

für die künstlerische Zukunft. Schon waren die Musiker des Frühbarock am Werke: Adam Michna von Otradowitz (ca. 1600–1676), Alberich Macek (1609–1661) und die Deutschen, die in die Emigration gehen mußten: Hammerschmid und Demantius. Harant und seine Zeit mußten einem neuen Geiste weichen, der mitten im Kriegslärm um sich griff. 1630 erschien Wallenstein in Karlsbad und brachte eine Hofkapelle mit, die sechs Musikanten, drei Trompeter und einen Kapelldiener zu Mitgliedern zählte⁵⁰. So pochte die kommende Barockperiode an die Pforten des Königreichs.

Bemerkungen Anton Reichas zur Aufführungspraxis der Oper

VON KLAUS BLUM, BREMEN

Gelegentlich der Neuordnung der verbliebenen Musikalien der im Kriege zerstörten Hochschule für Musik in Köln tauchte ein Quartband (Sign. B/1112) auf, der, seit mindestens 50 Jahren im Besitz der Schule, von je als Anonymus geführt worden war. Es stellte sich heraus, daß es sich um den zweiten Teil (Heft 4 bis 6) des Werkes *„L'art du compositeur dramatique, ou cours complet de composition vocale“* von Anton Reicha (1770–1835) handelt. Diese letzte theoretische Arbeit Reichas kam 1835 bei Diabelli u. Co. (Plattensnummer 6684 A–F) in einer deutsch-französischen Ausgabe heraus; die Übersetzung ins Deutsche besorgte Carl Czerny¹. Ernst Bücken befaßte sich schon einmal mit diesem Werk unter dem Gesichtspunkt der Kompositionslehre². Was ihm aber damals entging — oder ihn nicht besonders interessierte —, ist die Fülle von Bemerkungen über musikologische Daten, das erste Drittel des 19. Jahrhunderts betreffend, die die Arbeit birgt. Vieles ist uns selbstverständlich bekannt; trotzdem scheint es angezeigt, Reichas Bemerkungen zusammenzustellen und neu zugänglich zu machen.

Um Reicha recht zu verstehen, dürfte es dienlich sein, zunächst kurz zu umreißen, in welcher Lage er sich selber sah. Sein Steckenpferd scheint der Gedanke — ja das Bewußtsein — gewesen zu sein, *„daß gegenwärtig eine neue Epöche emporsteigt“*³. Er bezeichnet die in ihr entstehenden Kunstwerke als der *„romantischen Gattung“* zugehörig und läßt sich über diese wie folgt aus:

„Die romantische Gattung ist eine Compositionsart, wo der Tonsetzer ganz frei nur seinem Gefühl, seinem Geschmack, seiner Imagination, seiner Begeisterung und seiner Laune folgt, ohne sich um alles Übrige zu bekümmern. Die Malerei, die Dichtkunst und die Musik sind die drei Künste, welche man jetzt dieser, zur Mode gewordenen Gattung unterwirft. . . Die Tonstücke, welche man Fantasien, Capricen, Preludien oder Improvisationen nennt, und die seit langer Zeit für die Orgel, das Fortepiano, die Harfe geschrieben werden, gehören zur romantischen Gattung⁴. Man kann auch unter die Erzeugnisse dieser Gattung unsere obligaten Recitative rechnen. In allen andern Compositionsarten

⁵⁰ Vgl. Karl Ludwig, Alt-Karlsbad. Karlsbad 1920.

¹ Ernst Bücken, Anton Reicha als Theoretiker. ZfMW II, S. 156.

² *ibid.*

³ Ernst Bücken, Beethoven und Reicha. Die Musik. XII, S. 344.

⁴ *L'art du composition dramatique* . . . S. 282. Die Zitate aus diesem Werk folgen der Übersetzung Czernys. Verweise im Text gelten nur hierfür.

hat man eine gewisse Regelmäßigkeit, einen vorgezeichneten Plan, die Einheit in der Ideenfolge, etc. zu beobachten. (Anmkg.) Um aus unsern Tonwerken romantische Musikstücke zu machen, hat man nichts weiter nötig, als weder Plan, noch Einheit, noch symmetrische Proportion noch Entwicklung und Durchführung der Ideen zu beobachten. Diese Neuerung könnte bald Mode werden und dem Publikum gefallen, welches nur nach Neuem lechzt, was auch dessen innerer Werth sein mag.

Improvisieren ist eine ganz andere Sache als componieren: Die Notwendigkeit, immer vorwärts zu schreiten, ohne Zeit zu haben, sich zu unterbrechen, nachzudenken und das Erforderliche aufzusuchen, versetzt die Seele in einen ganz besonderen Zustand, und man ist genötigt, alles anzuwenden, was sich der Einbildungskraft darbietet. (S. 283) Hingegen beim Componieren hat man die nötige Zeit, um darüber nachzudenken, was man machen will, um seine Ideen und seinen Stoff zu suchen, zu entwickeln und zu ordnen. Beim Improvisieren ist es nicht die Wahl der Ideen, was den Spieler in Verlegenheit setzt oder aufhält; und, vorausgesetzt, daß man deren hat, macht man sie auch geltend. Beim Componieren ist es dagegen vorzüglich die Wahl der Ideen, was jeden Augenblick den Tonsetzer unterbricht. Es bedarf geraumer Zeit, um sie aufzuschreiben, sie zu begleiten, sie zu benutzen und zu vereinigen, etc.: — alles dieses wiederfährt dem Komponisten bei der Schöpfung seines Werkes. Aus allen diesen Gründen bleiben die besten Improvisationen stets, wo nicht schlechte, doch mittelmäßige Kompositionen . . . Indessen kann die romantische Gattung in der Musik mit vielem Erfolg angewendet werden. Ja, für diese rein sentimentale Kunst (art purement sentimental) ist jene Gattung weit vorteilhafter als für andere Künste . . .

Gute Kompositionen im romantischen Stil sind nicht so leicht hervorzubringen, als man zu glauben versucht wäre: Das Gute ist immer selten, welchem Stile es auch angehören mag. Der romantische Stil erfordert von Seite des Tonkünstlers geistreiche Ideen, Originalität, Geschmack, und vor allem eine feste, feine und delikate Beurteilungskraft, welche ihn stets auf die Klippen einer allzu glühenden oder zu ungeredelten Imagination aufmerksam macht; — denn Narrheiten, Bizarrieren, Ungereimtheiten, von welcher (S. 284) Wirkung sie auch sein mögen, werden niemals den Stoff zu Werken geben, welche ein aufgeklärtes und feinsinniges Publikum schätzt und sucht, und man wird solche wahnwitzigen Ausgeburten nie als Muster ansehen. Ein ungebundener Romantismus, welcher Mode wird, ist der Vorläufer des nahen Verfalls der Künste: er kann nur solche Individuen interessieren, die noch nicht denken, oder die nicht mehr denken“ (S. 285).

