. Sie ist der eigenthümlichste Ausdruck seiner Individualität, das Resultat eines leidenschaftlichen Lebens, in unablässigem Ringen nach dem Edelsten, Höchsten hingebend: sie ist selbst ein höchstes Erlebnis. Im Kampf mit den Schicksalsmächten, in dem nicht eigene Kraft, nicht Humor, noch fromme Ergebung zu siegen vermögen, triumphirt die Liebe, die sich selbst verliert, beseligt in der Menschheit heiliger Verbrüderung.

Die äußere Gestalt des colossalen Wertes schon

übertragt alle übrigen symphonischen Schöpfungen des Künstlers: er hatte mit Recht etwas völlig Anderes, Neues zu schaffen verheißen. Zu einem gigantischen Bau erweitert sich die Form, in unerhörter Weise entwickelt sich der polyphone Reichthum, der Wunder der Instrumentation, der rhythmischen und harmonischen Kühnheiten finden sich mehr denn sonst. Und wer will die Fülle himmlischen Gesanges im Adagio schildern, dieser Glorie der Instrumentalmusik? Der Schwerpunkt des Ganzen aber liegt in der Combination des Instrumentalen mit dem Vocalen, in der Herzzuziehung der Menschenstimme und der damit erzielten überwältigenden Steigerung im Schlußsatz. Töne allein sagen es nicht mehr aus, was der hehre Meister zu sagen begehrt — er ruft das Wort zu Hülfe. Der Tonkunst vermählt sich in dithyrambischer Feier die Poesie. Was er uns hier gegeben, ist unerreicht geblieben und bleibt es wol auch. Wagner nennt die neunte die „letzte Symphonie“.

„Die Fabel“ von einer bereits skizzirten zehnten Symphonie zerstört Nottebohm, indem er die aus dem Jahre 1825 vorhandenen, nicht fortgesetzten kurzen Entwürfe zweier Sätze als „nur augenblickliche Einfälle“ bezeichnet, „wie sie bei Beethoven zu Tausenden vorkommen, und die eben so dazu bestimmt waren, liegen zu bleiben, wie die vielen unausgeführt gebliebenen Skizzen, die in andern Skizzenbüchern zu finden sind.“ Allerdings plante Beethoven schon 1818, inmitten der Arbeit an der 1817 begonnenen neunten, die zuerst als reines Instrumentalwerk gedacht war, eine zehnte Symphonie, deren Entwurf in Worten — nicht in Noten — ein Skizzenblatt folgendermaßen andeutet: „Adagio cantique — Frommer Gesang in einer Sinfonie in den alten Tonarten — Herr Gott

dich loben wir — alleluja — entweder für sich allein oder als Einleitung in eine Fuge. Vielleicht auf diese Weise die ganze 2te Sinfonie charakterisirt, wo alsdann im letzten Stück oder schon im Adagio die Singstimmen eintreten. Die Orchester Violinen u. werden beim letzten Stück verzehnfacht. Oder das Adagio wird auf gewisse Weise im letzten Stücke wiederholt wobei alsdann erst die Singstimmen nach und nach eintreten — im Adagio Text griechischer Mythos Cantique Ecclesiastique — im Allegro Feier des Bacchus.“ Auch im Sommer 1822 sprach Beethoven gegen Rochlitz aus, daß er sich „mit einem Oratorium und zwei großen Symphonien trage“, als deren erste er 1824 die neunte zum Abschluß brachte. Sichtbare Gestalt gewann indeß seine Beschäftigung mit einer zehnten eben nur in einigen, durch Nottebohm mitgetheilten ersten musikalischen Anläufen.

Die zweite Messe und die neunte Symphonie wurden beendet, während Wien in den Banden des Schwanz von Pesaro und seiner opera italiana lag. Im Wonne-taumel über Rossini's holde Melodien vergaß man Beethoven's so ganz, daß seine Anfrage, ob die „Gesellschaft der Musikfreunde“ seine neuesten Schöpfungen zur Aufführung zu bringen geneigt sei, einer abschlägigen Antwort begegnete. Schon war er hierauf mit Berlin in Unterhandlung getreten, als eine Anzahl seiner Verehrer ihm im Februar 1824 mit der Bitte anging, Wien den Vorzug zu geben. Eine große, am 7. Mai stattfindende Academie im Kärnthnerthor-Theater, deren Programm aus der letzten Ouverture, dem Kyrie, Credo und Agnus aus der Missa solennis (unter dem Titel: Drei große Hymnen) und der neuen Symphonie bestand, war das endliche Resultat dieses Gesuchs. Der Tonschöpfer selbst nahm an der Lei-

tung des Ganzen Theil, wiewol er dieselbe natürlich nicht selbständig mehr übernehmen konnte.

Groß war der künstlerische Erfolg dieses Abends, der Neuheit der dargebotenen Werke ungeachtet. Nur blieben leider die Jubelausbrüche der begeisterten Menge dem Ohre dessen unvernnehmbar, der sie hervorgerufen, und Caroline Unger, die mit der Sontag die Solifang, mußte ihm ein Zeichen geben, damit er die Theilnahme derselben wenigstens sah. Dagegen blieb das materielle Ergebniß weit hinter den Erwartungen Beethoven's zurück, und ein zweites Concert am 23. Mai — sein letztes Erscheinen in der Öffentlichkeit — zeigte ein noch ungünstigeres Resultat. Wie sehr aber hätte er gerade damals eines besseren bedurft! Von drückender Schuldenlast umgeben, mit der Sorge für den Neffen beschwert, wußte er kaum aus noch ein. Auch die Hoffnung, durch seine Missa solemnis (sie trug ihm 1000 fl., die Neunte 600 fl. Honorar ein) eine ansehnlichere Einnahme zu erzielen, erfüllte sich nicht, und von allen Höfen Europas, die er zur Subscription auf „sein gelungenstes Werk“ eingeladen, hatten sich nur sechs dazu bereit gefunden. Zwar boten sich ihm mannigfache Anträge, die seine Lage wol zu verbessern im Stande gewesen wären, wie die Composition eines Oratoriums für die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und eines gleichen für die philharmonische Gesellschaft in Boston. Der Gedanke, eine Messe für den Kaiser zu schreiben, wurde angeregt; Opernpläne tauchten wieder auf, und das alte, schon seit Jahren gepflegte Lieblings-Project einer Reise nach England erhielt durch eine wiederholte Einladung der philharmonischen Gesellschaft in London neue Nahrung. Aber auch diese letzte lucrative Aussicht, die all seinen Nöthen mit einem Male ein Ende zu machen

versprach, blieb unverwirklicht, aus Rücksicht für den Neffen, den Beethoven gerade zu dieser Zeit nicht verlassen zu dürfen meinte. Und ebenso kamen seine eigenen Ideen eines Requiems, einer Overture über den Namen Bach und einer Musik zum „Faust“, der ihm als „Höchstes“ galt, nimmer zur Ausführung.

