Zehntes Kapitel.

Allgemeiner Zustand der Musik von Purcells Zeit an, bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts.

Um Purcell's Kunstfähigkeiten, die zu ihrer Zeit ohne gleiche waren, besser zu würdigen, ist auf den früheren Zustand der musikalischen Execution Rücksicht genommen worden. Der Gesang war geistlos und ungeschmeidig; das Instrumentenspiel schwerfällig, steif, und schwach; und selbst die Violine war noch in ihrem besten und natürlichsten Gebiete ein Fremdling. Zur Zeit Karls des II. gehörten ihre Eigenschaften und Kräfte, unerprobt durch öffentliche Concerte (eine geschmackvolle und geistreiche Unterhaltung, die wenigstens in England noch nicht veranstaltet war), und durch den Gebrauch der Violen von der Kammermusik ausgeschlossen, zu den unbekannten Quellen des musikalischen Genusses. Erst seit der Ankunft Cambert's, eines Französischen Tonkünstlers und des Vorgängers von Lulli an der Oper zu Paris, nahm die Violine ihren gehörigen Platz selbst bei Hofmusik ein *). Gegen das Ende der Regirung Karls

*) Die erste Einführung der Violine und ihrer verwandten Instrumente verdankten die Engländer unstreitig unmittelbar den Franzosen, und mittelbar den Italiänern, aus deren Concertsälen sie an den Französischen Hof kamen. Karl, der während der Regirung Oliver Cromwells eine beträchtliche Zeit in Frankreich zubrachte, kam eben so gebildet in ausländischem Geschmack, als in ausländischer Politik, nach England zurück, und führte, zur Nachahmung Ludwigs des XIV. ein Orchester von Violinen, Bratschen und Bässen ein, womit er den Gebrauch der alten Violen, Lauten und Cornets verbannte.

des II. fing der wahre Charakter und die Fähigkeit der Violine an, verstanden und gefühlt zu werden. Durch ihre eigenen großen Vorzüge wurde zu ihren Gunsten eine allgemeine Leidenschaft erregt, die nicht wenig durch das zunehmende Uebergewicht Italiänischer Musik erhöht wurde, deren Stile und Genius ihre Geschmeidigkeit, ihre Intonation und ihr Ausdruck so vollkommen angemessen waren.

In seinen handschriftlichen Memoirs sagt Mr. North, daß der Verfall der Französischen Musik und die Begünstigung der Italiänischen allmählich entstanden, und die günstige Aufnahme der letztern durch die Ankunft des Nicola Mattheis, eines trefflichen Musikers und ausgezeichneten Violinisten, veranlaßt wurde. Die Wahrheit ist, daß der Fleiß, womit die Tonkunst in den meisten Ländern Europa's, besonders in Italien, im siebzehnten Jahrhunderte angebaut wurde, in ihr eine allmähliche Revolution hervorbrachte, welche der Freiheit der Menschenstimme und der Thätigkeit der Instrumente höchst günstig war. Die Sophistik der Fugen und Kanons hörte auf, die einfache, aber verständliche Sprache empfindungsvoller Solos auszuschließen; der einfache Hauch der Natur, begleitet von den erläuternden Schwingungen des Violoncellos, oder des Generalbasses der Tasteninstrumente, bezauberte das Ohr, sprach zum Herzen, und erweckte in den Zuhörern das Pathos und den Enthusiasmus, das Gefühl und das Feuer des Componisten *). Der gelehrte Doni

*) Man schreibt gewöhnlich dem Lodovico Viadana die

war ein warmer Vertheidiger des Recitativs und der Melodie einer einfachen Singstimme gewesen; und der Geschmack, den er leidenschaftlich begünstigte, wurde nun eben so eifrig aufgemuntert.

Dennoch darf man nicht glauben, daß der verwickelte Bau des vielstimmigen Tonsatzes vernachlässigt wurde. Zu Rom bewiesen Francesco Soriano, sein Schüler Michael Romano *), Pietro Francesco Valentini, Francesco Foggia (Paolo Agostini's Schüler), und die gründlichen Harmonisten, Gregorio Allegri und Orazio Benevoli, eine große Einsicht in dieser Art des Contrapuncts **);

Erfindung des bezifferten Generalbasses zu, der dieselbe um 1651 eingeführt haben soll.

*) Michael Romano war Verfasser eines kanonischen Werkes (Venedig, 1615) mit dem Titel: Musica vaga et artificiosa, enthaltend motetti con oblighi e canoni diversi, sowohl für die, welche an der Aufführung solcher gelehrter Musik Vergnügen haben, als für die, welche sie zu ihrem Studium machen. Aus einer langen Vorrede, die einen Abriß seines Lebens enthält, erfahren wir, daß er, ehe er dieß Werk schrieb, viel Umgang mit den bedeutendsten Tonkünstlern und Kanonisten seiner Zeit hatte, wie Gio. Gabrielli, und Gio Croce aus Chioggia.

**) Francesco Turini, Organist der Domkirche zu Brescia um 1656, gab viele gelehrte Compositionen für die Kirche und Kammer heraus. In einer seiner Missen finden wir einen Kanon, dessen Subject Händel Note für Note in einer seiner Instrumentalfugen aufnahm:

Der neue Timotheus wußte jedoch seinen Raub zu verschönern. Sein Scharfsinn entdeckte die Empfänglichkeit desselben für ein Contrasubject, und machte sich dieß zu Nutze.

Zu diesen Meistern, unter welchen Allegri so hervorragte, sind noch zu rechnen der gelehrte Theoriſt Stefano Bernardi, Ercole Bernabei (Benevoli's würdiger Schüler), und sein Sohn Giuseppe Ant. Bernabei, der seines Vaters noch würdiger war. Obgleich Madrigale in der öffentlichen Gunst zu sinken anfingen, so machten sie doch nur langsam, und mit Widerstand, der Herrschaft der nicht mit Harmonie begleiteten Arie (unharmonized air) im Theater und im Zimmer Platz. Noch warben Viele um Ruhm in dieser Compositionsgattung, und konnten sich unter ihrer Zahl der gelehrten, wiewohl trockenen, Componiſten Tomaso Pecci, Aless. Grandi, Sigismondo d'India, Pomponio Renna, Cavalier Tarquinio Merula, Pallavicini, des etwas geistreichern und interessantern Dominichino Mazzocchi, des geschmackvollen Stradella, des höchst kunstreichen Alessandro Scarlatti, des talentvollen Bononcini, und des gelehrten Lotti, Perti und Caldara rühmen, deren Verdienste in einem folgenden Kapitel gewürdigt werden sollen.

Obgleich in England die neuern Instrumente an die Stelle der alten, an Wirkung ärmern, getreten waren, so war doch bloße Instrumentalmusik sehr selten, und man kann kaum sagen, daß sie daselbst bis zum Anfange des achtzehnten Jahrhunderts im Gange war. Die Singstimme wurde noch gelegentlich mit Lauten und Guitarren begleitet, und blos in der Kirche und zur Feier öffentlicher Feste wurden Violinen regelmäßig angewandt. Allein, während in Ita-

lien die vorzüglichern Saiteninstrumente cultivirt wurden, folgte Teutschland in der Verbesserung der Blasinstrumente, und unter einer Menge trefflicher Künstler haben die beiden Besozzi [von Italiänischer Abkunft] die Hoboe und das Fagott zu sehr großer Vollkommenheit gebracht *). Teutschland konnte sich des Fortschritts auf der Orgel in vielen berühmten Meistern rühmen, deren geschickte und gelehrte Ausführung sich sowohl im gefälligen und leichten, als im ernsten und großen Stil zeigte. In der That wurde die Orgel um diese Zeit mit dem größten Erfolg in den meisten Ländern Europa's behandelt. Bei den Italiänern lebte der kunstreiche Stil des großen Frescobaldi (geb. zu Ferrara 1591) wieder auf. Die beiden Pasquini (Vater und Sohn), Gasparini, Zipoli (auch Corrette genannt), Domenico Scarlatti, Domenico Alberti aus Venedig, und Pietro Dom. Paradies aus Neapel, gaben den Tasteninstrumenten neue Kraft und Schönheit, und brachten sie in höhere Gunst und allgemeineres Ansehen.

In der Mitte dieses Jahrhunderts erhob sich ein schönes Genie in der Person des bewunderten Agostino Steffani.

Dieser berühmte Tonkünstler, ein Schüler des ältern Bernabei, war 1655 zu Castelfranco im Veneziani-

*) Der Verf. scheint die aus Parma gebürtigen 4 Brüder Besozzi, von denen sich drei auf der Hoboe und einer auf dem Fagott auszeichneten, für Teutsche zu halten. Nur einer, so wie sein Sohn, stand um 1755 an der Dresdener Kapelle; die andern waren in Turin, und einer seit 1765 in Französischem Dienst. A. d. U.

schen geboren. In der Jugend sang er im Chor der St. Markuskirche zu Venedig. Ueber seine Familie und Herkunft weiß man nichts Gewisses *). Seine schöne Stimme und die Zeichen seines Genies zogen einen Teutschen Grafen so an, als er ihn bei dem Carneval hörte, daß er seine Entlassung aus dem Chor bewirkte, und ihn mit sich nach München nahm, wo er unter dem Kapellmeister Bernabei musikalischen Unterricht, und außerdem auch so viel literarische und theologische Bildung erhielt, um für den Priesterstand geschickt zu seyn. Nachdem er ordinirt worden, war er allgemein unter dem Titel Abt bekannt, und behielt diese Auszeichnung, bis er Bischof von Spiga ward. Nebst der schönen Literatnr widmete er sich seiner Lieblingskunst, und lieferte schon in einem Alter von neunzehn Jahren in mancherlei Missen, Motetten und Hymnen, Kyrie und Magnificat, die Früchte seiner musikalischen Studien. Die gelegentliche Aufführung derselben in der Münchener Kapelle verschaffte ihm ein hohes Ansehen. Unter seinen Bewunderern war Ernst August, Herzog von Braunschweig, Vater Georg des I., keiner der geringsten. Ein leidenschaftlicher Freund der Musik, und voll Gefühl für Steffani's außerordentliche Fähigkeiten, nahm er ihn unter seinen besondern Schutz, und obgleich selbst Protestant, lud er den berühmten Katholiken an seinen Hof nach Hanover, und machte ihn zum Director seiner Kammermusik und der Oper, einer Art Unterhaltung,

*) Händel erklärte, seinen Landsleuten entgegen, die Steffani für einen Teutschen hielten, dem Sir John Hawkins, daß er, mit dem er in persönlicher Freundschaft stand, zu Castelfranco geboren war.

die erst neuerlich in Teutschland eingeführt und aufgemuntert worden war *).

Obgleich Steffani's frühere Compositionen hauptsächlich geistlich waren, so beschränkte er sich doch, nachdem er sich in Teutschland niedergelassen, auf die weltliche Gattung, und schrieb zwischen den Jahren 1695 und 1699 für den Hanöverischen Hof eine Menge Opern. Seine erste war Alessandro; hierauf folgten Orlando, Enrico, Alcide, Alcibiade, Atalanta, Il trionfo del fato, und le rivali concordi, welche nachher aus dem Italiänischen Teutsch übersetzt zu Hamburg aufgeführt wurden. Außer seinen beliebten Sonaten (für 2 Violinen, Alt und Generalbaß. München 1685) schrieb er eine Abhandlung (Amsterdam, 1695) della certezza dei principii della Musica (von der Gewißheit der Grundsätze der Musik), worin er von der musikalischen Nachahmung und dem musikalischen Ausdrucke nicht weniger philosophisch, als mathematisch, handelt. Dieß Werk wurde mit der verdienten Achtung aufgenommen und ins Teutsche übersetzt, und erhielt in dieser Sprache bald acht Ausgaben. Aber die Producte, auf die sein

*) Aus diesem letztern Amte hatte Steffani mehr Verdruß, als Vergnügen. Die Unaufmerksamkeit oder Unwissenheit der Spielenden entstellte die Schönheit seiner Compositionen, und ihre Uneinigkeit stieg zu einer Höhe, die seinem Ansehen trotzte, und oft die Erwartungen des zahlreichsten und angesehensten Publikums täuschte. Der Sohn des Kurfürsten glaubte durch seinen Rang und seine Einsichten dieß dramatische Corps besser regiren zu können, und übernahm einige Zeit die Direction, gab sie aber bald wieder auf, mit der Aeußerung, er könne leichter eine Armee von 50,000 Mann commandiren, als eine einzige Operngesellschaft.

Ruhm als Tonsetzer sich am besten gründet, sind seine Gesangduetten, die ein bleibendes Muster der Schönheit und Vortrefflichkeit abgeben *). Händel bewunderte, erhob und ahmte nach diese schönsten Erzeugnisse des reifen Geschmacks und gebildeten Genies, einnehmend in ihrer Melodie, abwechselnd in ihren Modulationen, und kunstreich und gelungen in ihrer allgemeinen Anordnung und Ausführung. Im Jahr 1708 gab Steffani zu Gunsten Händels die Direction des kurfürstlichen Orchesters auf, und 1714 ward er zum Präsidenten der Akademie alter Musik zu London erwählt. Fünf Jahre drauf besuchte er sein Vaterland und seine Verwandten, kam aber 1730 nach Hanover zurück, von wo ihn bald Privatangelegenheiten nach Frankfurt am Main riefen. Hier ward er krank, und starb nach wenig Tagen, die ihn inne hielten, im achtzigsten Jahre seines Alters.

Die musikalischen Geschichtschreiber haben sich nicht begnügt, Steffani nach seinen Verdiensten in der Composition zu schildern. Sie stellen ihn in dem dreifachen Charakter als Tonkünstler, Gelehrten und Staatsmann dar. Die schone Literatur, Philosophie und Politik, die blühenden Gegenden der feinen Unterhaltung, und das reiche Gebiet der öffentlichen Geschäfte, waren sei-

*) Es ist nicht wenig wahrscheinlich, daß er diese Gattung der Composition vorzog, und eifriger, als jede andre, studirte, aus dem besten aller möglichen Grunde, — um dem Geschmack der Hofdamen zu gefallen. Ein Gedanke, der durch den Umstand bestätigt wird, daß die vom Marquis Ariberti, Grafen Palmieri, Abbé Guidi, Hrn. Averara, und Abbé Ortensio Mauro gedichteten Texte ganz verliebten Inhalts sind.

ner Thätigkeit und seinen ausgebreiteten Talenten gleich bekannt und geläufig. Er verrichtete die Pflichten und empfing die Ehrenbezeugungen eines Staatsministers, und erhob dadurch den Charakter und die Ansprüche seines ursprünglichen Berufs *). Als Unterhändler an fremden Höfen hatte er unter andern den Auftrag, mit den Kabinettern von Wien und Regensburg zu einem Entwurf mitzuwirken, das Herzogthum Braunschweig-Lüneburg zu einem Kurfürstenthum zu erheben. Der glückliche Erfolg in dem Maaße, wodurch das Gleichgewicht zwischen dem Hause Oestreich und seinen Nachbarn erhalten wurde, mußte ihn des letztern Gunst empfehlen, und der dankbare Kaiser wies ihm eine jährliche Pension von 1600 Reichsthalern an, während ihn der Papst Innocenz der XI. mit dem Titel eines Bischofs von Spiga beehrte.