Reicha selbst half übrigens mit, diese „romantische Gattung“ vorzubereiten. Als Praktiker beschäftigt er sich angelegentlich mit neuartigen harmonischen Verbindungen, der Neugestaltung der Fugenform und weist wiederholt auf neuartige Satzmöglichkeiten in der Opernkomposition hin (z. B. unbegleitete Ensemblesätze; S. 144 ff.); als Lehrer ist er seit 1811 in Paris in diesem Sinne u. a. auf Berlioz, Liszt und Onslow wirksam⁵. Er fühlt sich als Mann der Theorie und der Praxis. Er ist begeisterter Lehrer, der seinen Unterricht vor allem mündlich erteilt. Was er lehrt, übt er selbst auch praktisch aus. Seine theoretischen Werke läßt er für den „compositeur, et pa(r)ticulièrement à des musiciens, qui cherchent à s'instruire“ erscheinen⁶.

So erklärt sich zwanglos, warum Reicha sein Werk in einer Weise abfaßt, in der man auch ein „Kochbuch“ schreiben würde.

Es fällt besonders auf, daß er bereits bewußt — im modernen Sinne — Musikdramatiker ist: Arbeitet er zwar noch mit Begriffen wie „Affekt“ und „Wirkung“,

⁵ Ernst Bücken, Anton Reichas Leben und Kompositionen. München, Dissertation. 1912, S. 56 ff.

⁶ Aus dem Vorwort: *Traité de mélodie*. 1014. L. c. Bücken, Diss. S. 58.

so stellt er doch unmißverständlich fest, daß diese von bestimmten musikalischen Strukturen abhängig sind, welche dann vom „Publikum“ nur so — und nicht anders — aufgefaßt werden können. Diese Beziehung muß — so ist es ihm selbstverständlich, es ist ihm eine Angelegenheit des „Geschmacks“ und „Verstandes“ — in den Dienst der „*musikdramatischen Dichtung*“ gestellt werden.

„Alle Mittel sind (dem Komponisten) erlaubt, wenn das Ganze die von der Situation geforderte Wirkung hervorbringt“ (S. 154).

„Ein Tonstück kann getreu die Absichten des Dichters wiedergeben, und dabei doch dem Publikum mißfallen, weil die musikalischen Ideen verführerisch sind, obwohl sie nur sehr schwach, oder gar nicht das ausdrücken, was auf dem Theater vorgeht, (was heutzutage sehr häufig geschieht). In diesem Fall ist es nur ein gelungenes Konzertstück: Unsere modernen Opern wimmeln davon. Diese Art Kompositionen scheinen Meisterstücke einer großen Anzahl von Menschen, deren Denkspruch ist: Ergötze mich, das übrige schenk ich dir“ (S. 159). *„Man hat nie vom Tonsetzer gefordert und wird es nie von ihm fordern, daß er ganz fremdartige Dinge zu gleicher Zeit darstelle. Alles, was man will und ohne Unterlaß verlangt, das ist, daß man ergriffen werde, daß man Effekte, Überraschungen erhalte, vorausgesetzt, daß alle diese Dinge die dramatische Täuschung nicht zerstören, und daß sie nicht eine der Sache entgegengesetzte Wirkung hervorbringen“* (S. 188).

„Von der theatralischen Wahrheit und Nachahmung: Wenn die auf der Bühne dargestellten Gegenstände mit so viel Kunst nachgeahmt sind, daß sie nichts zu wünschen übrig lassen, und daß folglich die Täuschung auf den höchsten Punkt getrieben wird, so wird diese Vollkommenheit zur theatralischen Wahrheit, welche vorzüglich von dem Talent der Darsteller und zunächst von jenen des Dekorationsmalers und des Kostümiers abhängt.

Die Musik trägt im allgemeinen sehr wenig zu dieser theatralischen Wahrheit bei. In der Tat, wenn man so häufig sieht, wie das Publikum mit Entzücken Tonstücken applaudiert, welche alle in einem und demselben Geschmack und Charakter gehalten sind und in welchen alle Sänger wetteifern, um nur ihre Kehlenfertigkeit glänzen zu machen; wenn man, sagen wir, sieht, daß solche, aus gleichen Bestandteilen zusammengesetzten Tonstücke in ganz entgegengesetzten Situationen angebracht, und von Personen von ganz verschiedenem Rang und Stellung oder von einander ganz unterschiedenen Nationen gesungen werden, indem sie Dinge darstellen, welche nicht die geringste Gemeinschaft miteinander haben, — dann muß man glauben, daß das Publikum vom Tonsetzer nichts anderes erwartet und begehrt, als eine Musik, die seinem Ohre schmeichelt, ohne geradezu einen offenbaren Widerspruch auszudrücken. Man muß bekennen, daß diese gütige Duldsamkeit von Seiten des Publikums den Tonsetzern ihre Arbeit ganz außerordentlich bequem macht. Auch ermangeln manche darunter nicht, davon den weitesten Gebrauch zu machen, indem sie ohne allen Unterschied alles zu Tage fördern, was ihnen in den Kopf steigt.

Das französische Publikum war vor 40 und 50 Jahren in dieser Rücksicht weit eigensinniger und stellte weit größere Anforderungen als das heutige. Die damaligen Tonsetzer, die eine weit schwierigere Aufgabe zu lösen hatten, mußten trachten, die theatralische Wahrheit so weit nachzuzahlen, als die Musik es nur erlaubte“ (S. 275).

Heutzutage hört man eine solche Musik mit Gleichgültigkeit, ja mit einer Art von Verachtung an; neuer Beweis, daß das jetzige Publikum sich wenig um eine Tonkunst bekümmert, welche der theatralischen Wahrheit nahe kommt. Es verlangt jetzt eine gute derbe Musik, welche es ergötzt, aufweckt, überreizt, und kräftig packt“ (S. 276).

„Wenn man auf die Handlung gar keine Aufmerksamkeit verwendet, so muß ohne Zweifel der Gesang über die Deklamation gestellt werden. Aber immerwährender Gesang, und wenn er dem Ohr noch so sehr schmeichelt, wirkt monoton, ermüdend, und schadet oft der

theatralischen Täuschung“ (S. 200). „Die Musik erschafft nicht die Situation und führt sie auch nicht herbei; und kann dieses auch nicht, weil es nicht in ihrem Wirkungskreise liegt. Aber die Musik kann eine Situation mit immer verstärktem Interesse verlängern . . . In solchen Verhältnissen ist es, wo die Musik der Dichtkunst (Poésie) die wichtigsten Dienste leisten kann“ (S. 202). „Unter dem Ausdruck: Die Lokalfarbe beobachten, versteht man, daß die örtliche Lage, die Sitten, die Gebräuche, die Religion, die Gewohnheiten, die Kleidungsart des Landes, in welchem die Handlung des dramatischen Gedichts vor sich geht, beobachtet und nachgeahmt werden: Dieses ist die Sache des Dichters, des Dekorationsmalers, der Schauspieler und des Kostümiers. Was den Tonsetzer betrifft, so macht er seine Musik ungefähr so, als ob sie für sein eigenes Land bestimmt wäre“ (S. 274).