Schon 1822 hatte er zu Rochlitz, der ihn besuchte, geäußert: „Seit einiger Zeit bring' ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sehe und sinne und sinne; ich hab's lange, aber es will nicht auf's Papier. Es grauet mir vor'm Anfang so großer Werke.“ Und gleichwol brachten die beiden nächstfolgenden Jahre neben seinen beiden größten Thaten auch kleinere von Bedeutung, wie die Bagatellen op. 126 und die genialen 33 Variationen über einen Diabelli'schen Walzer op. 120 — dies neue glänzende Zeugniß des Reichthums, der ihm an verändernder Kraft zu Gebote stand, — zur Vollen- dung. Darnach aber vermochte nur eine Aufgabe noch ihm fortgesetzte Theilnahme und Thätigkeit abzugewinnen: eine Reihe von Quartett-Compositionen, deren drei er für den russischen Fürsten Galizin liefern sollte. Ihr widmete er seine Kräfte in den Jahren 1824—26, und so entstanden denn jene wunderbaren fünf letzten Quartett-dichtungen, mit denen er sein Tagewerk hienieden beschloß.

Ungleich schwerer noch als die große Messe und die neunte Symphonie haben sie den Weg zum allgemeinen Verständniß gefunden, und hartnäckiger als um diese ist der Kampf für und wider sie durchfochten worden. Des strahlenden Glanzes freilich, der überwältigenden Macht jener erhabensten Werke entbehren sie; sie führen uns in die rein subjective, transcendente Welt des den Geisterstimmen der Einsamkeit lauschenden Tonkünstlers ein. Nichts von der Plastik der

Darstellung, die seinen früheren Ergüssen eigen, lassen sie gewahren, mehr angedeutete als klar erkennbar ausgeführte Bilder, mehr Stimmungen und Träume als ausgeprägte Gedanken: Träume eines Riesengeistes freilich, dem das Sinnliche entschwindet über dem Übersinnlichen, Unendlichen. Dazwischen Züge entschlossener Kraft und tieffinnigen Gefühls, ein leises Echo verklungenen Humors. Es fallen — wie im Es-dur-Quartett op. 127 — auch Sonnenstrahlen mitunter und hellere Lichter; aber den Grundton bildet doch eine tief tragische Stimmung. Der Dichter, der solches schuf, schaut in sich selbst hinein. Wollen wir uns wundern, daß der Refler dieses Spiegels so dunkel? Dabei spielt auch die Außenwelt mit ihren wechselnden Bildern in die Quartette hinein und läßt unbestimmte Empfindungen sich zu bestimmten Vorstellungen verdichten, worauf hier und dort ausdrücklich Worte hinweisen. So im A-moll-Quartett op. 132, das er nach wiederholter Krankheitsheimsuchung schrieb, der „Dankgesang“ in Lydischer Tonart, oder in dem in F-dur op. 135: „Der schwergefaßte Entschluß“, wo man das „Muß es sein?“ — „Es muß sein!“ mit der Deutlichkeit der Wortsprache zu vernehmen glaubt. Enger als vielleicht irgend ein anderes seiner Werke knüpft sich zumal das ergreifende Cis-moll-Quartett op. 131 — „das vielleicht Schwermüthigste, was je in Tönen gesagt wurde“, nennt Wagner den ersten Satz — an die Persönlichkeit des Tondichters, das unter seinen Streichquartetten etwa den gleichen Rang behauptet, wie die große B-dur-Sonate unter den Pianofortewerken, die Neunte unter den Symphonien, die Missa solemnis unter seinen Chorcompositionen, ja unter allen Werken ihrer Gattung überhaupt. Es ist wahr, die Hand des Componisten hat in diesen Quartetten über der

üblichen Architectonik der Instrumentalform mit vollkommener Souveränität geschaltet. Harmonische Härten, gehäufte Dissonanzen, wie sie sich durch eine gewisse Rücksichtslosigkeit in selbständiger Führung der Stimmen ergeben, seltsame rhythmische Verschiebungen, räthselhafte Recitative charakterisiren diese (wie Gumprecht*) bezeichnend sagt) nicht mehr im Fleisch, sondern im Geiste wandelnde Tonsprache. Aber es ist eben das Wahrzeichen der letzten Entwicklungsstufe Beethoven's, daß er die Idee ausbreitet über die Form, sie ihr überordnet, statt, wie bisher geschehen, beide einander nebenzuordnen. Das ist der geistige Standpunkt, den er seiner Kunst gewonnen. Mit ihm ging das Andere Hand in Hand, daß er Musik und Leben, Kunstwerk und künstlerische Persönlichkeit in ein bezügliches Verhältniß gebracht, daß er die Wirklichkeit in ihren Kreis aufgenommen und ihr gleicherweise die Unendlichkeit erschlossen; daß er seinem Kunstwerk ein ethisches Wesen, eine reinigende, die Seele über sich selbst erhebende Kraft einbildete, daß er das Ewige der Menschheit aussprach in einer allen Völkern und Zeiten verständlichen Sprache. Durch ihn zuerst auch gelangte jene poetisirende Tendenz zum Durchbruch, die der ihm folgenden Musikperiode ihr Gepräge giebt.

Ein trübes, freudloses Bild, im Gegensatz zu der verklärten Welt seines Schaffens, gewähren des Meisters letzte Lebensjahre. Schwere Kränkungen brachten sie ihm gerade von Seiten dessen, für den er so treue Sorge getragen, so viele Opfer gebracht: von seinem Neffen. Denn all seine väterliche Fürsorge vermochte den auf Abwege Gerathenen vor den Folgen gewissenlosesten Leichtsinns nicht zu schützen. kaum ein Jahr, nach-

*) Westermann's Monatshefte, Januar 1885.

dem der im Übrigen talentvolle Jüngling, um Philologie zu studiren, die Universität bezogen, mußte er dieselbe wiederum verlassen. Nicht besser erging es, als er im polytechnischen Institute Aufnahme gefunden. Genug, er kam im August 1826 dahin, durch Selbstmord sein Leben enden zu wollen. Hierauf, den Landesgesetzen gemäß, behufs „religiöser Erziehung“, zunächst in polizeilichen Gewahrsam gebracht, ward er zu Ende September der Obhut seines Pflegevaters mit der Weisung zurückgegeben, ihn nicht länger als 24 Stunden in Wien zu belassen. Indes Stephan von Breuning es übernahm, für ein geeignetes Unterkommen im Militär Sorge zu tragen, fand Beethoven sich nun genöthigt, gemeinsam mit dem ungerathenen Neffen auf dem Landgute seines Bruders, Gneixendorf bei Krems, einstweilen Zuflucht zu suchen.