Obgleich Steffani in den männlichen Jahren eine sehr schwache Stimme hatte, so war doch seine Manier so rein, bestimmt und ausdrucksvoll, als kaum bei den berühmtesten Sängern. Er war klein von Person und von zartem Körperbau; aber sein Benehmen war voll

*) In Widerlegung des, von Sextus Empirikus in seiner Schrift wider die Mathematiker, und von Cornelius Agrippa in seiner von der Ungewißheit und Eitelkeit aller Wissenschaften, aufgestellten Zweifels, ob die Regeln der Musik einen Grund in der Natur haben (eines von Antimo Liberati erneuerten Zweifels), beweist Steffani sowohl seine musikalische Wissenschaft, als literarische Gelehrsamkeit in reichem Maaße. Man sehe seine Reihe Briefe, betitelt: Quanta certezza abbia da suoi principii la musica.

Würde und Anmuth, und machte seinen Umgang angenehm und interessant.

Wir haben der ausgezeichneten Duetten Steffani's gedacht, und bemerken nun, daß diese Art Gesangcompositionen um diese Zeit sehr beliebt gewesen zu seyn scheint. Die Duetten von Carlo Maria Dolce, welche 1720 erschienen, fanden sehr verdienten Beifall, und wurden nur durch die noch trefflicheren Stücke dieser Art von dem hochberühmten Francesco Durante verdrängt. Die Duetten dieses großen Harmonisten und sehr geschmackvollen und genialen Tonsetzers waren eine lange Zeit hindurch die herrschenden Lieblingsstücke der ersten Sänger. Er war (seit 1715) viele Jahre hindurch Kapellmeister des Conservatoriums von St. Onofrio zu Neapel und hatte die Ehre, unter seine Schüler den pathetischen Pergolese, den geschmackvollen Terradellas, den belebten Piccini und zierlichen Sacchini, den ausdrucksvollen Guglielmi und einschmeichelnden Paesiello zu zählen *). Durante's Duetten sind meistens auf einfache Melodieen seines Lehrers

*) Auch Traetta. In Reichardt's Kunstmagazin (Berlin 1782) I. Bd. S. 132—135 findet sich ein Duett von Durante für Sopran und Alt mit beziffertem Baß: „Andate, oh miei sospiri — nebst einigen Bemerkungen über den großen Meister." Außer den vielen Cantaten, Missen und Motetten, die D. componirt hat (sagt R.), schätzt man in Italien ganz vorzüglich seine Duetten, zu denen er Melodieen und Themata von Scarlatti nahm. Es ist wahr, wenn man diese Duetten nicht als leidenschaftliche dialogirte Stücke, sondern nur von Seiten des einzelnen Ausdrucks und vorzüglich von Seiten der Reinheit der Harmonie, der mannichfaltigen und doch meist immer sanften Modulationen betrachtet, so muß man sie für Meisterstücke halten." A. d. U.

Alessandro Scarlatti gebauet. Die ausnehmende Fantasie dieses gebildeten Cantatencomponisten, verbunden mit der kunstvollen Meisterschaft seines gelehrten Schülers, bildete so Duetten oder vielmehr Dialogen, deren Wirkungen so bezaubernd waren, daß sie Sacchini selten hörte oder las, ohne die Noten zu küssen.

Während Vocalmusik in ihren verschiedenen Fächern fleißig cultivirt zu werden fortfuhr, machte die Violine schnelle Fortschritte. Sie erhob sich aus ihrem sehr unvollkommenen Zustande in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, als ihre Kräfte in den Quartetten *) Allegri's schwach ausgeübt wurden, zu den Kirchensonaten (suonate per chiesa) von Legrenzi im Jahre 1656, ehe der Bogen gebraucht wurde; aus der Behandlung Stradella's zu der des Bassani, des Lehrers von Corelli; und bildete sich immer weiter, von Torelli aus Verona an, bis auf Francesco Maria Veracini, und gelangte von diesem Virtuosen endlich, unter Corelli's Meisterhänden, immer mehr zu der Lieblichkeit des Tons, und zu dem mannichfaltigen Ausdrucke, deren sie fähig befunden wurde. Wir verweilen jetzt bei dem zuletzt genannten wahrhaft harmoniösen und interessanten Tonsetzer, dessen Künstlertalent und liebenswürdiger Charakter unsre nähere Aufmerksamkeit verdienen.

Arcangelo Corelli, aus Fusignano im Bolognesischen Gebiet, war im Februar 1653 geboren. Sein erster Lehrer in der Composition war (dem Adami zu-

*) Ein Violinquartett Allegri's in Partitur steht in Kircheri Musurgia. T. I. p. 487. A. d. U.

folge) Matteo Simonelli, ein Chorsänger in der päpstlichen Kapelle. Nachher unterrichtete ihn Giambatista Bassani aus Bologna, ein Meister, hochberühmt in dem trefflichen Stil des Tonsatzes, welchen Corelli frühzeitig annahm und bis an das Ende seines Lebens eifrig cultivirte.

Obgleich nicht füglich zu zweifeln ist, daß Corelli, zur Beförderung seiner Fortschritte in der Composition, den Flügel und die Orgel spielte, so beweiset doch seine außerordentliche Meisterschaft auf der Violine, daß sie ihn hauptsächlich und fast beständig beschäftigt haben müsse. Caspar Printz meldet, daß dieser große Tonkünstler im Jahr 1680 nach Teutschland kam, wo er die würdigste Aufnahme fand *). Die meisten Teutschen Fürsten (besonders der Kurfürst von Baiern, bei dem er einige Zeit blieb), empfingen und behandelten ihn auf das ehrenvollste. Nach zweijährigem Aufenthalt in Teutschland, kehrte er nach Rom zurück, wo er seine Studien eifriger, als je, fortsetzte, und 1683 seine 12 Sonaten herausgab.

Im Jahr 1685 folgte eine zweite Partie, die unter dem Titel Balletti di Camera herauskam **). Sieben

*) Sir John Hawkins behauptet, was Dr. Burney leugnet, daß Corelli um 1672 Paris besucht habe. Wahrscheinlich, sagt Hawkins, ging er dahin, die unter dem Einflusse des Cardinals Mazarin vorgenommenen Verbesserungen der Musik und der königlichen Kapelle kennen zu lernen; aber ungeachtet seines Rufs wurde er von Lulli nach Rom zurückgetrieben, da dessen Eifersucht einen so furchtbaren Nebenbuhler, als diesen ausgezeichneten Italiäner, nicht neben sich dulden konnte.

**) Dieß Werk erregte einen Streit zwischen Paolo Colonna

Jahre drauf übergab er dem Publikum die dritte, und 1694 die vierte Sammlung Sonaten.

Aber der Antheil, den Corelli an der Musik zu einer allegorischen Vorstellung zu Rom 1686 hatte, führt uns einen Augenblick in diesen Zeitraum zurück. Der letzte der Stuarte Englands sandte, um ein gutes Vernehmen mit dem Papst Innocenz dem XI. zu unterhalten, den Grafen von Castlemain an den Römischen Hof. Bei dieser Gelegenheit gab die Stadt der Königin Christina von Schweden, die ihren Aufenthalt daselbst genommen hatte, eine Art Oper, gedichtet von dem berühmten Alessandro Guidi aus Verona, und in Musik gesetzt von Bernardi Pasquini. Die Aufführung eines Stückes, das die vereinigten Talente des ersten Dichters und des größten Tonsetzers Italiens geschaffen hatten, und welches auf Verlangen einer Königin, die nur kürzlich ihre Krone niedergelegt hatte, und zur Feier der Thronbesteigung des Fürsten eines großen Reichs gegeben werden sollte, erforderte zur Direction den geschicktesten Violinisten der damaligen Zeit, und Corelli that diesem Geschäft und seinem hohen Rufe volle Genüge *). Europa, das seinen unvergleichlichen

und Corelli über die diatonische Quintenfolge zwischen der Oberstimme und dem Baß in der Allemande der zweiten Sonate.

*) In Guidi's Gedichten (Verona, 1726) finden wir dieß Drama. Es führt den Titel: Accademia per Musica fatta in Roma nel Real Palazzo della Maestà di Cristiana Regina di Suezia per festeggiare l'assunzione al trono di Jacopo Re d'Inghilterra. In occasione della solenne Ambasciata mandata da S. M. Britannica alla Santità di nostro Signore Innocenzo XI.

Fähigkeiten Gerechtigkeit widerfahren ließ, hallte wieder von seinem Ruhm *).

Es machte Corelli Ehre, daß er sich auf seinem Instrumente nie zu der ausschweifenden Manier verleiten ließ, deren seitdem es manche Violinisten von weniger gutem Geschmack und Gefühl wohl fähig fanden. Er suchte blos auf das Gehör und das Gemüth der Gebildeten zu wirken. Sein Stil war so verständig oder gelehrt, als schön, und so schön, als pathetisch **). Unter den enthusiastischen Bewunderern seines ausnehmenden Spiels war der edle Beschützer der Dicht- und Tonkunst, Cardinal Ottoboni, in dessen Palast er die da vom Cardinal errichtete musikalische Akademie leitete, und Händel's Bekanntschaft machte ***).

So groß und ausgebreitet Corelli's Ruf, als Virtuose, war, so hat doch die Zeit lange einen Schatten darüber geworfen, der aber den glänzenden Ruhm seiner

„Personaggi: Londra, Tamigi, Fama, Genio Dominante, Genio Ribelle, Cori di cento Musici. Bernardo Pasquini, Compositore della Musica; Arcangelo Corelli, Capo degl' Istromenti d'arco, in numero di cento cinquanta."

*) Mattheson trug kein Bedenken, Corelli den ersten Violinisten der Welt zu nennen, und Gasparini nennt ihn: Virtuosissimo di violino, e vero Orfeo de' nostri tempi.

**) Von seinem Ton war Geminiani bezaubert, und pflegte zu sagen, er klinge so hell und lieblich, wie eine Trompete.

***) Es ist ein merkwürdiger Beweis entweder von Corelli's beschränkter Execution, oder von großer Neuheit der musikalischen Gedanken Händel's, oder von Beiden, daß, als dessen Trionfo del Tempo im Palast seiner Eminenz aufgeführt wurde, der Stil der Ouverture den Anführer in Verlegenheit setzte.

Compositionen nicht verhüllen kann. Als Muster neuer und origineller Harmonieen und Entwicklungen eines zugleich meisterhaften und großartigen, feinen und rührenden Stils, werden sie immer im Concertsaale bezaubern, und in ihrer Aufzählung ein glänzendes Verzeichniß in der musikalischen Biographie bilden.

Nachdem er die Welt lange als Virtuose und Componist ergetzt, und eine Menge ausgezeichneter Schüler gezogen hatte, unter welchen der Lord Edgecumbe war (für welchen das schöne Mezzotinto-Bildniß Corelli's, von Smith, von Howard geschabt wurde), starb er zu Rom im sechzigsten Jahre, und wurde in der Kirche der Rotunda oder dem ehemaligen Pantheon begraben.

Auf Kosten und unter der Leitung Philipp Wilhelms, des Rhein-Pfalzgrafen, wurde ihm ein Grabmal mit einer Marmorbüste über seinem Begräbniß, mit folgender Inschrift errichtet:

D. O. M.
Arcangelo Corellio a Fusignano,
Philippi Willelmi Comitis Palatini Rheni
S. R. T. Principis ac Electoris
beneficentia
Marchionis de Ladensburg
Quod eximiis animi dotibus
et incomparabili in musicis modulis peritia
summis Pontificibus apprime carus
Italiae atque exteris nationibus admirationi fuerit
indulgente Clemente XI. P. O. M.
Petrus Cardinalis Ottobonus S. R. E. Vic. Can.
et Galliarum Protector

Lyriste celeberrimo
inter familiares suos jam diu adscito
ejus nomen immortalitati commendaturus
M. P. C.

Vixit annos LIX. Mens. X. Dies XX.
Obiit IV. Id. Januarii Anno sal. MDCCXIII.

Viele Jahre feierte man das Gedächtniß dieses vortrefflichen Tonkünstlers, der sich eben so sehr durch sein sanftes Temperament, als durch seine angenehme Gabe der Unterhaltung, und die Bescheidenheit seines Betragens, ausgezeichnet hatte, mit einer Musikaufführung im Pantheon am Jahrstage seines Todes. Er hinterließ ein Vermögen von 6000 Pfund, welches er, nebst einer ansehnlichen Anzahl schätzbarer Gemählde, die ihm als einem enthusiastischen Verehrer der schönen Künste von seinen Freunden Carlo Cignani und Carlo Marat geschenkt worden waren, seinem Gönner, dem Kardinal Ottoboni, vermacht hatte *).

*) Corelli war nicht nur ein angenehmer Gesellschafter, sondern auch ein Mann von Witz und Laune. Als er einmal von Adam Strunck, Violinisten des Kurfürsten von Hanover, Ernst August, besucht wurde, und im Lauf des Gesprächs erfuhr, daß er ein Musikus war, fragte er ihn, was er für ein Instrument spiele? Strunck gab bescheiden zur Antwort, er spiele ein wenig Flügel und Violine, und bat dann Corelli um das Vergnügen, ihn auf dem letztern Instrument zu hören. Corelli erfüllte seinen Wunsch, und ersuchte nun Strunk um eine Probe seiner Geschicklichkeit. Skrunck spielte einige Noten, und verstimmte dann absichtlich die Violine, und spielte nun mit solcher Gewandtheit, indem er die durch das verstimmte Instrument entstehenden Dissonanzen so geschickt zu temperiren wußte, daß Corelli ausrief: ich heiße Arcangelo oder Erzengel; aber lassen Sie mich Ihnen sagen, daß Sie ein Erzteufel sind.