„Wenn die Situation plötzlich und auf eine unerwartete Art wechselt, oder einen Kontrast mit dem Vorangegangenen bildet, so muß der Tonsetzer an diesem Orte eine etwas starke und unerwartete Ausweichung anbringen, um diesen Kontrast nachzuahmen: In diesem Falle geschieht es manchmal, daß der Komponist das folgende Stück plötzlich in einer, von der vorigen ganz entfernten Tonart anfängt, ohne Mittelakkorde zur Herbeiführung dieser Tonartsveränderung anzuwenden. In früherer Zeit getraute man sich nicht, auf solche Weise zu modulieren, weil es im Grunde weder eine Kunst noch ein Verdienst ist, dergleichen anzuwenden. Auch mißbraucht jetzt alle Welt diese Art, Tonarten aneinander zu leimen, die nicht die mindeste Beziehung zueinander haben, indem man sie in einem einzigen Tonstück, oft ohne allen Grund 5–6 mal anwendet.

Das Ensemblestück ist, je nach der Situation lang oder kurz, traurig oder lustig, ruhig oder leidenschaftlich, ohne oder mit Ritornellen, wenn es die Situation erheischt; denn die Ritornellen lassen in einem Ensemblestück stets kalt, wenn sie nicht durch die Situation gerechtfertigt sind“ (S. 160).

„Wir empfehlen den Tonsetzern . . . nicht auf die Malerei der einzelnen Worte Jagd zu machen. Die Buchstaben dürfen sie nie irre führen: Der Geist der Szene ist's, den sie auffassen und nachahmen müssen, so wie die Leidenschaft oder das Gefühl, welche vorherrschen, und endlich der Charakter der singenden Personen. Der Tonsetzer wird hier ein Maler, welcher die Gemälde erschaffen soll, die ihm der Dichter andeutete, was dieses nun durch die Verse, oder durch die verschiedenen, einander nachfolgenden Situationen, oder durch die verschiedenen Charaktere geschehen, welche die singenden Personen darzustellen haben. Daher muß der Komponist dem Dichter in diesem Bezug so getreu wie möglich nachfolgen. Dieses ist die einzige Regel, die man vorschreiben kann“ (S. 101).

„Die Verschiedenheit der Ensemblestücke hängt von der Verschiedenheit der Situationen ab, in welchen sie gesungen werden“ (S. 158). (Der Komponist) „muß die verschiedenen Charaktere der singenden Personen mit Aufmerksamkeit beherzigen; er muß untersuchen, ob während dem Ensemblestück die Situation sich verändert, oder ob sie stets dieselbe bleibt“ (S. 159). „Außerdem, daß die musikalischen Ideen dasjenige ausdrücken sollen, was da vorgeht . . .“ (S. 159).

In diesen Sätzen ist eine Polemik bemerkbar, die sowohl gegen den damaligen „Geschmack des Publikums“ als auch gegen die Bereitwilligkeit der Komponisten gerichtet ist, auf diesen einzugehen. Besonders deutlich wird das bei folgenden Bemerkungen:

„Ein geschickter Harmoniker, ein erfahrener Contrapunctist (zu) sein: Eigenschaften, die heutzutage selten sind“ (S. 197). „Das, was die Kirchenmusik vorzüglich von der theatralischen und weltlichen unterscheiden sollte (!), das ist das streng religiöse Gefühl, welches nur Würde und Majestät atmet. Um nun dieses Gefühl zu erwecken, ist es durchaus notwendig, daß der Tonsetzer es selber besitze. Solche Komponisten sind aber heutzutage außerordentlich selten. Man findet sie am allerwenigsten unter jenen, deren trauriges Los

es ist, die Theaterkulissen, die Sänger, Tänzer, Operndirektoren besuchen zu müssen und nur zur Befriedigung eines läppischen Geschmacks zu arbeiten: und alles dieses, um irgend ein Werk von ihrer Komposition zur Aufführung zu bringen, das ihren Lebensunterhalt fristet“ (S. 295).

„Diese Art von Kunstwerk (in ‚strengem Stil‘ — polyphoner Satz —) ist einer anderen Zeit und einem anderen Publikum aufbehalten, als der unsern“ (S. 197).

„Viele deutsche und französische Tonsetzer beschäftigen sich zuweilen zu sehr mit dem Orchester und vernichten dadurch beinahe völlig die Gesangsstimmen, auf welche doch die Aufmerksamkeit des Publikums stets gerichtet ist“ (S. 144).

„Viele neue Tonsetzer haben bei Vermehrung des Lärms . . . (die) Absicht, wenigstens einen starken Ausdruck zu bezeichnen, wenn sie nicht den rechten Ausdruck finden können, und die erschöpfen (blasés), folglich schwer zu begnügenden Zuhörer zu verblüffen“ (S. 168).

„In der Tat fügt man einer Harmonie von 3 oder 4 wesentlichen Stimmen bei: 1) Vocalstimmen, 2) diesen Vocalstimmen noch andere, 3) einen Chor, 4) Saiteninstrumente, 5) einen Teil der Blasinstrumente, und 6) endlich die Lärminstrumente, wie Trompeten, Posaunen, Pauken, etc. — Dies ist die Art, wie man diese Partituren von 24 bis 30 Zeilen bildet, welche das Auge blenden und das Ohr betäuben, welche jeden, der nicht in diese Kunst eingeweiht ist, in Erstaunen setzen, und in welchen der wahre Kenner oft kaum mehr als drei Zeilen entdecken kann, die seiner Aufmerksamkeit wert sind.