Am 30. September reiste er dahin ab. Doch „schon nach wenigen Tagen“, schreibt Gerhard von Breuning, „langten Briefe voll Klagen an meinen Vater an, daß er, trotz täglichen Kostgeldes von vier Gulden, rücksichtslose Verpflegung erfahre, ja sogar, daß ihm das Zimmer nicht geheizt werde — und nach wenig Wochen, daß er sich krank und leidend fühle“. Als er am 1. December die Rückreise antrat, mußte er, da sein Bruder ihm seinen geschlossenen Wagen vorenthielt, die Fahrt bis Krems bei naßkalter Witterung in einem offenen zurücklegen und traf, in Folge dessen an einer Lungenentzündung erkrankt, Tags darauf in seiner Wohnung im Schwarzspanierhause in Wien ein. Zwei Ärzte, die man herbeirief, versagten, da sie den Eigenwillen des Kranken kannten, ihren Beistand. So sollte der Nefte bei einem dritten Hülfe suchen. Er zog vor, sich mit Billardspiel zu unterhalten und die Besorgung des Arztes einem Kellner zu überlassen.

Dieser vergaß es jedoch. Erst als er mehrere Tage später selber erkrankte und in die Klinik geschafft wurde, erinnerte er sich des empfangenen Auftrags und theilte ihn dem Arzte mit, der sofort zu dem verlassenen Meister eilte. Er kam zu spät. Die vernachlässigte Krankheit ging in Wassersucht über. Wiederholte Operationen wurden nöthig; doch verlor Beethoven nicht die Hoffnung und beschäftigte sich sogar auf's Neue mit Compositionsgedanken. Das Letzte, was er vollendete, blieb jedoch der in Gneizendorf-geschriebene Schlußsatz des B-dur-Quartetts op. 130, der, auf Wunsch des Verlegers Artaria, die Stelle der ursprünglich dafür bestimmten Fuge (op. 133) ersetzte. Ein Quintett, an dem er zur selben Zeit noch arbeitete, blieb Fragment.

Die Sorge für den Neffen, der mittlerweile als Cadett in ein Regiment in Mähren eingetreten war, beunruhigte noch den zum Tod Erkrankten. Er fürchtete, daß dieser, nun er selbst nichts mehr verdiene, gleichzeitig mit ihm Mangel leiden müsse, und so entschloß er sich endlich, wenn auch nach langem Bedenken, den ihm bekannten Harfenfabrikanten Stumpff und Moscheles in London um Veranstellung eines ihm von der dortigen philharmonischen Gesellschaft früher offerirten Benefiz-Concertes anzufragen.

Wirklich erhielt er alsbald hundert Pfund Sterling und die Versicherung, daß man zu weiteren Diensten gern bereit sei. Am Tage nach Empfang dieser Sendung, den 18. März 1827, dictirte er noch einen Brief voll warmer Danksäußerungen an Moscheles. Es war sein letzter. Er fühlte nun selbst sein nahes Ende und sah mit Seelenruhe dem Tod in's Angesicht. »Plaudite amici, comoedia finita est!« rief er am 17. März den Freunden zu, die sein Lager umstanden. In seinem letzten Willen setzte er den Neffen zum

Universalerben ein. Am Mittag des 24. März wurden ihm auf sein Begehren die heiligen Sterbesacramente gereicht, die er mit tiefer Andacht entgegennahm. Als man ihm stärkenden Rheinwein an's Bett brachte, den sein Verleger Schott ihm aus Mainz gesandt hatte, vernahm man noch die letzten Worte: „Schade — schade — zu spät!“ Darauf begann der Todeskampf. Er währte lange; erst in der sechsten Abendstunde des 26. März war er vollbracht. Unter Sturm und Gewitter schied Beethoven's große Seele.

Auf dem Hüttenbrenner, ein Musiker und Verehrer des Meisters, der, um ihn noch einmal zu sehen, aus Graz herbeigeeilt war, drückte ihm die Augen zu.

Auf dem Währinger Friedhofe ward ihm seine Ruhestätte bereitet, und unermessliche Theilnahme gab ihm, in dem man Unermessliches verloren, am Nachmittag des 29. März, nach erfolgter Einsegnung in der Minoritenkirche, dahin das Geleite. An seinem Grabe weinte ja die Welt.

Am 5. April, unter den Klängen von Mozart's Requiem, wurden in der Augustinerkirche die Exequien gehalten. Der Wiener Kirchenmusikverein von St. Carl und die Gesellschaft der Musikfreunde feierten sein Gedächtniß durch Aufführungen von Cherubini's großer Todtenmesse.

Ein schlichter Denkstein: ein Obelisk, der außer dem Namen Beethoven die Symbole von Tonkunst, Seele und Ewigkeit: Pyra, Schmetterling und die sich zum Ring zusammenschließende Schlange, trägt, bezeichnete das Grab, das mehr denn sechs Jahrzehnte die Reste Beethoven's bewahrte, bis man sie am 22. Juni 1888*)

*) Die in Wasielewski's Biographie enthaltene Angabe, daß die Überführung der Asche Beethoven's und Schubert's in den Centralfriedhof bereits im Herbst 1885 erfolgt sei, ist eine irrige.

im Wiener Centralfriedhof in der Reihe der Ehrengräber für berühmte Männer zu bleibender Ruhe betete. Hier ließ die Gesellschaft der Musikfreunde ein dem alten nachgebildetes neues Grabdenkmal errichten. Ein stattlich Monument — zum vollen Dritttheil eine Stiftung Franz Liszt's aus dem Jahre 1845 — aber zeugt von Beethoven in Bonn am Rhein, der Stätte seiner Geburt, und auch in Wien, wo er gewirkt und vollendet, erhebt sich seit dem Mai 1880 das Erzbild des Meisters aller Meister, dessen Besitz unser höchster Stolz. Denn wie uns Musik der Inbegriff allen Wohlklangs, so bleibt uns der Name Beethoven der Inbegriff von Musik. Was die Tonkunst vor ihm hervorgebracht, ist ein Hinstreben zu ihm, was sie nach ihm erzeugt, ein Hervorgehen aus ihm. Der univiersellste und der individuellste Tonmeister, der Bollender der Classicität und aller Thaten, welche die Größten vor ihm gewirkt, ward er zugleich Fundament und Ausgangspunkt für das musikalische Schaffen der Neuzeit. So, einem Janus gleich, sein Doppelantlitz Bergangenheit und Gegenwart zulehrend, erfüllt und beherrscht er beide, als ein Prophet des Ewigen der Menschheit, der in Wahrheit sagen durfte: „Höheres giebt es nichts, als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten!“

Verzeichniß der Werke Beethoven's.

Von d. Verf. zusammengestellt. *)

I. Compositionen mit Opuszahl.

Op. 1. 3 Trios (Es. G. C-moll) f. Pfte., Viol. u. Vcell. XI.
1—3.

*) Nach Nottebohm's themat. Catalog und unter Bezugnahme auf Breitkopf & Härtel's Gesamtausgabe, deren Serien und Nummern durch römische und deutsche Ziffern bezeichnet werden. Serie XXV enthält die Supplemente aus dem Nachlaß.