Ob gleich Corelli's Compositionen so wohl bekannt sind, daß eine Zergliederung ihres Werths nicht schlechterdings nothwendig ist, so werden doch einige Bemerkungen über sie nicht unschicklich und unwillkommen seyn. Was die allgemeine Geschichte und den besondern Charakter seiner Werke betrifft, so können sie unter zwei Klassen gebracht werden. In Hinsicht der ersten werden wir sehen, daß sie langsam und mit Ueberlegung hervorgebracht wurden; daß sie nicht allein lange, sondern reiflich überdacht, und nicht nur vom Verfasser von Zeit zu Zeit durchgesehen und verbessert, sondern auch der Privatdurchsicht erfahrener und bewährter Freunde unterworfen wurden, ehe er sie dem öffentlichen Urtheil vorlegte. Das erste und dritte Werk seiner Sonaten, Sonate da Chiesa (Kirchensonaten) genannt, hielt man für so ernst, ehrwürdig und feierlich, daß man sie werth fand, den Gottesdienst zu verschönern; und die zweite und vierte Partie, Sonate da Camera betitelt, machten viele Jahre hindurch die Zwischenspiele auf den Londoner Bühnen aus. Aber bei dem Componisten selbst scheint die fünfte seine Lieblingspartie gewesen zu seyn, weil er aus ihr gewöhnlich die Stücke wählte, die er bei großen oder besondern Gelegenheiten spielte *).

*) Die letzte Sonate dieser Partie besteht aus vier und zwanzig Variationen über eine Lieblingsmelodie, die in England unter dem Namen Farinelli's Thema (Farinelli's Ground), wohl bekannt ist, und Corelli nannte sie la follia. Der Umstand, daß Vivaldi's erstes Werk eine Bearbeitung dieser Melodie ist, bestätigt die Behauptung ihrer Popularität. Der Componist derselben war ein Onkel des berühmten Sängers, Carlo Broschi Farinelli, und um 1684 Concertmeister zu Hanover, und wurde nachher von Georg

In Rücksicht des Charakters seiner Werke, ist zu bemerken, daß ihr Werth steigend oder fortschreitend ist. In der ersten Partie derselben finden wir vergleichungsweise nur wenig Kunst, und gewiß weniger Erfindung. Die zweite überzeugt uns von des Verfassers Fortschritt in seiner Kunst; und die dritte zeigt sein Genie und seine Einsicht mehr gewachsen, als wachsend, mehr gereift, als reifend; Melodie und Fuge, innig verbunden, entfalten seinen Geschmack und seine Gelehrsamkeit, und zeigen die Blüthen der Einbildungskraft, geordnet von einem gebildeten Verstande; und wenn er in der vierten Partie stehen geblieben ist, so erklären wir das Aufhören seines Steigens aus der Höhe, die er schon erreicht hatte. Obgleich einige seiner Solo's andern vorzuziehen seyn mögen, so sind sie doch alle trefflich in ihrer Bildung, und lieblich und einnehmend oder rührend in ihrem Stile. Ueber seine Concerte fordert die Gerechtigkeit ein gleich rühmendes Urtheil, und von ihnen eine nicht minder warme Schilderung. Ich kenne nichts Majestätischeres und Würdevolleres, als die Einleitung seines ersten Concerts; nichts, was an Zärtlichkeit und Delicatesse sein drittes überträfe; und die Harmonie und Modulation des achten (fatto per la notte di Natale d. i. zur Weihnachtsfeier geschrieben) bezaubern unwiderstehlich *). Sol-

dem I. geadelt, und zu seinem Residenten in Venedig ernannt.

*) Man ist für den zärtlichen Ton und den empfindungsvollen Stil des Vortrags der Corelli'schen Solo's dem verstorbenen Barthelemon die Gerechtigkeit schuldig, zu behaupten, daß nichts pathetischer, nichts delicater und rüh-

len wir das Charakteristische seiner Musik beschreiben, so sagen wir, sie ist die Sprache der Natur; wenn sie die Mühe verräth, womit sie hervorgebracht wurde, so geschieht es durch das Angenehme und Gefällige, das aus dieser Mühe entsprungen ist; die Passagen und Phrasen sind, wie die Verse von Virgil's Dido, oder die ausgebildeten Schönheiten der Minerva des Phidias, so glatt in ihrer Oberfläche, als körnig in ihrer Substanz, und offenbaren glückliche Erfindung und einsichtsvolle Geduld. Daher werden Musikkenner und gebildete Liebhaber stets der Verdienste Corelli's eingedenk bleiben. Bei den wahren Musikfreunden ist er klassisch; sie geben seinen Vortrefflichkeiten Beifall, weil sie sie bewundern, und bewundern sie, weil sie dieselben fühlen, — Vortrefflichkeiten, die weder der Nebel der Zeit, noch der Schimmer der Mode, je gänzlich verdunkeln wird *).

render seyn konnte. Nie habe ich seiner feinen und gefühlvollen Ausführung der einfachen, aber rührenden, Stellen, seinem innigen Ausdrucke reiner Schönheiten, ohne ausnehmende, unbeschreibliche Empfindungen zuhören können.

*) Geminiani charakterisirt Corelli's Werth folgendermaßen: „Sein Verdienst war nicht tiefe Gelehrsamkeit, wie bei seinem Zeitgenossen Alessandro Scarlatti, noch große Fantasie, oder eine reiche Erfindung in Melodie oder Harmonie; sondern ein feines Gehör und ein sehr zarter Geschmack, welche ihn anleiteten, die gefälligsten Harmonieen und Melodieen zu wählen, und die Composition so einzurichten, daß sie die angenehmste Wirkung auf das Ohr machte." Zu der Zeit, als Corelli im höchsten Ruf stand, fragte Geminiani den Scarlatti, was er von ihm dächte. Er antwortete: er finde eben nichts sehr in seiner Composition zu bewundern; aber äußerst interessant sey ihm die Manier, mit der er seine Concerte spiele, und seine sorgfältige Direction seines Orchesters, dessen ungemeine Präcision den Concerten eine erstaunliche Wirkung gebe, sowohl für das

Durch die Erscheinung der Werke Corelli's wurde das Spiel der Violine in Europa, und besonders in Italien und dessen Nachbarschaft, sehr empfohlen und befördert. Pisa konnte sich seines großen Violinisten Constantino Clari rühmen, der auch vorzügliche Singduetten schrieb; Florenz des Franc. Veracini; Bologna des Girolamo Laurenti; Modena des Antonio Vitali; Massa Carara des Cosimo Perelli und Franc. Ciampi (auch eines geschätzten Opernconponisten); Lucca bewunderte den Ton und die Manier Lombardi's; in Cremona glänzte Visconti, in Pistoja Giacopino, und in Neapel Michele Masciti. Alle diese Virtuosen setzten auch selbst für ihr Instrument.

Aber während der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts war der beliebteste Violinist Don Antonio Vivaldi, Kapellmeister des Conservatoriums della pietà zu Venedig. Er war auch ein geschickter und fruchtbarer Tonsetzer, und seine Gesang- und Instrumentalwerke fanden großen und fast allgemeinen Beifall *).

Auge, als für das Ohr. Denn, setzt Geminiani hinzu, er hielt es für ein wesentliches Erforderniß eines Orchesters, daß alle Bogen der Musiker sich zugleich auf und nieder bewegten, so daß er bei seinen Proben, welche jeder öffentlichen Aufführung seiner Concerte vorhergingeu, sogleich dem Orchester Einhalt that, wenn er eine unregelmäßige Bogenführung sah. Zusatz vom Uebers.

*) Vivaldi componirte für die Venezianischen und andre Bühnen Italiens nicht weniger, als sechzehn Opern, außer welchen er eilf verschiedene Werke für Instrumente herausgab, ungerechnet seine Stücke, Stravaganza genannt, für solche, welche in der höchsten Geschwindigkeit einen besondern Werth des Violinspiels zu finden meinen.

Unter den letztern wurde sein Kukuks-Concert zu London und in den Provinzialstädten sehr bewundert. Er soll die eigene Manier, welche im Englischen half-shift heißt [vermuthlich die verschobenen Accente, die Rückungen des tempo rubato, oder die synkopirte Methode. D. U.] eingeführt haben, die man auch Matteis dem ältern und Geminiani zuschreibt.

Giuseppe Tartini, der enthusiastische Bewunderer und Nachahmer Corelli's, verdient zunächst unsre Betrachtung. Dieser Schüler eines unbedeutenden Musikers, der nachher froh war, sich selbst zu seinen Zöglingen zu rechnen, war zu Pirano in der Provinz Istria im April 1692 geboren. Ursprünglich für den geistlichen Stand und dann das Rechtsstudium bestimmt, fühlte er doch bald die Unverträglichkeit seiner Neigung zur Musik mit diesem Berufe, und verließ trotz des Zuredens seines Vaters die Universität Padua. Im 25sten Jahre zog er sich durch eine Heirath den Unwillen der Aeltern zu, so daß sie sich ganz von ihm lossagten. Nach manchen Widerwärtigkeiten fand er eine Zuflucht in einem Kloster zu Assisi, wo er von einem mit seiner Familie verwandten Mönch gütig aufgenommen wurde. Hier befleißigte er sich, theils aus Neigung, theils um seine Schwermuth zu zerstreuen, der Violine. Als er bei Gelegenheit eines Festes im Orchester der Klosterkirche mitspielte, riß ein starker Wind die Thüren auf und den Vorhang des Orchesters auf die Seite, so daß er von einem Paduaner Bekannten bemerkt wurde. Da nun seine Lage den Aeltern zu Ohren kam, so fand eine Aussöhnung und eine Wiedervereinigung mit seiner Gattin

Statt, worauf er sich in Venedig niederließ. Hier wurde sein Kunsteifer durch den berühmten Virtuosen Veracini vom neuen so sehr erregt, daß er sich sogleich nach Ancona begab, um den Gebrauch und die Führung des Bogens zu studiren. Im demselben Jahre, 1714, entdeckte er den sogenannten dritten Klang oder den mitklingenden harmonischen Ton. Bald verschafften ihm seine schnellen Fortschritte die Stelle eines ersten Violinisten und Orchesterdirectors in der Antoniuskirche zu Padua. Sein Ruf breitete sich, indeß er das dreißigste Jahr erreicht hatte, so aus, daß er wiederholte Einladungen aus London und Paris erhielt, die er jedoch ablehnte. Er sagt selbst, daß er, bei aller fleißigen Uebung, doch erst im dreißigsten Jahre recht zu studiren angefangen, und im sechs und funfzigsten einen neuen Stil angenommen habe, indem er seine äußerst schwierige Execution, mit einer mehr gefälligen und ausdrucksvollen, als schnellen und behenden Manier vertauschte.

Seine Talente waren jedoch nicht auf sein treffliches und rührendes Violinspiel beschränkt; er zeigte sich auch in seinen Solos (Amsterdam, 1734) als erfindungs- und kenntnißreichen Tonsetzer. Im Jahr 1745 erschien eine zweite Sammlung derselben zu Rom, und zu verschiedenen Zeiten wurden neun oder zehn Sammlungen zu Paris gedruckt *).

Dieser berühmte Virtuose, treffliche Harmonist, und

*) Sein Biograph (Compendio della vita di Gius. Tartini) sagt, daß seine Concerte und Solos zusammen sich auf 200 Stücke belaufen. Indeß kann man sich auf diese Nachricht nicht völlig verlassen.

geniale und würdige Mann starb am 26. Februar 1770 zu Padua, wo er sich fast funfzig Jahre aufgehalten hatte. Die Einwohner, die ihn nicht blos als großen Tonkünstler und als eine besondre Zierde ihrer Stadt achteten, sondern auch als Philosophen, weisen und frommen Mann verehrten, beklagten ihren Verlust tief [und am 31. Mai wurde ihm eine Todtenfeier mit Valotti's Requiem gehalten].

Unter vielen talentvollen Schülern Tartini's zeichneten sich Pasqualino, Bini und Nardini aus, welcher an ihn vom Kardinal Olivieri empfohlen worden war.

Der einzige Nebenbuhler Tartini's war Francesco Maria Veracini. An Talenten und Wissenschaft, Einsicht und Ausführung waren beide Meister einander sehr ähnlich, aber an Charakter und Gemüthsart sehr entgegengesetzt. Während beide für die größten Violinisten und achtbarsten Tonsetzer ihrer Zeit galten, war Tartini sanft und schüchtern, Veracini aber rasch und ruhmsüchtig; jener fromm und bescheiden, dieser prahlerisch bis zu der Behauptung, es gebe nur einen Gott und nur einen Veracini *).

*) Von diesem Charakterzuge gibt Dr. Burney eine deutliche Probe in folgender Anekdote.

„Als Veracini zu der Zeit des Festes des Kreuzes in Lucca war, welches jährlich am 14. September gefeiert wird, wobei die vorzüglichsten Musiker und Sänger Italiens zusammenzukommen pflegten, setzte er seinen Namen mit einem Soloconcert in die Musikanzeige. Da er aber auf das Chor kam, um den ersten Platz einzunehmen, fand er ihn schon vom Padre Girolamo Laurenti aus Bologna besetzt, der (weil V. einige Jahre in Polen gewesen) ihn nicht kannte,

Obgleich Veracini in seiner Jugend keinen andern Lehrer, als seinen Onkel, Anton Veracini aus Florenz, hatte, so bildete er doch auf seinen Reisen durch Europa, indem er die besten Virtuosen hörte und ihre Vorzüge benutzte, sich einen eigenthümlichen und ausgezeichneten Stil. Sein Vortrag war lebendig, kühn und entschieden, in der Composition zeigte er sich wohl bisweilen etwas fantastisch und launenhaft, aber doch als braver Contrapunctist. Sein Ton war ungemein voll, klar und rund; seine Arpeggios bewiesen Erfindung und Geschmack, und seine Compositionen zeigten Kraft der Gedanken und gründliche Einsicht.

und fragte, wohin er wollte? Veracini antwortete: an den Platz der ersten Violine. Hierauf sagte ihm Laurenti, daß er schon für diese Stelle engagirt sey; wenn er aber zur Vesper oder zum Hochamte ein Concert zu spielen wünschte, ihm ein Platz angewiesen werden solle. Mit großem Unwillen und Verachtnng kehrte ihm Veracini den Rücken, und ging an den untersten Platz des Orchesters. In dem Theil des Gottesdienstes, da Laurenti sein Concert vortrug, spielte Veracini nicht eine Note, sondern hörte mit großer Aufmerksamkeit zu. Und als er aufgefordert wurde, wollte er kein Concert spielen, sondern verlangte von dem alten Pater, er möchte ihn unten am Chor ein Solo spielen lassen, wobei ihn der Violoncellist Lanzetti aus Turin begleiten sollte; und nun spielte er auf eine solche Art, daß ihm ein Evviva in der Kirche zugerufen wurde. Und als er im Begriff war, einen Schluß zu machen, wandte er sich zu Laurenti und rief: Così si suona, per fare il primo violino d. i. so spielt man als erster Violinist! — Dieß und andre Ueberspannungen erwarben ihm den Namen Capo pazzo, eines Erznarren.