Dieses System von Zusammensetzung und Überhäufung hat eine sonderbare Ähnlichkeit mit jener der alten gothischen, oder vielmehr sarazenischen Baukunst, welche man mit Blinden, Statuen und fünfzig anderen unnötigen und abgeschmackten Verzierungen überlud, welche nur geeignet waren, die Denkmale zu entstellen und die Augen und die Aufmerksamkeit der Betrachtenden zu ermüden. Aber wenigstens ist doch die Grundidee dieser alten architektonischen Massen edel, erhaben, majestätisch, und hat einen nützlichen Zweck: Eigenschaften, welche gewissen modernen Partituren völlig mangeln. Diese Bemerkung könnte dem Gedanken Raum geben, daß dennoch auch noch andere Kompositionssysteme möglich sind, die bis jetzt unbekannt blieben. Das, was dieser Behauptung zu Gunsten spricht, ist der Umstand, daß fast alle unsere ehemals so berühmten Meister schon lange aus der Mode sind: Die Opern von SCARLATTI, LULLI, JOMELLI, jene von HÄNDEL, RAMEAU, HASSE, etc. sind für immer verschwunden. Niemand könnte sie heutzutage anhören und daran Geschmack finden. Dasselbe Schicksal steht modernen Werken bevor. Die Opern von GLUCK, die vor nicht sehr langer Zeit auf der französischen Bühne eine so glänzende Umwälzung hervorbrachten, haben auch ihrerseits ihre Laufbahn beendet. Eine Musikgattung, die der seinigen völlig entgegengesetzt ist, hat dieselben für den Augenblick ersetzt: Diese neue Gattung, kaum am Horizont aufgestiegen, neigt sich auch schon ihrem Untergange zu“ (S. 193/4).

„Seit ungefähr 10 Jahren hat man in Paris lange Theaterstücke mit großem Spektakel verbunden und aus mehreren Akten bestehend, aufgeführt, welche man Melodramen nennt, und in welchen eine mehr oder mindere Anzahl von Schauspielern auftreten. Man sieht da oft Tänze, Pantomimen, Märsche, Chöre und Begebenheiten aller Art etc. . . . Was die Musik zu diesen Melodramen betrifft, so legt das Publikum auf dieselbe keinen Wert. Der Tonsetzer kann nach Belieben aus bekannten Kompositionen dasjenige auswählen, was er hierzu benötigt, wenn er nicht die Lust oder die Gabe besitzt, dergleichen selber zu erfinden. . . . Die dramatische Musik hat besonders in Frankreich allein das Vorrecht, zu gefallen, zu verführen, zu unterjochen: Ohne diese Gattung gibt es kein Heil. Diese Musik allein erhält Aufmunterung und Belohnungen; sie allein teilt die Kränze des Ruhmes aus. Die dramatische Musik erobert alles; man hört nur sie, und zwar nicht allein im Theater, sondern auch in den Salons, in den Konzerten, auf den Straßen, in den Tempeln, bis zu den Kneipen herab“ (S. 293).

„Wenn das Tonstück gefällt, interessiert, und zugleich soviel als möglich das ausdrückt, was auf der Bühne vorgeht, wenn endlich der Gesamteindruck, den es hervorbringt, gelungen ist, so ist das Publikum zufrieden und begehrt nicht mehr“ (S. 171). „... es zergliedert nicht sein Vergnügen; es bekümmert sich sogar sehr wenig um die Mittel, die zu seiner Zufriedenheit beitragen“ (S. 281).

„... Die musikalischen Ideen ... müssen frisch und lebendig, dem Publikum interessant und reizend erscheinen“ (S. 159). „Man weiß, daß schöne, unerwartete und neue Dekorationen jedermann entzücken. Man betrachtet sie mit Erstaunen, mit Bewunderung. Während dieser Extase denkt man nicht an die Musik, und man applaudiert, wenn diese auch ganz unbedeutend wäre“ (S. 281).

„Gleicher Anteilnahme wie die Dekorationen erfreut sich der Sänger“ (S. 148). Dabei scheint wichtiger zu sein, wie er singt, als was er singt; auf den Text „gibt (da das Publikum) niemals Acht“ (S. 171). Auch beschafft man sich keine Partitur und zergliedert das Werk — „eine langweilige Sache, um die sich niemand kümmert“ (S. 171).

Die folgenden Bemerkungen zeigen deutlich, daß die Oper ein Ereignis ist, bei dessen Komposition bereits der Mitwirkung des Publikums eine bestimmte Stelle eingeräumt wird:

„Jedem, für eine einzige Singstimme komponierten Tonstücke, wie z. B.: Cavatine, Rondo, Arie, muß ein Ritornell von wenigstens 4 Takten vorangehen. Dieses Ritornell hat den Zweck, jedes dieser Tonstücke von dem abzusondern, was ihm vorangeht. Es ist eine Art von Ankündigung für das Publikum von dem, was nachfolgen soll, um dessen besondere Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Überdies muß es den Sänger über das Tempo und die Tonart des Gesangstückes sicherstellen, so wie auch ihn ein wenig ausruhen lassen, wenn er vom vorhergehenden ermüdet ist. Dieses Ritornell darf ohne Notwendigkeit nicht die Zahl von 8 Takten übersteigen. Ist es zu lang, so macht es die Handlung matt, und vermindert die Aufmerksamkeit des Zuhörers“ (S. 249) ... Das Schluß-Ritornell dient als Anzeichen vom Schluß des Gesangstückes, um Zeit zum Applaudieren zu geben, um einen Augenblick die Sänger sich mit erholen zu lassen und auch, um die Absonderung der Strophen zu bezeichnen“ (S. 250).

„Wenn gut geschriebene und schön vorgetragene Arien den Erfolg einer Oper feststellen, so sind die schönen Ensemble-Stücke deren köstlichste Zierde. Z. Z. des Quinault und des Metastasio ... waren die eigentlichen Ensemble-Stücke (wo die Sänger glänzen sollen, und wo der Gesang vorherrschen, reizen und interessieren soll) (S. 170) noch unbekannt. Das ist die Hauptsache, daß die Opern jener Zeit gegenwärtig Niemandem gefallen würden. Die Erfindung und Anwendung der Ensemble-Stücke hat unendlich zur Ausbildung unserer Opern, sowie auch zur Wahl der Opernstoffe beigetragen“ (S. 149).

Noch immer wird die Arbeit des Komponierens als solche durch Rücksichten auf die Sänger bestimmt: „Es geschieht, daß der Tonsetzer zuerst die Effekte seiner Harmonie komponiert und sodann erst die Prinzipalstimmen beifügt, um die Prima Donna oder den Primo Tenore glänzen zu lassen“ (S. 157).

Die Satztechnik richtet sich ganz nach ihren Wünschen: „Es ist gemeinlich die erste Sängerin (PRIMA DONNA), welche (die oberste Stimme eines Ensemblestückes, die oft Phrasen auszuführen hat, welche Delikatesse, Vortrag und besonderes Talent erfordern, um sie gut auszuführen) singt, und welcher es keineswegs angenehm wäre, wenn noch zwei oder drei andere Stimmen ihren Anteil mitsängen“ (S. 156). Und auch damals wurde fleißig ‚markiert‘: Im Chorensemble singen die Solisten oft die gleichen Stimmen wie der Chor. „In diesem Falle machen oft die Hauptsänger die Miene, als ob sie mitsängen, indem sie den Mund öffnen und dazu die nötigen Gebärden machen“ (S. 195).