Von populären und Sammel-Ausgaben sind zu nennen:

Fidelio, Egmont, Missa sol., C-Messe, Meeresstille, Christus an D'berg, Ah perfido, Ruinen v. Athen, Chor-Phant., 9. Symph. im Cl.-Ausg. — Sämmtl. Lieder, Auswahl — 9 Symphonien (Viszt, Kalkbrenner), dies. in Clav.-Partit., 2 Bde. (Viszt), Septett (Horn), Concerte, Sonaten, 54 Kl. Stücke, Variat., Märsche, Romanezen zc. Sonatinen, 2 Albums (Reincke), Liebertrauer (Viszt), Ouverturen (Pauer) f. Pfte. — Symphonien, Concerte, 17 Quart., Septett, Cl. u. Str.-Trios, Duvert., Märsche f. 4 Hde. — Symphonien, Chor-Phant., Märsche f. 2 Cl. 8hd. — Concerte f. 2 Cl. 4hd. — S. Viol.-Son., Horn-Son., Sept., Conc., Romanezen, sowie Cello-Sonaten und Variat. f. Viol. übertr. (David) — S. Cello-Son., sowie Viol.-Son., Variat., Hornson., Romanezen f. Cello übertr. (Grühmacker), Hornson., Celloson. f. Br. u. Cl., Hornson. f. Cl. u. Clarin. f. 6 Symph. 4hd. u. Viol. u. Vcell. — Septett, Sept., Str.-Quint., Cl.-Trios, Str.-Trios. — Außerdem Sämmtl. Werke, Ausg. f. praktischen Gebrauch: 20 Bde. u. 8 Suppl.-Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Smtl. Symph., Duvert., Str.-Trios, Quart., Quint. op. 29 u. 137, Phant. op. 80. Cl. u. Viol.-Conc., Septett, Fidelio, Egmont, Missa sol. in Part. — Missa sol. u. 9 Symph. in Stimm. — Fidelio, Egmont, Missa sol., C-dur-Messe, Christus an D'berg, Prometheus, Ruinen v. Athen, Chor an Freude im Cl.-Ausg. — Fidelio, Egmont, Ruinen, Missa sol. auch 4hd. — 67 Lieder, 30 ausgew. — Quint. op. 4, 29, 104, 137 in St. — Desgl. fmitl. Quart. 3 Bde., u. Cl.-Quart. op. 16 — Cl.-Trios 2 Bde., Str.-Trios u. Serenaden — Smtl. Sonat. f. Viol. u. Cl. (David), desgl. Variat. u. Rondos, Conc. u. Romanz. (Wilhelmj), Serenade op. 8, Vcell.-Son. arr., Horn-Son. op. 17, Str.-Trios, Quart. op. 18 (Hermann), Septett, Symph. (Stitt), Ver. Stücke, Duvert. — Smtl. Sonat. f. Vcell. u. Cl., desgl. Hornson. arr., Sämmtl. Variat. (Grühmacker). — Violinrom. f. Br. arr. — Smtl. Pfte.-Werke 7 Bde. (Sonat., Sonatin., Stücke, Variat., Conc.), Leicht. Comp., Symph. (Horn), Septett, Quart. op. 18, Viol.-Romanz. u. Kolon. op. 42, Seren. op. 8, Ausgew. Lieder (Kirchner), Duvert., 2 Album f. Pfte., St. f. Jugend, 2 u. 4hd. — Smtl. Orig.-Comp. zu 4 Hdn., desgl.

Op. 2. 3 Sonaten (F-moll. A. C.) f. Pfte. XVI. 1—3.
 Op. 3. Trio (Es-dur) f. Viol., Br. u. Cell. VII. 1.

Symph., Violinson., Cell. Son., Str.-Trio, Cl.-Trio, Quart., Str.-Quint., op. 4, 29, 137, Cl.-Quint. u. Sept. op. 18, 71, 81, Septett, Cl.-Conc. u. Phant. op. 80, Viol.-Conc., Tripel-Conc., Duvert. — 3 Conc. f. 2 Cl. arr. 4 Hb. — Sept., Duvert., Symph. f. 2 Cl. 8 Hb. Leipzig, Peters.

Symph., Sept., Quart., Str.-Trio, 11 Duvert. in Part. — Fidelio, Egmont, C-Messe, Missa sol., Prometheus, Ruinen im Cl.-Ausz. — 2 erst. auch 4 Hb. — 96 Lieder, Beeth. Album (30 L.) — Sept., Sept. op. 81 in Stim., desgl. smtl. Str.-Quint., Cl.-Quint. op. 16, smtl. Str. u. Cl.-Quart. — 13 Cl.-Trio, Str.-Trio op. 3 arr., Smtl. Str.-Trio u. Seren. op. 8, Symph.-Sätze arr. — Fidelio u. Egmont-Duvert. f. Harm., Viol. u. Cl. — Trauermaria a. op. 26 u. türk. Marsch f. 4 Hde. m. Viol. u. Cell. — Smtl. Variat. f. Cl. u. Flöte, desgl. Seren. op. 8, Duvert. — Smtl. Sonat. f. Viol. u. Cl., desgl. smtl. Variat. u. Rondo, Conc. u. Romanz., smtl. Cell.-Son. arr., Sept., Seren. op. 8 u. op. 25 arr., Ber. Adag. u. And., 6 Duvert. — Smtl. Sonat. f. Cell. u. Cl., smtl. Variat. — Smtl. Son. f. Pfte., desgl. Sonatin. (Köhler), Bes. Cl.-Werke, Stücke, Variat., Conc. u. Phant., 7 Conc., 9 Symph., Sept., Romanz. u. Seren., 17 Quart., 10 Trio, Viol. u. Cell. Sonat., Quint., Sept. u. Oct., Ausgew. Lieder, Duvert. — Oria, Comp. f. 4 Hde., desgl. 9 Symph., Sept., Seren. op. 8, Smtl. Cl.-Viol.-Cell.-Sonat. arr. (Köhler), Duvert. Braunschweig, Litolf.

24 ausgew. Clav.-Werke, Sept. arr. (Liszt), Viol.-Romanz. arr. (Raff), Adelaide (Wilmers), 6 geistl. Lieder (Liszt), 2 Rondos op. 51, Albuml., Allegretto, 8 Marsche, 5 Walz., 4 Variat.-Werke, Christus a. Döberg — Sonate op. 8 f. 4 Hde., desgl. Septett arr. (Liszt) — Adelaide, Sonat., op. 13, 26, 27 arr. f. Viol. all. — Leicht., gleich op. 40, 50, 61, auch f. Viol. u. Cl. (Raff u. Streutemp.) — Op. 40, 50, 61 auch f. Cell. u. Cl. Bräl., Fuge, Adag. f. Viol., Cell. u. Org. od. Harm. — Adelaide f. Ges. m. Cl. Leipzig, Schubert h.

Smtl. Sonat. f. Pfte. (Damm), desgl. Variat. u. a. Werke, Smtl. Conc. (fr. Kullak), Phant. op. 80, 14 Instr.-Sätze, 25 Lieder u. Ges. arr., Türk. Marsch (Door), Duvert., Leicht. Comp., Ausgew. Cl.-Werke — Smtl. Symph., Sept., Fidelio, Duvert. f. 4 Hde. arr. — Conc. u. Phant. op. 80 f. 2 Pfte. 4 Hb. (Kullak), Stl.-Son. u. Rond. f. Viol. u. Cl. Hannover, Steingraber.