Eilftes Kapitel.

Einführung der Oper und des Oratoriums in Italien.

Aus Angelo Ingegneri's im Jahr 1598 gelieferten Verzeichniß aller, nachher unter den Namen der Opern und Oratorien bekannten, lyrischen Dramas würde erhellen, daß das heilige oder weltliche lyrische Drama bis zum siebzehnten Jahrhundert in Italien noch nicht vorhanden war *). Wir hören jedoch von musikalischen Vorstellungen lange vor dieser Periode. Sulpitius spricht, in seiner Zueignung des Vitruvius, von einer Tragödie, welche zu Rom 1480 recitirt und gesungen wurde; meldet, daß Alfonso della Viola 1560 ein Drama für den Hof von Ferrara in Musik setzte, und daß eine von Zarlino componirte Oper zur Unterhaltung Heinrichs des III. von Frankreich nach seiner Zurückkunft aus Pohlen, bei dem Tode seines Bruders Karl des IX., aufgeführt wurde. Aber diese Versuche können kaum Opern genannt werden, weil die Stücke ohne Dialog, und folglich ohne Recitativ, einen charakteristischen Bestandtheil der Oper und des Oratoriums, waren.

Im Jahr 1597 erwählten drei gelehrte und aufgeklärte Florentiner Edelleute, Giov. Bardi (Graf von Vernio), Pietro Strozzi und Jacobo Corsi, um eine innigere Verbindung zwischen Musik und dramatischer Poesie zu erreichen, Ottavio Rinuccini und

*) Die Oper war, in ihrer Kindheit, lauter Declamation, die Chöre ausgenommen, welche, wie es scheint aus Oden oder Madrigalen bestanden, die in mehrern Stimmen in Musik gesetzt waren.

Jacopo Peri, ihre Landsleute, dazu, ein Drama zu schreiben und in Musik zu setzen, welches auch unter dem Titel Dafne in demselben Jahre in dem Hause des Signor Corsi aufgeführt wurde. Der Versuch, ein Drama gänzlich musikalisch zu geben (ein Drama, in welchem selbst der Dialog in abgemessenen Tönen vorgetragen werden sollte), fiel so glücklich aus, daß Rinuccini zwei andre Stücke (Euridice und Arianna) nach demselbigen Plane zu schreiben ermuntert wurde, welche der nämliche Meister in Musik setzte, und deren Aufnahme großer Beifall begleitete. Fast um dieselbe Zeit wurde ein geistliches Drama oder Oratorium, von Emilio del Cavaliere, zu Rom aufgeführt *).

Emilio rühmt sich im Vorbericht zu seinem geistlichen Stück, Dell' Anima e del Corpo, die Musik der Alten wiederhergestellt zu haben, und gibt darin Anweisungen, deren Beobachtung auch einem neuern Operncomponisten nicht übel anstehen würde.

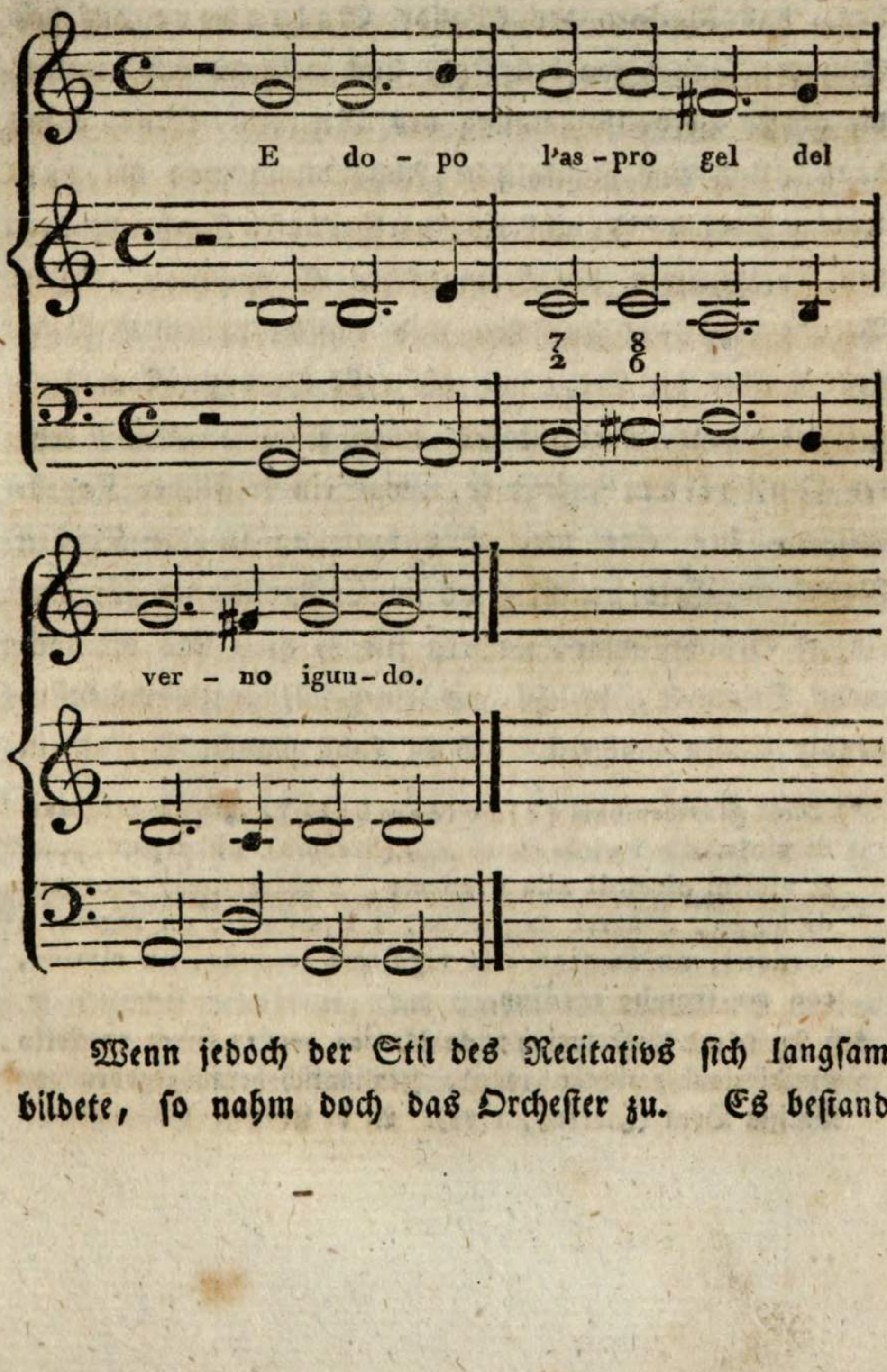
Diese frühen dramatischen Versuche beförderten Klarheit, Anmuth und Leichtigkeit in der Poesie und Musik. Die Melodie, auf das Publikum berechnet, verlor ihre alte Steifheit und nahm einen gefälligeren Stil an. Doch ist nicht zu zweifeln, daß die Opernvorstellungen noch lange etwas Rohes, Kahles und Unbehülfliches

*) Es ist schwer zu bestimmen, ob Emilio oder Peri Erfinder des Recitativs war. Eine lange Vorrede zu den gedruckten Ausgaben von Peri's Oper und Cavaliere's Oratorium (beide von 1600) eignet beiden Componisten diese Erfindung zu. Man glaubte in dem Recitativ der Art des Vortrages nahe zu kommen, die in den Dramen der alten Griechen und Römer Statt fand.

behalten mochten. In seiner Vorrede zur Musik der Euridice, welche zur Vermählung Heinrichs des IV. von Frankreich und der Maria von Medicis aufgeführt wurde, sagt Peri, daß in diesem Drama die vortrefflichsten Sänger jener Zeit auftraten, wie Francesco Rosi, ein Edelmann aus Arezzo, der den Aminta; Brandi, der den Acetro, und Melchior Palantrotto, der den Pluto spielte. Sollen wir aber die theatralische Darstellung nach dem Orchester beurtheilen, so dürften wir uns keinen großen Begriff davon machen; denn es war nur von vier Personen besetzt, von Jac. Corsi am Flügel, Don Garzia Montalvo, der eine große Guitarre; Messer Giovannibatista dal Violone, welcher die große Lyra oder Viol da Gamba, und Messer Giovanni Lapi, der eine große Laute spielte *).

Im Jahr 1607 componirte Monteverde für den Hof von Mantua die Oper Orfeo, welche acht Jahre nachher zu Venedig gedruckt wurde. Man hat gesagt, er habe die Composition des Recitativs bedeutend verbessert, und manche nennen ihn gar Erfinder desselben. Allein seine noch vorhandenen Compositionen können ihm keinen Vorzug vor Cavaliere, Peri und Caccini erwerben. In Wahrheit waren die Fortschritte der musica parlante sehr langsam, und wurden bisweilen durch

*) Seine Nachricht schließt mit der Bemerkung, daß einige Theile dieses Drama's von Giulio Caccini detto Romano componirt waren, dessen großes Verdienst allgemein bekannt sey. Obgleich nur eine kurze Sinfonia darin einigermaßen etwas der Arie ähnliches hat, so schmeichelt er sich doch, mit seinen Versuchen in dramatischer Musik für Andre den Weg gebahnt zu haben.

rückgängige Bewegung, durch Versuche neuer Wirkungen und Freiheiten unterbrochen. Die Meister nahmen oft Dissonanzen und Rauhheiten auf, deren Duldung befremden muß. Folgende Stelle kann hierzu einen Beweis liefern. Um das Wort aspro (hart, streng) auszudrücken, quält Monteverde das Ohr mit einer kleinen Secunde und Septime, auf welche eine Sexte und falsche Octave folgen:

Wenn jedoch der Stil des Recitativs sich langsam bildete, so nahm doch das Orchester zu. Es bestand

bei dieser Oper aus dreißig bis vierzig Musikern *). Wiewohl indeß Doni den Zustand der dramatischen Composition in der frühern Zeit seines Lebens beklagt, so bemerkt er doch im Jahr 1624: „Erfahrung, welche immer Entdeckungen mache, habe bei vielen Gelegenheiten gezeigt, daß sich diese Art Musik allmählich so viel verbessert habe, daß wir bald hoffen können, sie zu ihrem alten Glanze gelangen zu sehen: und es sey nicht lange her, daß Medoro des Signor Salvadore auf der Bühne gesungen worden sey, aus welchem sich deutlich die große Vervollkommnung des Recitativ-Stils ergebe." Und eine musikalische Abhandlung von Pietro della Valle **) gibt eine vortheilhafte Nachricht von den Fortschritten der dramatischen Composition. Der Bericht dieses angenehmen und einsichtsvollen Schriftstellers über die Art, wie die erste Oper zu Rom aufgeführt wurde, verdient hier einen Platz. „Mein Lehrer Quagliati", sagt er, „war ein trefflicher Kapellmeister, der eine neue Musikgattung in die Kirchen Roms einführte, nicht blos in Compositionen für eine einzige Gesangstimme, sondern für 2, 3, 4 und oft noch mehr Stimmen, welche mit einer Menge zusammensingender Chöre endigten. Man kann davon Proben in

*) Duoi gravicembali (clavicembali), duoi contrabassi di viola, dieci viole da brazzo (braccio), un' arpa doppia, 2 violini piccioli alla Francese, 2 chitarroni, 2 organi di legno, 3 bassi da gamba, 4 tromboni, un regale, 2 cornetti, un flautino alla vigesima seconda, un clarino, con tre trombe sordine.

**) In seiner Dissertation: de Musica aetatis suae, an Lelio Guidiccione gerichtet (1640), Italiänisch herausgegeben von Batista Doni (Florenz, 1763). A. d. U.

vielen seiner seitdem gedruckten Motetten sehen. Und die Musik meines Karrers oder meiner beweglichen Bühne, die derselbe Quagliati auf meinem Zimmer, besonders in der mir angenehm befundenen Manier, setzte, und die in Masken auf den Straßen zu Rom im Carneval 1606 aufgeführt wurde, war die erste dramatische Action oder Vorstellung mit Musik, die je in dieser Stadt erschienen ist *). Obgleich nicht mehr als fünf Gesangstimmen oder fünf Instrumente angewandt wurden, als die bestimmte Zahl, die ein fahrender Karren fassen konnte, so gewährten diese doch große Abwechslung; da außer dem Dialog der einzelnen Singstimmen, bisweilen zwei oder drei und endlich alle fünf zusammen sangen, welches eine herrliche Wirkung machte. Die Musik dieses Stücks, wie man aus den hernach gedruckten Exemplaren sehen kann, war zwar dramatisch, doch nicht lauter Recitativ, welches ermüdend gewesen wäre, sondern mit schönen Passagen und taktmäßigen Sätzen geschmückt, ohne doch vom wahren Theaterstil abzuweichen; in dieser Hinsicht gefiel es außerordentlich, wie aus dem ungeheuern Zusammenströmen der Leute, die es herbeizog, zu sehen war, die auch so wenig Langeweile dabei hatten, daß sie es vielmehr fünf oder sechs Mal aufführen hörten; Einige folgten sogar unserm Karren an zehn oder zwölf verschiedene Orte, wo er hielt, und verließen uns nicht, so lange wir auf der

*) Offenbar vergißt er, daß Emilio del Cavaliere's Oratorium dell' anima e del corpo schon 1600 zu Rom auf einer Bühne in der Kirche Santa Maria della Vallicella aufgeführt wurde.

Straße blieben, welches von vier Uhr Abends bis nach Mitternacht geschah" *).

Nachdem della Valle die verschiedenen Gattungen Instrumentalmusik, als Solo's, begleitete und vollstimmige Stücke unterschieden hat, bemerkt er sehr richtig, daß das Solo, so auserlesen und fein es sey, leicht Ueberdruß errege, und oft sey es Organisten von der ersten Klasse begegnet, daß, wenn sie sich in der Verfolgung ihrer verführerischen Themas vergessen, ihrer Phantasie durch den Klang einer Glocke habe Einhalt gethan werden müssen: was doch nie Sängern begegnet sey, die, wenn sie aufhören, bei den Zuhörern den Wunsch von Mehrerem zurücklassen **). Er äußert nachher sein Befremden über die Einführung der Castraten, welche schon 1644 in der päpstlichen Kapelle angestellt waren ***).

*) So wurde demnach die erste Oper oder das erste musikalische Drama zu Rom, eben so wie die ursprüngliche Tragödie im alten Griechenlande, auf einem Karren gegeben.