Reicha berichtet u. a. ausführlich über die Praxis der Inszenierung einer Oper in Paris (S. 285–290):

„Es ist noch nicht alles getan, wenn man eine Oper fertig gemacht hat: Das Schwerste ist, sie bis zur ersten Vorstellung zu bringen. Wir werden hier von den Arbeiten des Tonsetzers sprechen, wie sie in Paris üblich sind, wenn eine Oper in die Szene gesetzt wird. Man setzt nicht eher ein Operngedicht in Musik, als bis es vorläufig von der Theateradministration angenommen worden ist. Das Opernbuch wird angenommen oder verworfen. Im ersten Falle begehrt man oft im ganzen Bau des Gedichts, oft auch nur in der Entwicklung, etc.: verschiedene Umänderungen.

Der Tonsetzer hätte keine Hoffnung, jemals seine Oper in Paris zur Aufführung zu bringen, wenn er seine Musik vor dieser Annahme des Operntextes schreiben wollte. Dichter und Tonsetzer warten oft jahrelang, ohne zur Aufführung ihres Werkes zu gelangen, selbst wenn Gedicht und Musik angenommen worden sind, und es gibt viele solche angenommenen Opern, welche wahrscheinlich nie zur Aufführung kommen werden.

Wenn die Administration den Befehl gegeben hat, daß eine Oper aufgeführt werden soll, so werden beide Verfasser davon benachrichtigt, man befiehlt die Verfertigung der Dekorationen, des Costumes, und die Proben beginnen. Wir werden nun anzeigen, was der Tonsetzer von dem Augenblicke an zu tun hat, wo die Ordre von der Administration gegeben worden ist, das Werk zur Aufführung zu bringen.

Erstens: Er übergibt seine Partitur dem beim Theater angestellten Kopisten, (denn jedes Theater hat den Seinigen), er erklärt ihm alles, was er für nötig hält ihm mitzuteilen, um ihm die Partitur verständlich zu machen. Er muß hierbei dergestalt verfahren, daß der Kopist und seine Gehilfen sich nicht irren, indem sie die Rollen der Spielenden und die Stimmen der Chöre und des Orchesters nicht verwechseln, etc. Wir raten ihm, über diesem Abschreiben wohl zu wachen, nicht nur, daß es genau und richtig ausfalle, sondern auch daß nichts von seiner Partitur in unrechte Hände gerate, wie das so leicht geschehen kann.

Zweitens: Sind die Rollen und die Chorstimmen verteilt, so darf der Tonsetzer nicht er mangeln, mehrere Male jeden Sänger und jede Sängerin, welche in seinem Werke auftreten werden, besonders zu besuchen, um ihnen seine Wünsche in Rücksicht der Ausführung, des Tempos, des Vortrags der zu singenden Tonstücke mitzuteilen.

Es ereignet sich während dieser Besuche sehr häufig, daß die Sänger vom Tonsetzer Umänderungen verlangen. Der Eine findet seine Stimme zu schwer, oder seinem Stimmumfang nicht ganz angemessen; der Andere findet die seinige nicht genug brillant; ein Dritter will jenes Tonstück nicht singen, weil es ihm nicht gefällt, oder weil ein Anderer ein viel besseres erhalten hat, etc. Diese Umänderungen sind bisweilen zu dem günstigen Erfolg des Werkes notwendig und in diesem Falle wird der Komponist wohl tun, sich denselben zu unterwerfen: Aber oft sind es nur Launen der Sänger, auf welche der Tonsetzer nicht Rücksicht zu nehmen hat. An ihm ist es nun, zu beurteilen, was er tun soll. Aber wenn er Umänderungen gewährt, muß er die Kopisten davon in Kenntnis setzen, um darnach seine Partitur zu ordnen.

Drittens: Die ersten Proben finden nur beim Fortepiano statt. Es gibt solche Proben für die einzelnen Solosänger, für die Chöre allein, und endlich für alle zusammen. Der Tonsetzer muß allen diesen Proben beiwohnen und über der genauen Einübung wachen. Denn wenn man sich beim Einstudieren Fehler angewöhnt, so wird man später stets mit diesen Fehlern singen. Auch gibt es Ansichten und Schattierungen des Vortrags zu beachten, welche den Sängern niemand als der Autor mitteilen kann.

Während dieser Proben ereignet es sich oft, daß der Autor entdeckt, wie dieses oder jenes Tonstück seiner Oper mißlungen ist; oder es kommen ihm auch wohl neue, frischere, glücklichere Ideen für diese oder jene Situation. Da macht er nun Veränderungen, oft auch, ohne daß man sie von ihm verlangt. Bisweilen macht man ihn auch auf Fehler aufmerksam, und sucht ihn davon zu überzeugen.

Viertens: Nach diesen Proben beim *Fortepiano* gelangt man zu jenen, welche mit dem Streichquartett oder dessen Verdoppelung, stattfinden, indem man zwei erste, zwei zweite Violinen, zwei Violen, ein oder zwei Violoncellen oder einen Contrabaß dazu nimmt. Der Tonsetzer, die Solosänger, der Chordirektor, der Orchesterdirektor, der Theater-Regisseur, der Begleiter am Pianoforte und der Kopist, — alle diese sind gegenwärtig, um nach und nach eine richtige Idee vom Gedicht und von der Musik zu erhalten, und um die Veränderungen zu bestimmen, welche man während der ersten Proben für notwendig erachtet hat. Wenn auch Tänze stattfinden, wie in den Opern des großen Theaters in Paris, so macht der Ballettmeister seine Proben insbesondere. Dieser so wie die ersten Tänzer begehren alle Augenblicke vom Tonsetzer Umänderungen, oder ganz neue Musikstücke.

Fünftens: Alle bisherigen Proben werden in den Wohnungen gehalten: Aber wenn sie hinreichend vorgerückt sind, werden sie auf der Bühne fortgesetzt, wo man schon Akt für Akt mit der Handlung probirt: Zuerst die Sänger allein, und sodann mit den Choristen zusammen. Bei diesen Theaterproben muß der Dichter gleichfalls zugegen sein, um seine Ideen jedem mitzuteilen und die Handlung zu leiten.

Man sieht da auch schon zugleich den Maschinisten und Dekorationsmaler, um von allem, was den Gang der Handlung betrifft, Einsicht zu nehmen.