Werke Bb. 1—7, 10, 14, 15: Son., Pfte.-Werke (1—4) — Duos (5, 6) — Trio (7, 15) — Quart. (14) — Messen (10) v. Liszt rev. Braunschweig, Solle. Sonat. f. Pfte. (4. u. 5. Bd. Bülow) — Son. f. Viol. u. Pfte. (Speidel u. Singer) — Conc. C-moll, G. Es f. 2 Cl. 4 Hb. arr. (Liszt), Stuttgart, Cotta.

Smtl. Str.-Quart. u. Fuge op. 133 — 5 Str.-Trio op. 3, 9, 8 — Cl.-Trio op. 1, 70, 97 — Trio f. Bl.-Instr. op. 87 — Seren. f. Fl., Viol. u. Br. op. 25 — Str.-Quint. op. 29, Cl.-Quint. op. 16, 2 Sept. op. 71 u. 81 — Septett, Oct. Daff. a. Str.-Quint. arr., desgl. op. 104 u. 137. Kleine Part.-Ausg. Leipzig, Pahne.

Clavierfon. (Moscheles) Stuttgart, Hallberger. Desgl. (Klindworth) Berlin, Bote & Bock. Desgl. Phrasirungsausg. (Kiemann) Berlin, Simrod. Symph. (Dresel), Conc., Quart., Str. u. Cl.-Trio und Seren. (S. Ulrich) f. 4 Hde. Leipzig, Leuckart.

Andante a. Trio op. 97 f. Orch. arr. v. Liszt — Clavierfon. (Jadasohn), Leipzig, Kahnt.

Smtl. Symph. f. Viol. u. Cl. arr. (Hermann), Dief. f. 2 Cl. 4 Hb. (Horn), desgl. 6 Quart. (Woods), Leipzig, Rißner.

Fidelio im Cl.-Ausz. Prachtausg. (Otten) — Seren. op. 25 f. N. Orch. bearb. (Wödecker) — Op. 49 u. versch. St. f. Pfte. u. Viol., od. Br. od. Cell. od. Clar., Ob., Fag. arr. (Barth, Schletterer, Werner) — Bagat. op. 33 f. 4 Hde. arr. (Barth), desgl. 12 Contretänze, Marsche, 12 Menuette,

- Op. 4. Quintett (Es) f. 2 Viol., Br. u. Vcell. (n. d. Octett f. Blasinstr. op. 103.) V. 5.
- Op. 5. 2 Sonaten (F. G-moll) f. Pfte. u. Vcell. XIII. 1 u. 2.
- Op. 6. Sonate (D-dur) f. Pfte. zu 4 Hbn. XV. 1.
- Op. 7. Sonate (Es-dur) f. Pfte. XVI. 4.
- Op. 8. Serenade (D) f. Viol., Br. u. Vcell. VII. 5.
- Op. 9. 3 Trios (G. D. C-moll) f. B., Br. u. Vcell. VII. 2—4.
- Op. 10. 3 Sonaten (C-moll. F. D.) f. Pfte. XVI. 5—7.
- Op. 11. Trio (B) f. Pfte., Clar. (ob. B.) u. Vcell. XI. 11.
- Op. 12. 3 Sonaten (D. A. Es.) f. Pfte. u. Viol. XII. 1—3.
- Op. 13. Sonate pathétique (C-moll) f. Pfte. XVI. 8.
- Op. 14. 2 Sonaten (E. G.) f. Pfte. XVI. 9 u. 10.
- Op. 15. 1. Concert (C-dur) f. Pfte. m. Orch. IX. 1.
- Op. 16. Quintett (Es) f. Pfte., Ob., Clar., Horn, Fag. X. 1.
- Op. 17. Sonate (F-dur) f. Pfte. u. Horn. XIV. 1.
- Op. 18. 6 Quart. (F. G. D. C-moll. A. B.) f. 2 B., Br. u. Vcell. VI. 1—6.
- Op. 19. 2. Concert (B-dur) f. Pfte. u. Orch. IX. 2.
- Op. 20. Septett (Es) f. Str. u. Bl.-Instr. V. 1.
- Op. 21. 1. Symphonie (C-dur) f. Orch. I. 1.
- Op. 22. Sonate (B-dur) f. Pfte. XVI. 11.
- Op. 23. Sonate (A-moll) f. Pfte. u. Viol. XII. 4.
- Op. 24. Sonate (F-dur) f. Pfte. u. Viol. XII. 5.
- Op. 25. Serenade (D) f. Fl., Viol. u. Br. VIII. 4.
- Op. 26. Sonate (As-dur) f. Pfte. XVI. 12.
- Op. 27. 2 Sonaten (Es. Cis-moll) f. Pfte. XVI. 13 u. 14.
- Op. 28. Sonate (D-dur) f. Pfte. XVI. 15.
- Op. 29. Quintett (C) f. 2 B., 2 Br. u. Vcell. V. 3.
- Op. 30. 3 Sonaten (A-m. C-m. G.) f. Pfte. u. B. XII. 6—8.
- Op. 31. 3 Sonaten (G. D-moll. Es.) f. Pfte. XVI. 16—18.
- Op. 32. An die Hoffnung, f. 1 Singst. m. Pfte. XXIII. 1.
- Op. 33. 7 Bagatellen f. Pfte. XVIII. 1.
- Op. 34. 6 Variat. (F) üb. Orig.-Thema f. Pfte. XVII. 1.
- Op. 35. Variat. m. Fuge (Prometheus, Es.) f. Pfte. XVII. 2.
- Op. 36. 2. Symphonie (D-dur) f. Orch. I. 2.
Als Trio bearb. XI. 12.
- Op. 37. 3. Concert (C-moll) f. Pfte. m. Orch. IX. 3.

12 deutsche Länze (Th. Kirchner) — 6 geistl. Lieder f. gem. Chor a cap. gef. (Siehe.) Leipzig, Rieter-Wiedermann.

Quart. 6 Cl.-Transcr. v. Taubig. Berlin, Trautwein.