**) Daß ein reiner menschlicher Ton, wenn er gut in seiner Art ist, dem menschlichen Gehör angenehmer ist, als die künstlichen Töne hölzerner oder metallener Instrumente, ist nicht zu verwundern. Aber außer dieser Uebereinstimmung zwischen dem natürlichen Organ, das die Gesangtöne von sich gibt, und dem, das sie empfängt, ist noch ein persönliches Interesse mit der durch die Stimme den Nerven der Zuhörer mitgetheilten angenehmen Erschütterung verknüpft; ein Interesse, das, obgleich der Geist nicht zu gleicher Zeit darauf reflectirt, doch auf das Gemüth Einfluß hat. Könnte selbst eine Hoboe oder ein Fagott singen, sie würden doch nie das Vergnügen gewähren, das uns der männliche oder weibliche Gesang erregt.

***) Pater Girolamo Rossini aus Perugia, Priester der Congregation des Oratoriums, im 17ten Jahrhundert, war der erste Castrat der päpstlichen Kapelle. Bis zu seiner Zeit wurde der Sopran von Spaniern durch die Fistel (Falset)

Nach Della Valle, fingen um diese Zeit an, die Composition der Oper und des Oratoriums und der Gesang in mehrern Italiänischen Städten sich in schnellen Fortschritten zu verbessern. Unter den übrigen spielte Bologna keine unbedeutende Figur. Ja die Einwohner dieser Stadt machten nicht nur den Römern und Venezianern, sondern selbst den Florentinern, die frühere Einführung musikalischer Dramas streitig. Und schon 1610 konnten sie sich rühmen, in Girolamo Giacobbi einen wahrhaft gelehrten und klassischen Operncomposiceur zu besitzen *). Und wiewohl sie bis 1680 kein öffentliches Theater gehabt zu haben scheinen, so besaßen sie doch in der Zwischenzeit Giacomo Ant. Perti, einen Tonsetzer von ernster Gründlichkeit und gefälliger Phantasie; den angenehmen und an Erfindung fruchtbaren Giuseppe Felice Tosi, und den durch vollen und reichen Stil ausgezeichneten Giov. Paolo Colonna **). Bologna hatte auch vorzügliche Sänger. Pistocchi, der die Bologneser Schule gründete, und sein Schüler, Ant. Bernacchi, verschafften durch ihren Gesang der Stadt großen Ruf.

gesungen. Für ein feines Gehör ist diese unnatürliche Erhöhung der männlichen Stimme allezeit widrig, aber, als kein Erfolg einer grausamen und schändlichen Verstümmelung, doch nicht verwerflich.

*) Seine Oper Andromeda wurde achtzehn Jahre nach ihrer ersten Aufführung wieder auf die Bühne gebracht. Obgleich alle Jahre zu Bologna im letzten Jahrhundert Opern gegeben wurden, so waren sie doch vornehmlich von Venezianischen Meistern.

**) Der verst. Dr. Boyce hielt Colonna für Händels Muster in den Chören mit starken und mannichfaltigen Begleitungen des Orchesters.

Zu Rom wurde, wie es scheint, vor 1632 keine regelmäßige Oper oder weltliches musikalisches Drama aufgeführt; und das erste öffentliche Theater daselbst in neuern Zeiten für diese Art Unterhaltung wurde erst um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts eröffnet. Im Jahr 1680 erschien die Oper l'onestà nell' amore von dem geschmackvollen, gründlichen und originellen Meister, Alessandro Scarlatti, und wurde im Palaste der damals zu Rom lebenden Königin von Schweden aufgeführt. Ob aber gleich der Contrapunkt mit viel Glück in der päpstlichen Kapelle cultivirt wurde, so bieret sich doch in der dramatischen Composition nichts für die jetzige Zeit interessantes dar, bis zur Ankunft Aless. Scarlatti's, Giovanni Buononcini's und Francesco Gasparini's; auch thaten sich vor Siface, Pistocchi und Nicolini keine bedeutenden Sänger hervor, und keine Instrumentalisten vor Corelli auf der Violine, Pasquini auf dem Flügel, Gaetano auf der Theorbe, und Buononcini auf dem Violoncell. Im Jahre 1694 spielten diese Virtuosen in Buononcini's Opern Tullio Ostilio und Serse, woraus sich auf den Werth, den man auf diese Werke legte, schließen läßt.

Venedig hatte zwar nicht so früh eine regelmäßige Oper, aber im letzten Theil des 17ten Jahrhunderts wurde sie doch daselbst sehr bearbeitet und aufgemuntert. Die erste Oper, die man im Theater S. Cassiano 1637 gab, war Andromeda, geschrieben von Benedetto Ferrari aus Reggio, und componirt von

Franc. Manelli aus Tivoli *). Im Jahre drauf gaben dieselben Verfasser daselbst la maga fulminata mit allgemeinem Beifall, und 1639 wurden vier Opern auf den zwei Theatern S. Cassiano und Santi Giovanni e Paolo gegeben, nämlich: la Delia, componirt von Manelli; le nozze di Tete e Pelio, von Cavalli; l'Armida, von Ferrari gedichtet und gesetzt; und l'Adone, von Monteverde componirt, dessen Genie immer noch blühend und fruchtbar war. Im folgenden Jahre wurden in einem dritten, neu errichteten Theater, di S. Moise, die Arianna dieses Meisters, Gli amori di Apollo e di Dafne, von Cavalli, und il pastor regio, von Ferrari, aufgeführt, welcher bei dieser Gelegenheit Dichter, Tonsetzer und Entreprenneur zugleich war. Auf seine Opern wurden viele Kosten gewandt.

Ueber den Zwischenraum zwischen dieser Zeit und 1649 ist nur zu bemerken, daß mehr als dreißig verschiedene Opern auf den verschiedenen Theatern Venedigs gegeben wurden, und von Monteverde, Manelli, Cavalli, Ferrari, Fonte, Marazzoli und Rovetta componirt waren **). Nach diesen zeigte das Drama Orontea den musikalischen Geschmack des Paters Marc Antonio Cesti, ein Stück, das 1662 zu Meiland, 1666

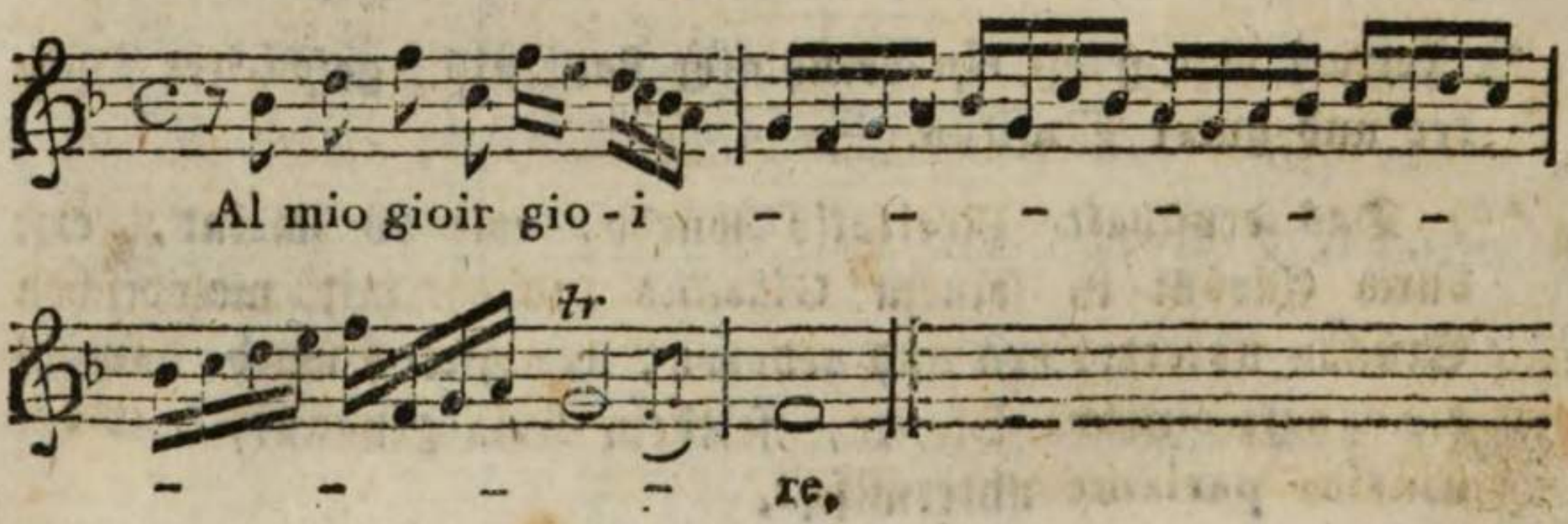
*) Ferrati war selbst ein berühmter Lauteniſt, geschickter Dichter und guter Musikus.

**) Das ernsthafte Recitativ wurde, wie es scheint, erst durch Cavalli in seinem Giasone (1649) mit melodischen Stücken unterbrochen und gehoben; wenigstens wurde damals die Anakreontische Stanze, seitdem Aria genannt, mit der musica parlante untermischt.

zu Venedig, 1669 zu Bologna, und 1683 wieder zu Venedig, immer mit derselben Musik wiederholt wurde. Um 1650 waren zu gleicher Zeit vier Opernbühnen zu Venedig eröffnet, und die vorzüglichsten Tonsetzer für dieselben waren Gasp. Sartorio, Cavalli, Franc. Luzzo und Cesti. Und 1654 erschien la guerriera Spartana, die erste Oper von D. Pietro Andr. Ziani, der, nachdem er funfzehn Stücke für Venedig geliefert, Kapellmeister des Kaisers ward, für dessen Kapelle er viele Opern und Oratorien setzte. Artemisia, von Cavalli componirt (1656); Teseo, und le fortune di Rodope e di Damira, von Ziani (1657); Medoro, von Luzzo, Antioco (1658), und Elena (1659), von Minati gedichtet, geben öffentliche Beweise von den verschiedenen Talenten und Kenntnissen in der dramatischen Tonsetzung *).

Im Jahr 1660 erschienen drei, im folgenden vier, und 1662 zwei Opern von Ziani, und eine von Castrovillari, auf der Venezianischen Bühne.

Der Zeitraum von 1662 bis 1680 brachte fast hundert verschiedene Stücke hervor, meist von den beiden Ziani's, Vater und Sohn, und Castrovillari,

*) Folgendes Beispiel einer Cadenz jener Zeit dient zur Probe des damaligen Geschmacks:

Al mio gioir gio-i – – – – – –
tr
– – – – – –

Ceſti, Rovettino, Mollinari, Mattioli, Cavalli, Legrenzi, Pallavicini, Boretti, Sartorio, Groſſi, Partenio, Gaudio, Zanettini, Viviani, Franceſchini, Tomaſi, Piſtocchi und Freſchi componirt. Und im Jahr 1680 empfingen ſieben Opernbühnen zu Venedig die Freunde der dramatiſchen Muſik *).

Die Italiäniſche Muſik ſtand jetzt auf einem hohen Grade der Cultur. Sie hatte von den Talenten und

*) In den während dieſes Zeitraums gedruckten Opern ſind die Namen der Dichter, Tonſetzer und Sänger oft weggelaſſen, indeſſen die des Mahlers und Maſchiniſten nie fehlen; ein Zeichen, daß die Unterhaltung des Auges noch mehr zu gelten ſchien, als das Vergnügen des Ohrs und die Befriedigung des Verſtandes. Die Oper Berenice, von Freſchi 1680 componirt, hatte Chöre von 100 Mädchen, 100 Soldaten, und 100 Reitern in eiſerner Rüſtung; 40 Horniſten zu Pferde, 6 Trompeter zu Pferde, 6 Tambours, 6 Fähndriche, 6 Poſaunenbläſer, 6 große Flöten; 6 Meiſterſänger, die auf türkiſchen Inſtrumenten ſpielten; 6 andre, die Octavflöten blieſen; 6 Pagen, 3 Sergeanten, und 6 Cymbaliſten. Zwölf Jäger, 12 Reitknechte, 6 Wagenführer für den Triumphaufzug, 6 andre für die Proceſſion; 2 Türken, von denen einer 2 Elefanten, und der andre 2 Löwen führte, füllten die Bühne, während Berenice's Triumphwagen von 4 Pferden gezogen wurde; 6 andre Wagen folgten mit Gefangenen und Beute, von 12 Pferden gezogen; und 6 Kutſchen vollendeten den Prachtaufzug. Dieſe glänzende Reihe von Gegenſtänden wurde auf einer weiten Fläche, die mit Triumphbogen, Pavillions und Zelten geſchmückt war, dargeſtellt: und ein viereckiger für den Siegeseinzug eingerichteter Platz, und ein Wald für die Jagd erfüllten und bereicherten die Ausſicht. Dieſer ungeheure Pomp im erſten Act der Oper Berenice kann einen Begriff von dem Prunk des ganzen Schauſpiels und der darauf gewandten Koſten im 17ten Jahrhundert geben, wodurch man dieſen Theil der Oper für den großen Haufen anziehend und glänzend zu machen ſuchte.

Kenntnissen eines Carissimi, Luigi Cesti, und Stradella, Gründlichkeit und Feinheit erhalten; und vor dem Ablauf dieses Jahrhunderts wurde der verzierte Gesang sehr geschätzt und sehr allgemein ausgeübt.

Während die Oper zu Rom, Venedig, Bologna, und in andern Städten Italiens blühte, wurde sie auch in Neapel nicht ganz vernachlässigt: doch wurden daselbst (nach der Dramaturgia von Lione Allaci) vor dem 18ten Jahrhundert nicht viele Stücke aufgeführt. Diese Unfruchtbarkeit befremdet, da im 17ten Jahrhundert das ganze übrige Europa von Neapel mit Tonsetzern und ausübenden Musikern vom ersten Range versorgt wurde. Aus Allaci's Dramaturgia (vermehrt und fortgesetzt bis 1755) erfahren wir, daß die erste zu Neapel aufgeführte Oper Amor non ha legge war, von mehrern Meistern gesetzt, und 1646 auf die Bühne gebracht, worauf il ratto di Elena, mit Franc. Cirillo's Musik, im nächsten Jahre folgte.