Da man bei diesen Proben bereits alles entscheidend bestimmt, was auf der Bühne vorgehen soll, und da man hier die Zeit berechnet, welche für den Auftritt und Abgang der Sänger bestimmt ist, da man da die Dauer festsetzt, welche zur Verwandlung der Dekorationen und zum Schluß jeder Szene nötig ist, indem man bald die einen verkürzt, bald die andern verlängert; — so geschieht es, daß beide Verfasser sich genötigt sehen, wieder neue Umänderungen zu machen. Diese Umänderungen sind besonders für den Tonsetzer peinlich und unangenehm, welcher genötigt ist, unaufhörlich seine Partitur zu verstümmeln, ganze Seiten wegzustreichen, Zwischensätze einzuflicken, neue Phrasen einzuschalten, etc. In diesem Falle muß er sein Werk oft zwanzig oder dreißigmal umändern, und hiernach ebenso oft seine Partitur regeln. Ebenso oft müssen dann die Kopisten alle Stimmen korrigieren, sowie auch die Sänger wieder die neuen Veränderungen auswendig lernen müssen, indem sie einen Teil von dem früher Einstudierten zu vergessen haben. Alles dieses nimmt viele Zeit hinweg, vermehrt die Proben, und setzt oft die ersten Vorstellungen einer Oper ins Unendliche zurück.

Sedstens: Nun kommen die großen, oder Generalproben. Alles ist dabei gegenwärtig: Die Verfasser, alle Sänger, der ganze Chor, die Tänzer (wenn es auch Tänze gibt), das Orchester, etc. Jeder Direktor leitet seine Abteilung besonders; man regelt auf diese Weise jeden einzelnen Akt. Hier geschieht es vorzüglich, wo man am klarsten das Verdienst oder die Mängel des Werkes erkennt, und wo man dessen Erfolg oder dessen Fall voraussagt: Um das eine zu erlangen und das andere zu vermeiden, vereinigen sich alle Direktoren nach jeder von diesen Proben in einem Comité. Sie teilen einander ihre gegenseitigen Ideen mit. Man spricht da seine Meinung über das Werk und über seine Gesamtwirkung aus; man schlägt neue Umänderungen vor; bisweilen unterdrückt man einen ganzen Akt, oder man verschmilzt auch wohl zwei Akte in einen einzigen. Man traditet, die Entwicklung rascher herbeizuführen, sie überraschender zu machen; — denn diese Entwicklungen sind es, welche in diesen Umständen die größte Mühe machen. Um diese neuen Umänderungen, welche oft sehr beträchtlich sind, einzustudieren, kehrt man wieder zu den bloßen Quartettproben zurück, welchen sodann wieder neue Generalproben nachfolgen, und so geht es fort, bis zur letzten, oder großen Hauptprobe, welche meistens schon beinahe öffentlich ist.

(Anm.: Gegenwärtig versucht man in Paris in dieser letzten Probe auch die Wirkung der Kleidung (des Kostüms) und nicht immer wird das Publikum zugelassen). Diese letzte Probe kommt schon einer ersten Vorstellung gleich, ausgenommen, daß die spielenden Personen noch nicht in ihrem *Kostüm* erscheinen, und daß das Publikum da *gratis* zugelassen wird,

indem die Administration und besonders die Verfasser des Gedichts und der Musik allein das Recht haben, nach Belieben Eintrittskarten auszuteilen. Da diese neue Hauptprobe am deutlichsten die schwachen Seiten des Werkes oder dessen Fehler herausstellt, so ist es in Paris nicht selten, daß die erste Vorstellung noch verzögert wird, um noch einmal neue Verbesserungen in allen Teilen des Werkes anzubringen, was sodann wieder neue teilweise Proben im Kleinen, wie mit dem ganzen Orchester verursacht; doch sind diese nicht mehr öffentlich.

Oft hat man nach der öffentlichen Hauptprobe den Fall eines Werkes prophezeit, während es bei der ersten Vorstellung einen bedeutenden Erfolg hatte. Cendrillon, sowie die Wunderlampe und manche andere hatten dieses Schicksal. Bei vielen anderen Werken hat das Gegenteil stattgefunden. So schwierig ist es, im voraus das Schicksal eines theatralischen Werkes genau zu bestimmen. Aber in den meisten Fällen hat man auch richtig prophezeit. Man sollte nun glauben, daß nach der ersten Vorstellung für die Verfasser nichts mehr zu tun sei; da würde man sich irren. Denn oft genug ereignet es sich, daß man zwischen der ersten und zweiten Vorstellung noch neue Umänderungen fordert. Manchmal erstreckt sich diese Verbesserungswut bis zur sechsten Vorstellung, wenn das Werk nicht gänzlich durchfällt. Richard Löwenherz wurde in den zwölf ersten Vorstellungen ausgepfeifen, während welcher man stets Veränderungen anbrachte; dieses hat nicht verhindert, daß dies Werk durch mehr als 40 Jahre, mit immer steigendem Erfolge auf dem Repertoire blieb. Diese Menge von unaufhörlichen Veränderungen, von welchen wir eben sprachen und welche meistens durch die Fehler des Gedichts, oder durch jene der Musik, oder auch durch beide zusammen, oder endlich durch andere Ursachen veranlaßt werden, haben oft der Administration der großen Oper in Paris zwanzig bis dreißigttausend Franken Unkosten für das Kopieren einer einzigen Oper verursacht. Die Vestalin und Ferdinand Cortez gehören, (nebst andern) unter diese Zahl. Aus dem, was wir eben gesagt haben, kann man leicht entnehmen, 1) daß ein zur Vorstellung gelangtes Werk gar nicht mehr mit jenem zu vergleichen ist, welches man anfangs komponiert hat; und 2) daß man häufig mehr Zeit und qualvolle Mühe nötig hat, die Oper zur Darstellung zu bringen, als man zu deren ursprünglicher Komposition bedurfte. Welche Mühe, welche Verlegenheiten, welche Unkosten, welche Verdrießlichkeiten, und welcher Zeitverlust! Und wozu das alles? Um eine kleine Anzahl von Zuschauern durch ein paar Stunden und während einigen Vorstellungen zu unterhalten und zu langweilen.

Auch müssen wir hier die Nachteile bezeichnen, welche oft aus diesen zahllosen, von uns eben besprochenen Umänderungen entstehen. 1) Man macht deren meistens zu viele: Was dem Werk schadet, anstatt demselben vorteilhaft zu sein. 2) Man opfert zu sehr die Musik dem Gedicht, der Handlung, der Laune der Sänger und des Regisseurs, den Direktoren des Orchesters und der Chöre auf. Diese beiden letzten Herren, wenn sie (wie öfter der Fall ist) selber Opern zu fertigen sich bemühen, können bisweilen treulose Ratschläge erteilen, denen man mißtrauen muß! Denn die Handwerkseifersucht ist heutzutage noch so sehr Mode wie zur Zeit des Hesiod, welcher sagt: „Der Töpfer beneidet den Töpfer, der Dichter den Dichter, und der Musiker den Musiker“. Ergänzend finden sich an mehreren Stellen des Werkes Bemerkungen, die einiges über den Chor und die zur Verfügung stehenden Stimmgattungen aussagen: „Man wirft oft den Chören vor, falsch zu singen: Aber der Fehler liegt nicht immer an ihnen: Oft genug sind die Tonsetzer mehr daran schuld, als die Choristen“ (S. 183). Außerdem singen die Chöre oft „ohne Feinheit und meistens viel zu stark“ (S. 148). „... Es gibt Fälle, wo 200 Personen vierstimmig Chöre ausführen ...“ (S. 174). „Wenn man eine große Anzahl Choristen zu seiner Verfügung hat, so kann man fünfstimmige Chöre machen“ (S. 184). Diese Anmerkung ist deshalb interessant, weil Reicha den Theaterchor ausdrücklich als homophonen, vierstimmigen kennzeichnet, während er eine höhere Stimmbesetzung den Kirchenchören vorbehält (S. 175).