9 Symph. Cl.-Conc. C-moll, Viol.-Conc., Egmont, Fidelio, 3 Leonoren-Dub. XI. Part.-Ausg. Leipzig, Cullenburg.

- Op. 38. Trio (Es) f. Ffte., Clar. ob. Viol. u. Vcell. (n. b. Septett op. 20.) XI. 13.
- Op. 39. 2 Prälud. d. alle Durtonart. f. Ffte. XVIII. 2.
- Op. 40. Romanze (G) f. Viol. m. Orch. IV. 2.
- Op. 41. Serenade (D) f. Ffte. u. Fl. od. Viol. Nach d. Serenade op. 25. Wie op. 42 nur v. Beeth. revidirt.
- Op. 42. Rotturmo (D) f. Ffte. u. Br. (Nach op. 8.)
- Op. 43. Die Geschöpfe des Prometheus, Ballet. III. 8.
- Op. 44. 14 Var. (Es) f. Ffte., V. u. Vcell. XI. 10.
- Op. 45. 3 Märsche (C. Es. D.) f. Ffte. zu 4 Hdn. XV. 2.
- Op. 46. Adelaide, f. 1 Singst. m. Ffte. XXIII. 2.
- Op. 47. Sonate (A. „Kreuzer“) f. Ffte. u. V. XII. 9.
- Op. 48. 6 Lieder v. Gellert f. 1 Singst. m. Ffte. XXIII. 3.
 Bitten — Liebe des Nächsten — Vom Tode —
 Ehre Gottes in der Natur — Gottes Macht und
 Vorsehung — Bußlied
- Op. 49. 2 leichte Sonaten (G-moll. G.) f. Ffte. XVI. 19
 u. 20.
- Op. 50. Romanze (F-dur) f. Viol. mit Orch. IV. 3.
- Op. 51. 2 Rondos (C. G.) f. Ffte. XVIII. 3 u. 4.
- Op. 52. 8 Lieder f. 1 Singst. m. Ffte. XXIII. 4.
 Urian's Reise — Feuerarb' — Liebchen von
 der Ruhe — Mailied — Molly's Abschied — Die
 Liebe — Marmotte — Blümchen Wunderhold.
- Op. 53. Sonate (C-dur) f. Ffte. XVI. 21.
- Op. 54. Sonate (F-dur) f. Ffte. XVI. 22.
- Op. 55. 3. Symphonie (Eroica. Es.) f. Orch. I. 3.
- Op. 56. Concert (C) f. Ffte., V. u. Vcell. m. Orch. IX. 6.
- Op. 57. Sonate (F-moll, appassionata) f. Ffte. XVI. 23.
- Op. 58. 4. Concert (G-dur) f. Ffte. u. Orch. IX. 4.
- Op. 59. 3 Quartette (F. E-moll. C.) f. 2 Viol., Br., Vcell.
 VI. 7—9.
- Op. 60. 4. Symphonie (B-dur) f. Orch. I. 4.
- Op. 61. Concert (D-dur) f. Viol. m. Orch. IV. 1.
- Op. 62. Ouverture (C-moll) zu Coriolan f. Orch. III. 1.
- Op. 63. Claviertrio nach op. 4. Wien, Artaria.
- Op. 64. Sonate f. Ffte. u. Vcell. (n. op. 3.) Ebd.
- Op. 65. Scene u. Arie »Ah perfido« f. Sopr. m. Orch.
 XXII. 1.
- Op. 66. 12 Var. üb. „Ein Mädchen od. Weibchen“ f. Ffte.
 u. Vcell. XIII. 7.
- Op. 67. 5. Symphonie (C-moll) f. Orch. I. 5.

- Op. 68. 6. Symphonie (Pastorale, F.) f. Orch. I. 6.
 Op. 69. Sonate A-dur) f. Pfte. u. Vcell. XIII. 3.
 Op. 70. 2 Trios (D. Es.) f. Pfte., V. u. Vcell. XI. 4 u. 5.
 Op. 71. Sertett (Es) f. 2 Clar., 2 Hörn., 2 Fag. VIII. 3.
 Op. 72. Fidelio. Oper in 2 Act. XX. 1.
 Op. 73. 5. Concert (Es-dur) f. Pfte. m. Orch. IX. 5.
 Op. 74. Quartett (Es-dur) f. 2 V., Br. u. Vcell. VI. 10.
 Op. 75. 6 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. XXIII. 5.
 Wignon — Neue Liebe, neues Leben — Es war
 einmal ein König — Gretel's Warnung — An den
 fernen Geliebten — Der Zufriedene.
 Op. 76. Variationen (D-dur) f. Pfte. XVII. 3.
 Op. 77. Phantasie (G-moll) f. Pfte. XVIII. 5.
 Op. 78. Sonate (Fis-dur) f. Pfte. XVI. 24.
 Op. 79. Sonatine (G-dur) f. Pfte. XVI. 25.
 Op. 80. Phantasie (C-moll) f. Pfte., Chor u. Orch. IX. 8.
 Op. 81a. Sonate (Es-dur, Les adieux) f. Pfte. XVI. 26.
 Op. 81b. Sertett (Es) f. 2 Viol., Br., Vcell. u. 2 Hörn. V. 2.
 Op. 82. 4 Arietten u. Duett m. Pfte. XXIII. 6.
 Dimmi, ben mio — T'intendo, sì — Che fa il
 mio bene — O di l'aura.
 Op. 83. 3 Gesänge v. Goethe f. 1 Singst. m. Pfte. XXIII. 7.
 Ronne der Wehmuth — Sehnsucht — Mit einem
 gemalten Bande.
 Op. 84. Musik zu Goethe's Egmont. II. 3.
 Op. 85. Christus am Ölberge, Oratorium. XIX. 3.
 Op. 86. Messe (C-dur) f. 4 Solost., Chor u. Orch. XIX. 2.
 Op. 87. Trio (C-dur) f. 2 Oboen u. engl. Horn. VIII. 5.
 Op. 88. Das Glück d. Freundschaft, f. 1 St. m. Pfte. XXIII. 8.
 Op. 89. Polonaise (C-dur) f. Pfte. XVIII. 6.
 Op. 90. Sonate (E-moll) f. Pfte. XVI. 27.
 Op. 91. Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria,
 f. Orch. II. 1.
 Op. 92. 7. Symphonie (A-dur) f. Orch. I. 7.
 Op. 93. 8. Symphonie (F-dur) f. Orch. I. 8.
 Op. 94. An die Hoffnung, f. 1 Singst. m. Pfte. XXIII. 9.
 Op. 95. Quartett (F-moll) f. 2 Viol., Br. u. Vcell. VI. 11.
 Op. 96. Sonate (G-dur) f. Pfte. u. Viol. XII. 10.
 Op. 97. Trio (B-dur) f. Pfte., Viol. u. Vcell. XI. 6.
 Op. 98. An die ferne Geliebte, f. 1 Singst. m. Pfte. XXIII. 10.
 Op. 99. Der Mann von Wort, f. 1 Singst. m. Pfte. XXIII. 11.
 Op. 100. Merenstein, f. 2 Stimm. m. Pfte. XXIII. 12.