Um 1686 zeigte der Abbate Franc. Rossi aus Apulien seine Compositionstalente in drei für Venedig gesetzten Opern, und 1690 in einem zu Palermo bei Karls des II. von Spanien Vermählung aufgeführten Stück, betitelt: Anarchia dell' Imperio. Zwei Jahre nachher wurde Gelidaura, von Franc. Lucinda, zu Venedig gespielt, und zwischen 1703 und 16 componirte Ant. Novi aus Neapel sechs Opern für verschiedene Orte Italiens. Die Neapolitanischen Opern hatten auch biblische Gegenstände zum Inhalte, wie Bignola's Debora profetessa, die er 1698 componirte, und welche

großen Beifall fand. Aber geistliche Dramen waren schon 400 Jahre früher in Italien bekannt, denn 1243 wurde zu Padua eine spirituale comedia aufgeführt. Indeß gewannen musikalische Mysterien nur sehr langsame Aufnahme in der Kirche, oder wurden nur sehr allmählich zu der Mannichfaltigkeit und zu dem Ganzen von Recitativ, Arien und Chören verarbeitet, welche wir in dem regelmäßigen Oratorium besitzen. Die erste Art einer solchen musikalischen Darstellung fand zur Zeit des San Filippo Neri, des Stifters der Congregation der Priester des Oratoriums zu Rom, Statt, nämlich um 1540.

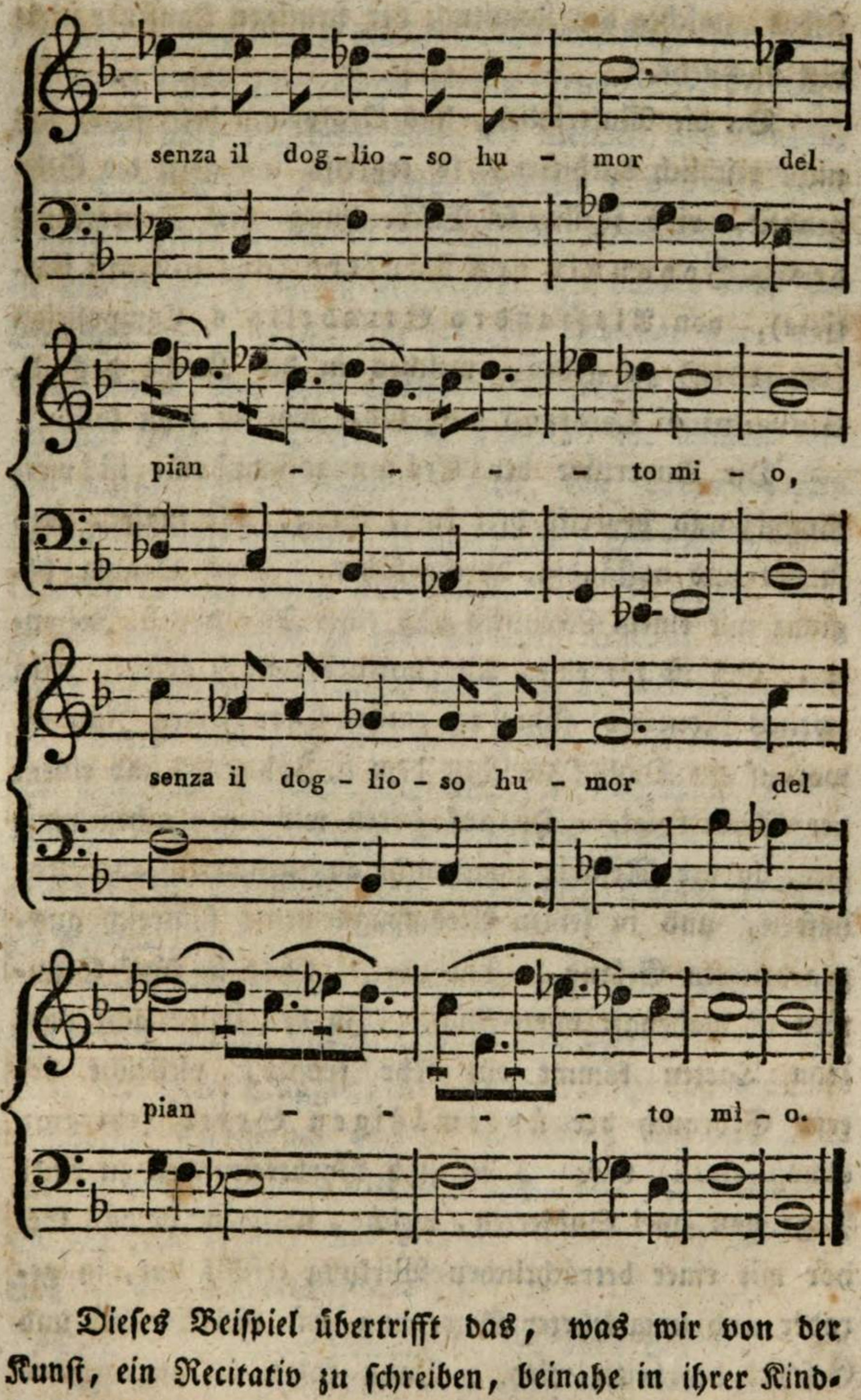
Die ursprüngliche Form dieser religiösen Stücke war sehr einfach, und sie kamen nur sehr allmählich zur Reife. Jedoch waren sie auch in ihrem unvollkommensten Zustande anziehend, weil die Zuhörer, nachdem sie den ersten Theil gehört hatten, eine lange Predigt aushielten, um den übrigen Theil der Musik zu hören, welcher gewöhnlich den Gottesdienst schloß *). Die Vortrefflichkeit der Musik zog eine große Versammlung herbei, das geistliche Drama kam in Ruf, und erhielt selbst den Namen des Oratoriums.

Recitativ oder die musikalische Erzählung bekam das Oratorium erst durch Emilio del Cavaliere. Sein l'anima e corpo, in dem Oratorium der Kirche Santa Maria della Vallicella zu Rom im Jahr 1600, gab die erste Probe des geistlichen Recitativs, und dieser

*) Die Gegenstände dieser Stücke waren z. B. die gute Samariterin, Hiob und seine Freunde, der verschwenderische Sohn, Tobias und der Engel u. s. f.

wesentliche Bestandtheil unterschied damals das Oratorium von dem Mysterium oder dem geistlichen Trauerspiel, und von der Oper, welche während einer gewissen Zeit blos aus Arien und einfacher Declamation bestand. Folgendes Recitativ in den Lagrime di Maria Maddalena, einer geistlichen Cantate, von Domen. Mazzocchi componirt, wird den Leser über den frühern Stil des Kirchenrecitativs belehren.

Recitativo.

Domenico Mazzocchi.

Dieſes Beiſpiel übertrifft das, was wir von der Kunſt, ein Recitativ zu ſchreiben, beinahe in ihrer Kindheit noch, erwarten können, und beweiſt einen Grad von Einſicht in die wahre Natur und Eigenſchaft deſ-

selben, welcher der Kenntniß der heutigen Tonsetzer nicht viel nachsteht.

Da die Materialien, das Oratorium betreffend, sich nicht reichlich darbieten, so ergreife ich gern die Gelegenheit, eine theilweise Beschreibung des Oratoriums des h. Johannis des Täufers (di Giovanni Battista), von Alessandro Stradella's Composition (um 1676) zu geben, welches in der Kirche des S. Giovanni di Laterano aufgeführt worden seyn soll.

Die Ouvertüre der Eröffnungssymphonie ist vierstimmig und begreift drei kurze Sätze, alle fugirt, und sauber und anständig durchgeführt. Das Drama beginnt mit einem Recitativ und einer Arie des h. Johannes, und ist für einen Alt (countertenor) gesetzt. Ein zweites Recitativ führt zu einem Chor seiner Jünger, worauf ein Dialog zwischen dem h. Johannes und einem der Chöre folgt. Hierauf hören wir einen achtstimmigen, in der Melodie zwar nicht angenehmen, aber lebhaften, und in seinen Accompagnements sinnreich ausgearbeiteten Gesang. Ein zweiter Chor in fünf Stimmen ist wahrhaft vortrefflich. In den ersten acht oder zehn Tacten kömmt ein sehr früher, vielleicht der erste Gebrauch der übermäßigen Sexte (extreme sharp sixth) vor. Dieß sind Vorbereitungen zu einer Fuge von zwei Subjecten, welche, nachdem sie das Gehör mit einer beträchtlichen Wirkung erfüllt hat, in gerader und umgekehrter Bewegung mit viel Einsicht und Geschick bearbeitet wird. Dann folgt ein angenehmes Recitativ des Raths von Herodes, nebst einer belebten Arie (der Herodias) über einem Fundamentalbaß, welcher

die einzige Begleitung macht. Hierauf singt der Rath eine Arie (auch) über einem bloßen Grundbaß), die ernst im Stil, aber anziehend durch die Neuheit und Eleganz ihrer Phrasen ist. Die nächste Melodie ist voll und reich begleitet .Ihre eröffnende Symphonie, vierstimmig fugirt, ist mit großer Kenntniß gearbeitet, und bildet, nebst der Gesangstimme, welche eine besondre Melodie hat, eine Composition von fünf selbständigen (realen) Stimmen. Hierauf folgt ein Terzett (der Tochter, der Mutter und des Raths) im Sicilianischen Stil, mit Nachahmungen geschmückt und von sinnreich gearbeiteter Harmonie. Dann kommen wir zu einem lebendigen, aber prächtigen Baßgesang des Herodes zu zwei Chören; hierauf zu einem Chor in zwei vierstimmigen Fugensätzen; und dann folgt ein Duett des Herodes und seiner Tochter, wovon die Passagen zu ihrer Zeit neu und vorzüglich genug waren, um von Corelli und andern großen Meistern nachher der Aufnahme und Benutzung würdig geachtet zu werden.

Dieser Blick auf den Stoff und die Behandlung des ersten Theils dieses Oratoriums von Stradella mag dem Leser genügen; eine längere Beschreibung würde ermüden. Es ist nur noch zu bemerken, daß dieß Oratorium das schätzbare Verdienst hat, von der Ouvertüre an bis zum Duett, mit dem es schließt, an Interesse und Trefflichkeit zuzunehmen *).

*) Es ist ein eigener Umstand in den alten Oratorien, daß ihre Acte gewöhnlich mit einem Duett schließen. Unsre Bekanntschaft mit dieser Art musikalischen Dramas in der Erhöhung ihrer Würde durch solche Chöre, wie die von Händel, vermehrt unsre Verwunderung über das Verfah-

Im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts schrieb der Dichter Pariati drei Oratorien für die kaiserliche Kapelle zu Wien; der Jesuit Ceva lieferte beinahe zwanzig; Lelio Orsini eine bedeutende Anzahl, die in Teutschland aufgeführt und gedruckt wurden; und Arcangelo Spagna widmete dem Papst Clemens dem XI. funfzehn *). Zeno's Oratorium, Sisara, von Caldara **) componirt, wurde in der kaiserlichen Ka-

ren seiner Urheber und Pfleger, besonders weil sie die Mittel besaßen, ihren Acten den prachtvollen Schluß zu geben, welcher, zugleich Sinn und Gemüth der Zuhörer füllend, in der Seele den erhabenen Eindruck zurückläßt, der einen Hauptcharakter geistlicher Musik ausmacht.

*) In den ersten symbolischen Oratorien wurden allegorische Wesen eingeführt, wie Geduld, Liebe, Glaube, Hoffnung; und bisweilen heilige oder übersinnliche Wesen, z. B. Jesus Christ, der h. Geist, und selbst die Gottheit. Diese Oratorien bestanden gewöhnlich in zwei Theilen, deren jeder eine Stunde einnahm.

**) Man hält Caldara für einen der größten Componisten. Er ist zu Venedig wahrscheinlich um 1674 geboren, und starb fast 90 Jahre alt 1763 als Hofvicekapellmeister zu Wien, wohin er 1714 berufen worden war. Er war Musiklehrer des Kaisers Karls des VI., der bekanntlich, wie sein Vater Leopold der I., sich durch gründliche musikalische Kenntnisse und Talente auszeichnete. Schon im 19ten Jahre componirte er für das Theater zu Venedig, wo er, so wie zu Meiland, Mantua und Bologna, Kapellmeisterstellen bekleidete, und machte sich durch seine zahlreichen Kirchen- und Theatercompositionen (die sich großentheils zu Wien befinden) durch ganz Italien berühmt. Man s. die Wiener Allg. musik. Zeitung No. 61. 1820. „Alle seine Kirchencompositionen (heißt es daselbst) tragen das Gepräge eines außerordentlichen Genies. Man erkennt aus der besondern Farbengebung, dem leichten Melodieenschwunge, der Anwendung der mannichfaltigsten Combinationen, den Verschlingungen kanonischer Sätze in allen Stimmen sogleich den

pelle 1719 mit großer Theilnahme aufgeführt. Metastasio dichtete acht Oratorien, zu denen die Schönheit, Kraft und Gründlichkeit der Musik des meisterhaften Jomelli der anmuthigen, interessanten, feurigen und einsichtsvollen Poesie würdig war: und Metastasio's Sant' Elena al calvario wurde von Leo vortrefflich componirt *), dessen Sacri orrori im erhabensten Stil gesetzt sind.

Giovanni Buononcini hatte vor seiner Ankunft in England mehrere Oratorien componirt. Dr. Burney fand eins derselben zu Rom in den Archiven del S. Girolamo della Carità. Es gehörte aber zu seinen Jugendarbeiten. Die Instrumentalbegleitung ist dünn und spärlich. Die Ouvertüre ist in Lulli's Stil, und ohne einen dritten Satz.

Die ersten Oratorien hatten kurze Chöre im einfachen Contrapunct; aber in denen des letztern Theils des 17ten und des Anfangs des 18ten Jahrhunderts findet man sie selten; jeder Act schließt gewöhnlich mit einem Duett. Es scheint, daß wir Händeln nicht blos die erhabensten Muster der Chöre, welche es gibt, sondern auch deren ursprüngliche Einführung in die geistlichen Dramas zu danken haben. Vor seiner Zeit war ziemlich wahrscheinlich der einzige Tonsetzer, der Kenntniß oder Gefühl

ausgezeichneten Charakter dieses Meisters. — Sein Satz ist kühn und feuervoll, und besitzt den seltenen Vorzug, den italiänischen, fließenden, einschmeichelnden Gesang mit rigoroser deutscher Gründlichkeit zu bearbeiten." A. d. U.