„In dem Fall, wo man Chöre für Knaben schreibt . . . läßt (man) sie . . . wenn nicht genug Knaben da sind, durch Mädchen in männlicher Kleidung ausführen“ (S. 178). Weiter empfiehlt er, keine reinen Baß- oder Tenorchöre zu schreiben (S. 176). „Wenn man Chöre nur für Männerstimmen schreibt, so ist es besser, die dreistimmige Harmonie, als die vierstimmige anzuwenden“ (S. 179).

Theoretisch begründet er diese Regel bereits mit den Lehren der Chladnyschen Akustik. Aufschlußreich sind weiter die Bemerkungen zu den zur Verfügung stehenden Stimmgattungen: „Ehemals machte man in Frankreich häufigen Gebrauch von einer Männerstimme, die man hohen Tenor (*haute contre*) nannte, indem man sie in den Chören auf sehr hohen Noten schreien ließ (*en la faisant crier*); denn man hat sie häufig bis zum *b'* hinaufgetrieben. Diese in andern Ländern unbekannte Stimmgattung wird heutzutage selten. Man schrieb sie im Alt-Schlüssel, und sie nahm die Stelle der Contra-Altstimme in den französischen Chören ein. Da sie nun nicht höher als bis zum G oder höchsten As heraufsteigen kann, so wird sie jetzt als Tenor genommen, welcher im Notfall auch so hoch steigen kann. Die Tenor- und besonders die Contraalt-Stimmen sind überhaupt viel seltener als die Sopran- und Baß-Stimmen“ (S. 174).

„Das, was man in Italien Bariton nennt, ist eine Männerstimme, welche nur einen gewöhnlichen Umfang besitzt . . . Auch diese Stimme kann nicht zu Chören verwendet werden, weil sie viel seltener als die anderen Männerstimmen ist“. (S. 174/5)

„Da die Altstimme unter den Sängern seltener ist, so kann man auf dieselbe nicht immer rechnen“ (S. 154). „Der Alt ist fast immer im Stande, die Stimme des 2ten Soprans zu singen, und oft auch jene des Tenors“ (Anm. S. 155). Aber sie sind „jetzt sehr selten“ (S. 173).

Auch über das Orchester jener Zeit macht Reicha einige Angaben, die nicht unerwähnt bleiben sollen. Als „volles Orchester“ zählt er auf: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Violinen, Bratschen, Violoncelle, Contrabässe, Pauken.

„Oft sind die Oboen ohne Klarinetten oder die Klarinetten ohne Oboen da“ (S. 167). „Zu allen diesen fügt man oft noch zwei Hörner mehr, 2 Trompeten, 3 Posaunen und eine Ophicleide. — Es scheint, als ob die modernen Opern unsere Ohren immer tauber machten, weil man unaufhörlich für nötig findet, die Zahl der Instrumente zu vermehren. Es ist sicher, daß die Feinheit des Gehörs mit der Zeit fühlbar abnimmt, wenn man oft so starkem Lärm zuhört“ (S. 162/3).

Unter „Lärminstrumenten“ versteht Reicha immer das Schlagwerk, oft aber auch Trompeten, Posaunen und Ophicleide (Siehe S. 145, 162, 167 und 193).

„Die Stimmung“ jener „Orchester ist fast um einen ganzen Ton höher, als es vor Alters der Fall war“ (S. 175).

Eine weitere Reihe von Bemerkungen beschäftigt sich mit dem Ballett:

„Alle Opern, welche man in dem großen Theater in Paris aufführt, enthalten Tänze, welche das Opernballett bilden. Auch in den Hauptstädten Europas hat man diese Opernballette bereits angenommen. Diese Ballette hängen mehr oder minder mit der Handlung des Operntextes zusammen. Oft ist es der Fall, daß sie dem Werke mehr schaden als nützen. Dieses ist da unvermeidlich, wo die langen Ballette nicht zur Handlung wesentlich nötig sind. Sie unterbrechen da nur unnötigerweise den Gang derselben, und schwächen das Interesse des Gedichts, indem durch sie dessen Wirkung erkaltet.

Der Dichter zeigt nur die Stellen seines Werkes an, wo das Ballett stattfinden soll. Oft ist nur ein einziges Ballett in einer Oper; oft sind auch deren zwei da“ (S. 245/6).

Der Komponist muß eine „hinreichende Anzahl“ von Tänzen „verfertigen, damit

der Ballettmeister darunter diejenigen auswähle, welche er für die besten und zweckmäßigsten hält: Denn dieser Letztere ist's, welcher den Plan des Balletts entwerfen und zur Ausführung bringen muß“.

Es geschieht fast immer, daß der Ballettmeister, indem er über den choreographischen Teil der Oper nachdenkt, irgend etwas Neues für sein Ballett erfindet, woran der Tonsetzer nie gedacht hätte. In solchen Fällen begehrt der Ballettmeister andere Tanzmelodien. Bisweilen liefert er dem Tonsetzer selber seine Motive, welche dann dieser ausführen, verlängern und in Partitur setzen muß. Überhaupt müssen beide Künstler sich miteinander wohl einverstehen, indem sie sich gegenseitig zu Rate ziehen. Endlich geben selbst die Tänzer, welche Talent besitzen, und in diesen Balletts glänzen wollen, bisweilen dem Tonsetzer einen guten Rat. Auch sie müssen nicht minder angehört und ihre Wünsche möglichst befriedigt werden. Aus allem diesem folgt, daß die Tanzmusik des Tonsetzers fast immer folgenden Veränderungen unterworfen ist: 1) Man muß sie entweder verkürzen oder verlängern. 2) Man muß sie anders instrumentieren. 3) Man muß sie ganz und gar unterdrücken und eine andere schreiben. 4) Man muß ihr Tempo ändern. 5) Man muß ihr kurze Einleitungen beifügen. 6) Man muß sie mit einer Coda versehen; etc. etc.