- Op. 101. Sonate (A-dur) f. Pfte. XVI. 28.
 Op. 102. 2 Sonaten (C. D.) f. Pfte. u. Vcell. XIII. 4 u. 5.
 Op. 103. Octett (Es-dur) f. 2 Ob., 2 Clar., 2 Hörn., 2 Fag.
 Aus dem Nachlaß. VIII. 1.
 Op. 104. Quintett (C-moll) f. 2 Viol., 2 Br. u. Vcell. Nach
 op. 1. Nr. 3. V. 6.
 Op. 105. 6 variierte Themen f. Pfte. all. oder mit Fl. oder
 Viol. 2 Hfte XIV. 2 und 3.
 Op. 106. Sonate B-dur) f. Pfte. XVI. 29.
 Op. 107. 10 variierte Themen f. Pfte. all. od. m. Flöte od.
 Viol. 5 Hfte. XIV. 4—8.
 Op. 108. 25 schott. Lieder f. 1 od. 2 Singst. u. kl. Chor
 m. Pfte., Viol. u. Vcell. XXIV. 1.
 Op. 109. Sonate (E-dur) f. Pfte. XVI. 30.
 Op. 110. Sonate (As-dur) f. Pfte. XVI. 31.
 Op. 111. Sonate (C-moll) f. Pfte. XVI. 32.
 Op. 112. Meeresstille und glückliche Fahrt v. Goethe, f. 4
 Singst. m. Orch. XXI. 2.
 Op. 113. Die Ruinen von Athen. Festspiel. XX. 2.
 Op. 114. March m. Chor a. d. „Ruinen v. Athen.“ XX. 3.
 Op. 115. Ouverture (C. „Namensfeier“) f. Orch. III. 5.
 Op. 116. Terzett: »Tremate« f. Sopr., Ten., B. m. Orch.
 XXII. 2.
 Op. 117. König Stephan. Vorspiel. XX. 4.
 Op. 118. Elegischer Gesang f. 4 St. m. Str.-Instr. XXII. 5.
 Op. 119. 11 (12) neue Bagatellen f. Pfte. XVII. 7.
 Op. 120. 33 Veränderungen üb. ein. Walzer von Diabelli
 (C-dur) f. Pfte. XVII. 4.
 Op. 121a. Var. (G) üb. „Ich bin der Schneider“ f. Pfte., B.
 u. Vcell. XI. 9.
 Op. 121b. Opferlied f. Sopr. m. Chor u. Orch. XXII. 3.
 Op. 122. Bundeslied v. Goethe f. 2 Solo- u. 3 Chorst. m.
 Blas-Instr. XXII. 4.
 Op. 123. Missa solemnis (D) f. 4 Soloft., Chor. u. Orch.
 XIX. 1.
 Op. 124. Ouverture (C. „Weihe des Hauses“) f. Orch. III. 7.
 Op. 125. 9. Symphonie (D-moll) m. Schlußchor üb. Schil-
 ler's Ode „An die Freude“, f. Orch., 4 Solo- u.
 4 Chorst. I. 9.
 Op. 126. 6 Bagatellen f. Pfte. XVIII. 8.
 Op. 127. Quartett (Es) f. 2 Viol., Br. u. Vcell. VI. 12.
 Op. 128. Der Kupf, Ariette m. Pfte. XXIII. 13.

- Op. 129. Rondo a capriccio (G) f. Ffte. (Nachl.) XVIII. 9.
 Op. 130. Quartett (B) f. 2 Viol., Br. u. Vcell. VI. 13.
 Op. 131. Quartett (Cis-moll) f. 2 V., Br. u. Vcell. VI. 14.
 Op. 132. Quartett (A-moll) f. 2 V., Br. u. Vcell. VI. 15.
 Op. 133. Große Fuge (B) f. 2 V., Br. u. Vcell. VI. 17.
 Op. 134. Große Fuge (B) f. 4 Hde. Nach op. 133. Wien, Artaria.
 Op. 135. Quartett (F) f. 2 V., Br. u. Vcell. VI. 16.
 Op. 136. Der glorreiche Augenblick, Cant. f. 4 Solost., Chor und Orch. XXI. 1.
 Op. 137. Fuge (D-dur) f. 2 Viol., 2 Br. u. Vcell. V. 4.
 Op. 138. Ouverture (C-dur) Nr. 1 zu Leonore, f. Orch. Nachlaß. III. 2.

II. Compositionen ohne Opuszahl.

a. Für Orchester, Militärmusik und Blasinstrumente.

- Allegretto (Es-dur) f. Orch. Nachlaß. II. 4.
 Triumphmarsch (C-dur) 3. Trauersp. „Tarpeja“ f. Orch. II. 5.
 Marsch (D-dur) f. Milit.-M. Nachlaß. II. 6.
 2 Märsche (F-dur) f. Milit.-M. XXV. 24.
 Marsch (Zapfenstreich, C-dur) f. Milit.-M. XXV. 25.
 Marsch (B-dur) f. 2 Clar., 2 Hörn. u. 2 Fag. XXV. 29.
 Musik zu ein. Ritterballet f. Orch. 1790. XXV. 23.
 12 Menuette f. Orch. II. 7.
 12 deutsche Tänze f. Orch. II. 8.
 12 Contretänze f. Orch. II. 9.
 Polonaise (D-dur) f. Milit.-M. XXV. 26.
 Ecosseise (D-dur) id. 1810. XXV. 27.
 6 ländl. Tänze f. 2 Viol. u. Baß. XXV. 28.
 Rondino (Es) f. 2 Ob., 2 Cl., 2 Hörn., 2 Fag. Nachlaß. VIII. 2.
 3 Duos (C. F. B.) f. Clar. u. Fag. VIII. 6.
 3 Equale (D-moll. D. B.) f. 4 Pos. XXV. 30. Für Beethoven's Leichenbegängniß v. Seyfried f. 4 st. Männerchor bearbeitet.

b. Für Pianoforte mit Begleitung.

- Rondo (B) f. Ffte. m. Orch. Nachlaß. IX. 9.
 3 Quart. (Es. D. C.) f. Ffte., Viol., Br., Vcell. 1785 comp. Nachlaß. X. 2—4.

- Trio (Es) f. Pfte., Viol. u. Vcell. 1785 comp. Nachl. XI. 8.
 Trio in einem Satz (B) f. Pfte., V. u. Vc. Nachl. XI. 7.
 Trio (G) f. Cl., Fl. od. Viol. u. Fag. 1786 comp. XXV. 31.
 Rondo (G-dur) f. Pfte. u. Viol. XII. 11.
 12 Variat. üb. »Se vuol ballare« f. Pfte. u. Viol. XII. 12.
 12 Variat. üb. ein Thema a. Judas Maccabäus f. Pfte. u.
 Vcell. XIII. 6.
 7 Variat. üb. »Bei Männern, welche Liebe fühlen«, f. Pfte.
 u. Vcell. XIII. 8.
 Sonatine f. Cl. u. Mandoline, 1795. XXV. 32.
 Adagio f. Cl. u. Mandoline, XXV. 33.
 6 deutsche Tänze f. Cl. u. Viol. 1795. XXV. 45.
 Concert (Es) f. Pfte. m. Orch. Bisch. unbel. XXV, 47.
 Concert (D) 1. Satz id. XXV. 48.

c. Für Pianoforte zu 4 Händen.

- Variat. üb. ein Thema v. Gf. Waldstein (C-dur). XV. 3.
 6 Variat. »Sch denke dein“. XV. 4.

d. Für Pianoforte allein.