*) Nachher zweimal von dem berühmten großen Kirchen- und Theatercomponisten Hasse componirt, und zu Leipzig von Hiller aufgeführt. A. d. U.

von der vorzüglichen Größe und Hohheit der vielstimmigen Gesangsmusik hatte, der geniale und gelehrte Contrapunctist Caldara, von dessen Partituren viele voll, reich, glücklich durchgeführt, groß und kraftvoll in ihrer Wirkung, und für den eifrigen Kunstschüler sehr lehrreich sind. Weil der Zweck dieses Kapitels war, mehr eine weite und allgemeine, als eine ins Einzelne gehende, Uebersicht von der Entstehung und dem Fortschritt der Oper und des Oratoriums zu geben, mehr im Großen und Ganzen, als im Einzelnen und Besondern, ihren Fortgang zu bezeichnen, als den Componisten und ihren Werken Schritt für Schritt zu folgen, so wird der Leser, während er das Wichtigste erfährt, die Abwesenheit des Details entschuldigen, welches mehr ermüdend, als nützlich gewesen seyn, und leere Stellen gefüllt haben würde, die sein eigenes, durch die vorgelegten Notizen geleitetes Urtheil leichter wird ausfüllen können.

Zwölftes Kapitel.

Fortschritt des lyrischen Drama zu Venedig, Neapel, Rom und in Teutschland und Frankreich im achtzehnten Jahrhundert.

Venedig.

Venedig konnte sich zu Anfange des 18ten Jahrhunderts rühmen, unter seinen zahlreichen Operncomponisten mehrere ausgezeichnete Genies zu besitzen. Unter diesen blühete der geschmackvolle und anmuthige Franc. Gasparini, dessen erste Oper Tiberio 1702 für Ve-

nedig componirt war. Bis 1723 brachten seine glänzenden und fruchtbaren Talente nicht nur fünf und zwanzig Stücke blos für diese Stadt, sondern auch viele andre für Rom, Bologna und eine Menge andre Orte hervor. Im Jahr 1703 lieferte Caldara, ein Tonsetzer, gleich fähig in der Kirchen-, wie in der Theatermusik, dessen erste Oper 1697 auf der Bühne Venedigs erschien, für dieselbe seine vortreffliche Farnace. Die beiden folgenden Jahre hatten blos geringere Producte minder vorzüglicher Künstler aufzuweisen; aber 1706 belebten Buononcini's und Lotti's Phantasie und Kunst den Glanz der Venezianischen Opernbühne wieder *). Dieser Glanz wurde durch zwei Opern von Alessandro Scarlatti, durch eine von Caldara (1707), durch verschiedene andre von demselben Meister (1708), und durch Agrippina von Händel, der um diese Zeit auf Reisen war, sehr unterhalten und befördert.

Nach dieser Zeit erschien kein neuer und bedeutender Meister, bis 1714, als der berühmte Don Antonio Vivaldi Orlando finto pazzo in Musik setzte, und sich hierdurch großen allgemeinen Beifall erwarb **). Zwei Jahre nachher bereicherte der geist- und kenntnißreiche Giov. Porta die Venezianische Opernbühne mit seinen schätzbaren Werken ***). Im Jahr 1718 erschie-

*) Mit allem wissenschaftlichen und gelehrten Anstande der alten Schule verband Lotti Anmuth, Lieblichkeit und Pathos.

**) Vivaldi schrieb von dieser Zeit an bis 1728 für Venedig vierzehn Opern.

***) Dieser Meister hielt sich lange bei dem Kardinal Ottoboni zu Rom auf; und ließ sich dann am Baierischen Hofe nieder, wo er 1740 starb.

nen zwei Opern, eine von Bassani, und die andre von Orlandini, und gewannen das Publikum für sich *). Das folgende Jahr war durch Lamano von Mich. Ang. Gasparini aus Lucca; durch il pentimento generoso von Stefano Andr. Fiore; und durch la Caduta di Gelone von Giuf. Mar. Buini ausgezeichnet **). Im Jahr 1720 erschienen zehn neue Opern, in welchen Buini's, Orlandini's, Vivaldi's und Porta's Compositionstalente glänzten. Im Jahr 1723 gab Timocrate einen neuen und großen Beweis von Leonardo Leo's Genie und Kunstbildung; und im folgenden Jahre bewunderte man Giacomelli's lebhafte und angenehme Fantasie. Er war Capelli's würdiger Schüler. Die reinen und ungekünstelten Melodieen Leonardo Vinci's in seinen zwei Opern, Ifigenia in Aulide und la Rosmira fedele, zeichneten das Jahr 1725 aus, und sein Nebenbuhler Porpora [nachher königl. Pohln. und Kurf. Sächs. Kapellmeister] betrat 1726 mit seinem Siface seine glänzende Laufbahn, worauf Vinci's Siroe folgte ***).

*) Orlandini soll vorzüglich glücklich mit seinen Intermezzi, einer munteren pittoresken Musikgattung, gewesen seyn, auf die man sich bis zu Pergolesi's Zeit nicht sonderlich verstand.

**) Buini war oft selbst Dichter der Opern, die er in Musik setzte.

***) In diesem Jahre kamen nicht weniger, als 15 neue Opern auf Venedigs Bühnen: zwei von Vinci, zwei von Porpora, und die übrigen von Albinoni, Vivaldi, Ant. Polarolo, Buini, nebst einer einzigen Oper von jedem der folgenden angehenden Theatercomponisten Luigi Tavelli, Franc. Rossi, Giuf. Vignati und Ant.

Im Jahr 1727 waren die Hauptcomponisten Porpora, Porta, Albinoni, Vivaldi und Buini. Porpora schrieb seine berühmten Opern Meride und Arianna, die nachher in England gegeben wurden. Im folgenden Jahre trat der mit Recht bewunderte Baldass. Galuppi (Buranello genannt) hinzu; und im Jahr 1729 brachte er die mit Giambatista Pescetti gemeinschaftlich gesetzte Oper Dorinda auf das Theater.

Nunmehr begann die glänzendste Periode des musikalischen Dramas zu Venedig. Das Jahr 1730 war in dieser Hinsicht ausgezeichnet. Wenn die Poesie eines Apostolo Zeno und eines Metastasio durch die schöpferischen Talente eines Leo und eines Hasse, eines Porpora und eines Galuppi, erhoben und geschmückt wurde, so vermehrte ihren Glanz der Gesang eines Nicolini und eines Farinelli, einer Faustina und einer Cuzzoni, und machte den Werth der schönen Composition fühlbarer. Man ist dem Galuppi die Anerkennung schuldig, daß keiner einen höhern Anspruch auf den Beifall seiner Mitbürger hatte, als dieser wahrhaft geniale Künstler *).

Venedig hatte die Ehre, eine lange und herrliche Reihe der ersten Meister in den mancherlei Fächern der Tonkunst hervorzubringen; war jedoch immer geneigt, auch

Cortona, welche zum ersten Mal für die Bühne schrieben, und deren Werke lange vergessen sind.

*) Er hieß Buranello von einer kleinen Insel bei Venedig, auf der er geboren war. Sein Vater lehrte ihm die Anfangsgründe der Musik; und Lotti bildete ihn aus. Ihm gelangen Missen, Oratorien, Opern, und fast alle Musikgattungen. Er starb zu Venedig, 1785, vier und achtzig Jahre alt.

auswärtige Talente zur Vermehrung seines Glanzes zu benutzen, und ihre Hauptquelle war in dieser Hinsicht die Schule von Neapel. Alessandro Scarlatti, Leo, Vinci, Porpora, Paradies, Cocchi, Piccini und Sacchini haben zum Vergnügen Venedigs beigetragen, und seine Freigebigkeit genossen. Der Uebergang von der Venezianischen zur Neapolitanischen Oper wird also leicht und natürlich seyn.

Neapel.

Die erste musikalische Zierde Neapels im achtzehnten Jahrhundert war Francesco Mancini, dessen Laufbahn sich von 1700 bis 1731 erstreckte. Während dieser langen Periode verdankte die Neapolitaner Bühne seinem fruchtbaren Genie eine Menge Opern und Intermezzo's, welche allgemeine Bewundrung erregten und den Beifall der ersten Meister gewannen *). Leonardo Leo's erste Oper war Sofonisba, 1718 aufgeführt; und die letzte, doch nicht die letzte an Werth, Siface **). Im Jahr zuvor, ehe Mancini's Sofonisbe erschien, brachte Porpora seine Ariana e Teseo auf die Bühne, das erste von mehr als funfzig Stücken, womit seine fruchtbare Phantasie Neapels Bühnen ausstattete. Im Jahr 1725 glänzten des Neapolitaners Sarro Talente über sein Vaterland empor,

*) Geminiani und Hasse waren besonders laut und herzlich zu seinem Lobe, und suchten Gelegenheit, seinen Verdiensten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

**) In der Zwischenzeit schrieb Leo drei Stücke für Venedig, und vier für Rom. Er starb 1742.

und ergötzten es auf zwanzig Jahre lang. Von seinem Tito Sempronio Gracco war ganz Neapel entzückt. Das große Theater daselbst hallte zu gleicher Zeit von Hasse's Lobe wieder, den man schlechthin il Sassone (den Sachsen) nannte, und welcher 1726 seine Oper Sesostrate, und 1728 Attalo, Rè di Bitinia, auf die Bühne brachte.

Um diese Zeit konnte Neapel, wenn es sein Glück erkannt hätte, sich rühmen, eines der ersten Genies der Welt zu besitzen. Die erste Oper von Giambatista Pergolese wurde auf dem zweiten Theater gegeben. Der junge Tonsetzer (geboren 1704, und damals etwa 24 Jahre alt) fand unter seinen Landsleuten Niemand, der seine außerordentlichen Talente bemerkt und anerkannt hätte. Sein Geburtsort war der letzte, der seine höhern Fähigkeiten entdeckte, und seine Dei Fiorentini fanden eine kalte Aufnahme, so wie auch seine folgenden Bemühungen für das Teatro nuovo keinen merklich günstigern Erfolg hatten. Ein andres wahres musikalisches Genie, das Neapel besaß, war Nicolo Jomelli. Nachdem er mit seinen Tonsetzungen die meisten Städte Italiens und Teutschlands besucht und ergötzt, kehrte er an den Ort seiner musikalischen Erziehung zurück, und brachte in den Jahren 1769, 70, 71 und 72, seine Opern Armida, Demofoonte, und Ifigenia in Aulide auf das große Theater Neapels.

Rom.

Nach dieser Periode ward das Italiänische musikalische Drama so völlig zum Oberhaupt in Rom (dem

vornehmsten Sitze der geistlichen sowohl als weltlichen Musik), daß seine allgemeinen Fortschritte auf der Halbinsel am besten durch eine Uebersicht seiner Laufbahn in dieser Stadt gezeichnet werden.

Während der ersten eilf Jahre des achtzehnten Jahrhunderts scheint die Zahl der ausdrücklich für das Römische Theater arbeitenden Meister sehr klein gewesen zu seyn. Unter ihnen waren die vornehmsten die beiden Scarlatti (Alessandro und Domenico) und Gaspa-rini, worauf Caldara folgte, dessen erstes Stück Amadori war. Buononcini erschien 1721 mit seinem Crispo; und drei Jahre darauf stellte die Oper Tigrane gemeinschaftlich die Talente Micheli's, Vivaldi's und Romaldi's dar, von denen nach der Reihe die drei Acte componirt waren. In demselben Jahre erschienen Falconi und Sarro mit ihren ersten Stücken. Seit dieser Zeit (1724) fuhr die Römische Bühne fort, von mancherlei Meistern des ersten Ranges versorgt zu werden, deren Namen und Werke mit ihrem Datum aufzuzählen, nur ein ermüdendes Verzeichniß gewähren würde, besonders, da die meisten schon bei den Neapolitaner und Venezianer Bühnen erwähnt sind. Jedoch werden die Namen Paesiello und Mortellari, Cimarosa und Salieri, Tarchi und Alessandri, Cherubini und Marinelli, Giordani und Albertini, durch eine unwillkürliche Ideenverbindung, in der Seele des Lesers erwachen, Bilder von glänzender und mannichfaltiger Vortrefflichkeit begleitend, und seinem Geiste einen Anblick von ächter Schönheit und wahrem Werthe darbieten, zum hinlänglichen Be-

weise des Glanzes der Römischen Oper seit der Periode, in der sie von den seltenen und glücklichen Talenten Jomelli's und Buranello's, Perez's und Scolari's, Gluck's und Piccini's, Sacchini's und Guglielmi's, Sarti's und Anfossi's, zu neuem Ansehen erhoben wurde.

Es ist in der That ein Ruhm, der ausschließlich Rom gebührt, daß dessen musikalisches Drama lange Zeit die regelmäßige Quelle war und noch bleibt, aus welcher die Ströme des reinen Geschmacks fließen, aus denen die andern Länder Europens Schmuck und Fruchtbarkeit erhalten haben. Unter diesen hat gewiß keines diesem Einflusse an Schönheit und Reichthum, Zierde und Pflege, mehr zu verdanken gehabt, als

Teutschland.

Ob gleich in Teutschland, wie in England, die ersten Opern in der Muttersprache geschrieben waren, so ist doch kein Zweifel, daß diese Art Unterhaltung ihren Ursprung in Italien gehabt hat. Zwar fuhren zu Hamburg bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts Opern fort in der Teutschen Sprache *) gegeben zu wer-

*) Der verewigte Wieland, der berühmte Dichter der von Schweitzer componirten Teutschen Oper Alceste, führt (in einem Aufsatze über einige ältere teutsche Singspiele dieses Namens, in seinem Teutschen Merkur IV. B. 1. St. 1773) als das erste dieser Singspiele eines an, mit dem Titel: Alceste, in einer Opera, mit Churfürstl. Sächs. gnädigster Verwilligung auf dem neu erbauten Schauplatze zu Leipzig in der Ostermesse des 1693. Jahres vorzustellen (70 Quartseiten). Es ist nach dem Italiänischen Text des Aurelio Aureli gearbeitet, und Wieland sagt hierüber:

den: aber Musik ist eine universelle Sprache, und verbindet sich gleich den Ziffern willig mit den Worten und Ausdrücken jedes Landes. Indeß wurde schon 1724 zu Wien, auf die Geburt einer Erzherzogin, die Italiänische Oper Euristeo, mit Musik von Caldara, aufgeführt; und fünf Jahre nachher besuchte Metastasio auf ausdrückliche Einladung diese Stadt, wurde zum kaiserlichen gekrönten Dichter erhoben, und schrieb da viele Opern von höherm Werth, welche Caldara mit

„Das Singspiel, oder die sogenannte Opera, war zu der Zeit, da Aurelio Aureli für einen großen Operndichter passirte, von der Würde, wozu es durch Apost. Zeno und Pietro Metastasio erhoben worden ist, noch unendlich weit entfernt. Es war eine Art von Raritäten-Kasten, worein Alles, was im Himmel, auf Erden, und unter der Erden zu sehen ist, in schönster Unordnung vor den Augen der Zuschauer vorbeizog, wo alles Natürliche durch Wunderwerke geschah; wo die Sinnen immer auf Unkosten des Menschenverstandes belustigt, und das Wahrscheinliche, Anständige und Schickliche, eben so sorgfältig vermieden wurde, als ob es mit dem Wesen der Oper nicht bestehen könnte.“ Diese Oper, von der W. abenteuerliche Proben gibt, wurde vor dem Churfürsten Johann Georg IV. und seinem Hofe 1693 auch zu Weissenfels aufgeführt. Die Musik war vom damaligen Churſächs. Kapellmeister Strunk; die Decorationen und Maschinerieen von dem Hofbaumeister Sign. Sartorio. Die Oper war von einem Lehrer der Thomasschule zu Leipzig, Paul Thiemich, geschrieben, dessen Frau die Alceste spielte. Eine andre Alceste, nach Quinault, von J. W. Francken componirt, erschien 1680 zu Hamburg auf der Bühne, und war unter den seit 1678 bis 1738 daselbst öffentlich gegebenen teutschen Opern und Operetten (deren Zahl über 200 steigt) die dreizehnte. Eine dritte Alceste, von Joh. Ulr. von König geschrieben, wurde 1719 zu Braunschweig gegeben. Sie ist schon merklich besser. Der Componist wird nicht angegeben. König hatte selbst viel Musikkenntniß. A. d. U.