Es handelt sich hier nicht um jene alten Tanzarten, welche einst in Mode waren, wie z. B. Allemande, Contratanz, Sarabande, Gigue, Courante, Gavotte, Menuett, etc. und die man jetzt kaum dem Namen nach kennt. Man bedarf hier reizender, neuer, gestreichter, melodischer, origineller, rhythmischer Sätze für Instrumentalmusik, welche reich an Ideen und an Effekten sind.

Heutzutage kann man über jede Gattung von Musik tanzen, wenn sie gut und rhythmisch phrasiert ist. Man sieht in der großen Oper in Paris Tänze ausführen auf Sätze aus Sonaten, Quartetten, Sinfonien, etc. . . . In einer großen Oper von drei Akten tanzt man gewöhnlich zweimal: einmal im ersten oder im zweiten Akt; und dann noch am Ende des dritten. Das erste Ballett ist meistens kürzer als das zweite. Das erste besteht aus 4, 5 bis 8 Musikstücken, das letzte hat deren zuweilen 10 bis 12, besonders wenn das ganze Werk damit endigt. Unter diesen Tonstücken gibt es kurze und lange. Jenes, welches das zweite Ballett beschließt, ist das am meisten entwickelte. Es kann die Länge eines Finale aus einer großen Haydn'schen Sinfonie, oder die Ausdehnung einer Ouvertüre haben“ (S. 246/8).

„Wenn eine Situation mit einer anderen lyrischen Situation Ähnlichkeit hat, so liebt man es in Paris, die Musik dieser letzteren auf die erstere anzuwenden, um diese besser zu erraten und auszudrücken: was ohne Zweifel für die Zuschauer sehr zur Verdeutlichung beiträgt, welche die lyrische Situation kennen und sich deren Musik erinnern; aber wo dieses nicht der Fall ist, wird eine solchergestalt entlehnte Musik leidt matt. Der Tonsetzer kann da nichts aus eigenem Willen tun. Er ist der untertänige Diener des Ballettmeisters, welchem er alles unterwerfen muß, — was übrigens auch ganz natürlich ist.

Wenn der Tonsetzer etwas Eigenes erfindet, oder in seinem Manuskriptenbuche besitzt, so kann er es dem Ballettmeister mitteilen, der gewiß gerne davon Gebrauch machen wird, wenn es brauchbar ist“ (S. 292).

Schließlich macht Reicha noch folgende Angaben zur Aufführungspraxis:

„Zu allen Zeiten hat man das Bedürfnis gefühlt, die lyrische Handlung durch ein musikalisches Instrumental-Stück zu eröffnen: Denn selbst einem Schau- oder Trauerspiel läßt man einen Teil einer Sinfonie vorangehen. Dieses Tonstück heißt die Ouvertüre, wenn es einer Oper vorangeht; und da jede, kleine oder große Oper ihre Ouvertüre haben muß, so folgt daraus, daß man bisweilen mehr als drei solche Tonstücke an einem Abend zu hören bekommt, wenn man eben mehrere verschiedene Theaterstücke nacheinander darstellt, wie dieses z. B. in der komischen Oper zu Paris oft der Fall ist“ (S. 240).

Zudem scheint ein solcher Opernabend noch durch eine Musik, die mit dem Werke gar nichts zu tun hatte, eröffnet worden zu sein: „Durch eine Instrumental-Introduction . . . welche gemeiniglich der Ouverture vorangeht“ (S. 217).

Endlich befinden sich in diesem Werk zwei sehr persönliche Mitteilungen, die sich mit Beethoven beschäftigen. Zunächst erzählt Reicha:

„Der berühmte L. v. Beethoven, weldien zum Freund gehabt zu haben wir uns zum Ruhme rechnen und mit welchem wir mehr als 20 Jahre verlebt haben, führte auf dem Fortepiano improvisierte Fantasien aus, welche in ihrer Entstehung stets noch weit mehr Erfolg und Bewunderer hatten, als seine wirklichen Kompositionen. Er versicherte uns einst, 25 Jahre vor seinem Tode, in einem Anfall von Laune, daß er den Entschluß gefaßt, von nun an so zu komponieren, wie er fantasierte, das heißt, alles sogleich und unverändert zu Papier zu bringen, was seine Einbildungskraft ihm Gutes eingäbe, ohne sich um das Übrige zu bekümmern. Man kann aber nicht sagen, daß er dieses Versprechen erfüllt hätte. Denn obwohl seine Kompositionen, welche sich von jener Epödie herschreiben, meistens in einem mehr oder minder romantischen Stil komponiert sind, so enthalten sie doch so viele kunstreiche Schönheiten, Durchführungen der Ideen, und die Beachtung eines vorher bestimmten Plans, daß die freie Improvisation dieses nicht erreichen könnte“ (S. 283).

An einer andern Stelle fügt Carl Czerny als Übersetzer eine eigene Anmerkung hinzu:

„Auf diese Art (— Unterlegung von Worten bei einer bereits vollständig abgeschlossenen Komposition —) hat auch Beethoven seine große Fantasie für Fortepiano, Orchester und Chor (op. 80) komponiert, indem er, nachdem das ganze Tonstück schon vollendet war, sich vom Dichter nach seiner Angabe die Worte verfassen, und den schon geschriebenen Chorstimmen unterlegen ließ. Er erzählte mir, daß dieses erst in den letzten Tagen vor der öffentlichen Produktion dieses, damals von ihm selbst vorgetragenen Werkes, und folglich in großer Eile geschehen konnte“ (S. 193, Anm.).

J. S. Bachs „Musikalisches Opfer“

Bemerkungen zu den bisherigen Untersuchungen und Neuordnungsversuchen

VON WILHELM PFANNKUCH, KIEL

Es gibt wohl kaum ein Spätwerk J. S. Bachs, das sich im Laufe der letzten drei Jahrzehnte so viele Deutungs- bzw. Ordnungsversuche und Bearbeitungen hat gefallen lassen müssen wie das „Musikalische Opfer“. Lange Zeit hindurch war Ph. Spitta's Charakterisierung des Werkes als eines Konglomerats von Stücken, „denen sowohl der äußere typographische als der innere musikalische Zusammenhang fehlt“¹ von der musikwissenschaftlichen Literatur mehr oder weniger unesehen mitgeschleppt worden, und noch W. Graeser meinte: „Die Stücke sind durch das gemeinsame Band des Themas zu einem blühenden Strauß vereint, doch keine ordnende Hand hat sie verknüpft“². Wie für Spitta war auch noch für Graeser das „Musikalische Opfer“ lediglich eine „Studie für Größeres“, für die „Kunst der

¹ Ph. Spitta, J. S. Bach, Leipzig 1873, II, S. 845.

² Bach-Jahrbuch 1924, S. 3 ff.