- 3 Sonaten (Es. F-moll. D.) 1783 comp. XVI. 33—35.
 Leichte Sonate (C-dur). XVI. 36.
 2 Sonatinen (G. F.) XVI. 37, 38.
 Rondo (A-dur). XVIII. 14.
 Menuett (Es-dur). XVIII. 11.
 Präludium (F-moll). XVIII. 13.
 6 Menuette. XVIII. 12.
 7 ländlerische Tänze. XVIII. 16.
 6 ländlerische Tänze. XVIII. 15.
 Andante (F-dur). XVIII. 10.
 Fester Gedante (C). Nach ein. Stück f. 5 Str.-Instr. Wien,
 Diabelli.
 Cadenzen zu 5 Conc. u. Mozart's D-moll-Conc. IX. 7.
 9 Variat. üb. einen Marsch v. Dreßler. 1780. XVII. 5.
 24 Variat. üb. »Vieni amore«. XVII. 17.
 13 Variat. üb. »Es war einmal“ XVII. 14.
 9 Variat. üb. »Quant' è più bello«. XVII. 6.
 6 Variat. üb. »Nel cor più«. XVII. 7.
 12 Variat. üb. Menuett à la Bigano. XVII. 8.
 12 Variat. üb. einen russ. Tanz. XVII. 9.

- 6 leichte Variat. üb. ein Schweizerlied. XVII. 16.
 8 Variat. üb. „Une fièvre brûlante“. XVII. 10.
 10 Variat. üb. „La stessa“. XVII. 11.
 7 Variat. üb. „Kind willst du ruhig“. XVII. 12.
 8 Variat. üb. „Tändeln u. Scherzen“. XVII. 13.
 6 leichte Variat. (G-dur) üb. ein Orig.-Thema. XVII. 15.
 7 Variat. üb. „God save the king“. XVII. 18.
 5 Variat. üb. „Rule Britannia“. XVII. 19.
 32 Variationen (C-moll). XVII. 20.
 8 Variat. üb. „Ich hab' ein kleines Hüttchen“. XVII. 21.
 2 Bagatellen (C-moll. C.). 1797. XXV. 34.
 Clavierstück A-moll (f. Elise). 1810. XXV. 35.
 Allegretto C-moll. 1796. XXV. 36.
 Lustig. Traurig. 2 H. Stücke. XXV. 37.
 Clavierstück B-dur. 1818. XXV. 38.
 6 Cossaisen. 1823. XXV. 39.
 Walzer Es-dur. 1824. XXV. 40.
 Walzer D-dur. 1825. XXV. 41.
 Cossaise Es-dur. 1825. XXV. 42.
 Cossaise G-dur. XXV. 43.
 Allemande A-dur. 1800. XXV. 44.

e. Für Orgel.

- 2stimmige Fuge D-dur. 1783 comp. XXV. 46.

f. Für Mandoline.

- Sonatine. XXV, 32. Adagio. XXV, 33.

g. Gesänge mit Orchester, Chöre und Canons.

- Cantate auf Josef II. Tod, f. Solo, Chor u. Orch. 1790.
 XXV. 1.
 Cantate auf Leopold II. id. 1790. XXV. 2.
 Chor zur „Weihe des Hauses“ id. 1822. XXV. 3.
 Musik zu Dunder's Drama „Leonore Prohászka“. 1815. XXV. 9.
 Chor auf die verbündeten Fürsten, f. 4 Singst. u. Orch. 1814.
 XXV. 4.
 Opferlied f. 3 Solost., Chor u. H. Orch. 1823. XXV. 5.
 Germania's Wiedergeburt. A. d. Singspiel „Gute Nachricht“
 f. 1 Bassst. m. Chor u. Orch. XX. 6.
 Es ist vollbracht. A. d. Singsp. „Die Ehrenpforte“ f. 1 Bassst.
 m. Chor u. Orch. XX. 5.

- 2 Arien f. Bass m. Orch. 1790. „Prüfung d. Rüssens“. „Mit
Mädeln.“ XXV. 6.
2 Arien z. Umlauf's „schöne Schusterin“. 1796. XXV. 7.
»Primo amore«, Arie f. Sopr. m. Orch. XXV. 8.
Abschiedsgefang f. 3 Männerst. 1814. XXV. 10.
Lobkowitz-Cantate f. 3 Singst. m. Clav. 1816. XXV. 11.
Gesang d. Mönche a. Schiller's Tell f. 3 Männerst. XXIII. 42.
18 Canons. XXIII. 43.
5 Canons. XXV. 22.

**h. Volkslieder für eine oder mehrere Singstimmen
und kleinen Chor mit Pianoforte, Violine und Vi-
oloncello.**

- 25 irische Lieder. XXIV. 5.
20 irische Lieder. XXIV. 6.
12 irische Lieder. XXIV. 2.
26 wallisische Lieder. XXIV. 7.
12 schottische Lieder. XXIV. 4.
12 verschiedene Volkslieder. XXIV. 3.

i. Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte.

- Schilderung eines Mädchens. XXIII. 14.
An einen Säugling. XXIII. 15.
Abschiedsgefang an Wiens Bürger. XXIII. 16.
Kriegslied der Oesterreicher. XXIII. 17.
Der freie Mann. XXIII. 18.
Opferlied v. Matthison. XXIII. 19.
Zärtliche Liebe. XXIII. 36.
La partenza. XXIII. 38.
Der Wachtelschlag. XXIII. 20.
Als die Geliebte sich trennen wollte. XXIII. 21.
In questa tomba oscura. XXIII. 39.
Andenken v. Matthison. XXIII. 35.
Sehnsucht v. Goethe. XXIII. 37.
Lied aus der Ferne. XXIII. 22.
Der Liebende. XXIII. 24.
Der Jüngling in der Fremde. XXIII. 23.
Des Kriegers Abschied. XXIII. 26.
Sehnsucht. XXIII. 25.

- An die Geliebte. XXIII. 29.
 An die Geliebte. 2. Bearb. XXIII. 30.
 Der Bardengeist. XXIII. 27.
 Ruf vom Berge. XXIII. 28.
 Das Geheimniß. XXIII. 32.
 So oder so. XXIII. 31.
 Resignation. XXIII. 33.
 Abendlied unter'm gestirnten Himmel. XXIII. 34.
 Seufzer eines Ungeliebten u. Gegenliebe. Nachl. XXIII. 40.
 Die laute Klage. Aus d. Nachlaß. XXIII. 41.
 „Ich, der mit flatterndem Sinn.“ 1792. XXV. 12.
 Merenstein. 1814. XXV. 13.
 Der Gesang der Nachtigall. XXV. 14.
 Lied f. Fr. v. Weißenthurn. „Man strebt.“ 1792. XXV. 15.
 Lied a. Metastasio's „Olimpiade“: »O care selve«. 1794.
 XXV. 16.
 An Minna. 1792. XXV. 17.
 Gedanke mein. 1820. XXV. 18.
 Trinklied (beim Abschied z. singen) 1787. XXV. 19.
 Klage. 1790. XXV. 20.
 Elegie auf den Tod eines Fubels. 1787. XXV. 21.



Truck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

BRACOWNIA ZŁOTNICZA
Piotr Zimny
ul. Gdańska
(w budynku lecznicy dla zwierząt)
48 - 100 GŁUBCZYCE