Vergnügen in Musik setzte. Zwischen 1740 und 63 scheinen nur wenig ernsthafte Opern in Wien gegeben worden zu seyn. Aber 1764 führte Gluck's Genie eine Art dramatischer Musik ein, welche von der in Italien herrschenden abwich. Die neue Simplicität und der fast vollkommen natürliche Ausdruck, welche dieser herrliche Meister in seinem Orfeo zeigte, fanden eine Aufnahme, die dem Geschmack seiner Teutschen Zuhörer Ehre machte, und seine Erfindung (denn so verdiente sein eigener Stil zu heißen) in andre Länder Europa's verbreitete *). Im Jahr 1769, nachdem seitdem so berühmt gewordene Meister (Wagenseil, Hoffmann, Ditters **) und Haydn) verschiedene Proben ihrer außerordentlichen Talente dargeboten hatten, brachte Gluck seine Alceste, seine zweite Oper, nach seinem verbesserten Plane, mit zunehmender Zufriedenheit und Aufmunterung auf das Theater. Dieses und sein drittes Stück, Paride, welches zwei Jahre später erschien, befestigte die Vorliebe der kaiserlichen Hauptstadt für den Stil, dessen Urheber er genannt werden kann. Dennoch (man weiß nicht, aus welchen Gründen) gab es keine Vorstellungen von ernsthaften Opern (opere serie) bis zum Jahr 1785, als Sarti's geschmackvolle und graziöse Oper Giulio Sabino mit Ergötzen gehört und mit enthusiastischem

*) Nichts konnte vernünftiger seyn, als die falsche Verfeinerung zu Gunsten der Forderungen des Gefühls und der Natur zu verlassen. Componisten und Virtuosen späterer Zeiten opferten das Gefühl dem Klange, den wahren Ausdruck bedeutungslosen Manieren und Verzierungen auf, und schimmerten, anstatt über das Herz zu gebieten.

**) Nachher Ditters von Dittersdorf. A. d. U.

Beifall belohnt wurde. Von dieser Zeit an hat Wien fortgefahren, dem lyrischen Drama eine warme Aufmerksamkeit und jede mögliche Aufmunterung zu widmen. [So wurde z. B. der geniale und durch Opern- und Kirchencompositionen ausgezeichnete Cherubini in den ersten Jahren des neunzehnten Jahrhunderts nach Wien berufen, für welches er seine neueste Oper Faniska schrieb. Und Wien ist ein Sammelplatz der talentvollsten Meister, wie Salieri, Jos. Weigl, Süßmaier, v. Seyfried, u. a. m., welche die Bühne in neuern Zeiten mit ihren Compositionen geschmückt und bereichert haben. Zusatz des Uebers.]

Zu Dresden waren schon 1718 Opern eingeführt, und wurden in einem prachtvollen Stil dargestellt. Lotti's Werke hörte man um diese Zeit mit besonderm Vergnügen. Einige Jahre nachher wurde die Operngesellschaft in dieser Stadt, wie sie von Hasse dirigirt war, von ganz Europa als ein Muster der Orchesterverfassung betrachtet: und die verwitwete Kurfürstin von Sachsen, welche das ehrenvolle Studium der schönen Künste nach Italien geführt hatte, schrieb nachher nicht nur zwei ernsthafte Opern (Talestri und il trionfo della fedeltà) in Italiänischer Sprache, sondern setzte sie auch selbst in Musik *). [In der Folge haben namentlich

*) Der verewigte Kapellmeister Hiller (dessen Verdienste um Kirchenmusik und Kirchengesang, so wie auch um die teutsche Operette, und um die Theorie und Cultur der Tonkunst aus mancherlei Compositionen und Schriften und aus seinem ehemaligen Wirkungskreise in Leipzig bekannt sind) hat seine Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend (Leipzig, 1766. 4.), mit einer Beurtheilung der Talestri eröffnet. Er nennt

Schuster (der herrliche Tonsetzer des Lobes der Musik von Meißner), Seydelmann und Naumann, den Glanz und Ruhm der Dresdener Oper theils durch eigene Werke, theils durch ihre Direction, an dem die Kunst so liebenden und beschützenden Hofe, befördert. Und nach ihnen sind in neuern Zeiten nach und nach Pär, Morlacchi und zuletzt Karl Maria von Weber *) dahin berufen worden. Und Dresden hat

diese Oper ein Werk, das einem Trionfo della fedeltà vollkommen an die Seite gesetzt werden könne. Er rühmt den Wohlklang, den Ausdruck und die Gedanken der Poesie, und sagt von der musikalischen Composition unter Anderm: „Guter Gesang, der weder ins Schwülstige und Gesuchte, noch ins Platte und Gemeine fällt, der überall den Worten angemessen und ausdrückend ist; reine und wohlgeführte Harmonieen, auf deren Grund überall die künstlichsten Bindungen, die feinsten Nachahmungen, die zierlichsten Brechungen in den begleitenden Stimmen gebauet sind; eine glückliche Abwechslung der Instrumente, der Ton- und Tactarten, ingleichen der Bewegungen; kurz ein Reichthum von Erfindung, von Arbeit und Ueberlegung herrscht durch das ganze Werk, welches zu allen Zeiten ein Muster der ächten und besten Singcompositionen bleiben wird, so wie der Text die vollkommenste Art eines musikalischen Gedichts vor Augen legt. — Auch der simple Recitativstil ist durchaus dem guten Geschmacke und der wahren Natur dieser Schreibart gemäß, weder zu monotonisch, noch zu melodisch; und mit welcher Sorgfalt und Genauigkeit sind die Fragen und Ausrufungen von dem gemeinen recitirenden Ausdrucke unterschieden!" u. s. f. Dieß Werk ist in der Partitur in der Breitkopfischen Officin zu Leipzig (in 3 Acten, von 29, von 23, und 27 Bogen in groß Folio) mit 9 Kupfern, gedruckt worden. Das Exemplar kostete 10 Rthlr., ohne Kupfer 3 Ducaten. A. d. U.

*) Dieser geniale Tonsetzer und Meister auf dem Pianoforte, über dessen Operette, Peter Schmoll, sein Lehrer, Michael Haydn, ein so ehrenvolles Zeugniß schrieb, und der

sich nun nicht blos der Italiänischen, sondern auch der Teutschen Oper zu erfreuen.

Es ist übrigens zu bemerken, daß seit ungefähr 1729 der große Porpora einige Jahre zu Dresden königl. Pohlnischer und kurfürstl. Sächsischer Kapellmeister und Lehrer der oben erwähnten Kurfürstin Maria Antonia im Gesange und in der Setzkunst war. Zus. des Uebers.]

Zu Berlin wurde die Italiänische Oper schon früh im achtzehnten Jahrhundert gepflegt und geschätzt, und Buononcini's dramatische Musik stand da in hohem Ansehen. Nach dem Tode Friedrichs des I. war keine Oper in dieser Stadt bis 1742. Aber um diese Zeit wurde sie auf den glänzendsten Fuß, den man in Teutschland kannte, wiederhergestellt. Im Jahre 1754 gehörten zur Berliner Oper, außer den Componisten Karl Heinr. Graun und Agricola *), mehr als funfzig Sänger und Instrumentalisten. Nach Graun's, des Hauptcompositeurs der Oper, 1759 erfolgtem Tode, bekam Agricola seine Kapellmeisterstelle, und behielt sie bis 1774, als J. F. Reichardt seinen ehrenvollen Platz

außer noch ein paar Opern sich durch verschiedene Instrumental- und Vocalcompositionen so gründlich, als originell und geschmackvoll gezeigt hat, war vorher um 1813 Kapellmeister am Nationaltheater zu Prag, wo die Oper (wie Musik überhaupt) so vorzüglich geblüht hat, und noch blüht. A. d. U.

*) J. Friedr. Agricola war ein Schüler J. S. Bach's, ein großer Orgelspieler, braver Tonsetzer, und einsichtsvoller musikalischer Schriftsteller. — Graun's Oratorium, der Tod Jesu, von Ramler, erhält seinen Namen in und außer Berlin noch immer im ehrenvollsten Andenken. A. d. U.

würdig besetzte *). [Auch in neuern Zeiten hat der Glanz des Berliner Operntheaters fortgedauert. Unter Friedrich Wilhelm dem II. kam der berühmte Righini an Alessandri's Stelle als Kapellmeister, und hat daselbst seit 1793 die Zahl seiner schon zu Prag und Mainz geschriebenen Opern mit neuen, unter denen man seinen Tigrane (Op. ser. um 1800) besonders rühmt, bedeutend und ruhmvoll vermehrt. Seit 1795 gehörte auch Himmel als königl. Kapellmeister zu den Zierden Berlins, für welches er verschiedene Opern mit großem Beifall schrieb. Er war ein Schüler Naumanns, ein Virtuose auf dem Pianoforte, für welches er Vieles

*) J. F. Reichardt (geb. 1751 zu Königsberg in Preußen, gestorben den 27. Juni 1814 auf seinem Landsitze zu Giebichenstein bei Halle) war ein philosophisch und ästhetisch gebildeter, mit der Literatur in weitem Umfange vertrauter Künstler, von tiefem Gefühl für seine Kunst, und von liberalem Geschmack, und geläuterten Kenntnissen. In der dramatischen Composition schien besonders Gluck sein Muster zu seyn. Der strenge Contrapunkt war seine Stärke nicht, aber desto mehr der wahre, innige, zarte und pathetische Ausdruck. Wie sehr er die großen Meister aller Nationen zu schätzen wußte, wie aufgeklärt und edel er über die Kunst dachte, beweist unter andern sein musikal. Kunstmagazin (Berlin 1782—91 in 8 Stücken), worin er auserlesene Proben aus den Werken der ersten Meister Italiens, Teutschlands und Frankreichs mittheilt und beurtheilt, und andre Kunstgegenstände geistreich abhandelt. Sein fruchtbares Genie hat sowohl für Kammer-, als Kirchen- und Theatermusik sehr Viel geliefert, z. B. die Opern Andromeda, Brenno und Rosmonda; verschiedene Liederspiele, und das schöne Singspiel die Geisterinsel. Nicht minder zahlreich und mannichfaltig sind auch seine schriftstellerischen Arbeiten im Fach der Tonkunst (z. B. seine Berliner musikal. Zeitungen 1793 und 1805 und 1806), welche man in Gerber's Lexikon der Tonkünstler verzeichnet findet. A. d. U.

componirte, und hatte mit seinem Talent als Opern-componist schon in Italien und Rußland geglänzt. Auch die Kirchenmusik verdankt ihm manche Werke. A. d. U. Seit 1804 hat sich auch der Kapellmeister Anselm Weber um die Berliner Bühne verdient gemacht. Und vor Kurzem ist der berühmte Componist der Vestalin, Spontini, auch für die Oper angestellt. Der geniale Instrumentalcomponist und Violoncellist, Bernhard Romberg, trat im Jahr 1805 zu Berlin in die königl. Kapelle, und brachte daselbst seine neue Oper, Ulysses und Circe, auf die Bühne. Zus. des Uebers.]

Der Hof von München hat allgemein den Ruf gehabt, die Tonkunst zu begünstigen und zu beschützen. Der Glanz seiner Opern hat lange seinen Geschmack und seine Freigebigkeit bewiesen; und ohne Schmeichelei darf man sagen, daß selbst einer der verstorbenen Kurfürsten ein guter Componist war. Zu Manheim hatte der Kurfürst von der Pfalz lange Zeit ein Orchester, das man als das vollständigste und am besten eingerichtete in Europa betrachtete: und die Oper von Stuttgard war nicht weniger berühmt durch die trefflichen Compositionen, als durch die Pracht des Schauspiels *).

*) Die Stücke Jomelli's (Oberkapellmeisters des Herzogs von Würtemberg seit 1748) verdienen in reichem Maaße Auszeichnung. Dieser große Meister hatte die Ehre, eine musikalische Revolution in dem größten Theile Teutschlands hervorzubringen. Weislich in etwas abgehend von seiner dünnen kunstlosen Partitur, gab er in einigem Grade der Teutschen Vorliebe für reiche Harmonie und fleißige Bearbeitung nach; und durch eine Mischung von beiden Stilen

[In München ist der im In- und Auslande berühmte Kapellmeister Ritter Peter von Winter nicht zu übergehen, der, außer andern Fächern der Composition, in dem theatralischen besonders sein fruchtbares Genie in so vielen Werken, seit ungefähr 1784, auf das glänzendste gezeigt hat. Am bekanntesten und beliebtesten ist unter seinen Opern das unterbrochene Opferfest. In Stuttgard verdient der edle Zumsteeg (seit 1792 Concertmeister und Director der Oper) ein ehrendes Andenken, ob er gleich nur wenig Opern componirt hat. Dieser geistvolle Tonkünstler (der vorzüglich durch seine Balladen und andre Singcompositionen bekannt ist, und auch schätzbare Kirchencantaten schrieb) starb zu früh für die Kunst in seinem 42. Jahre 1802. Für Stuttgard und Manheim ist auch der um geistliche und weltliche Musik verdiente Kurpfälzische Oberkapellmeister Holzbauer, ein Schüler des berühmten Fux, der Erinnerung werth. Er hatte sich in Wien (wo er 1718 geboren war) und in Italien gebildet, wo er zwei seiner Opern gab, und machte sich durch seine Teutsche Oper, Günther von Schwarzburg (für Manheim 1776), in Teutschland bekannt. Zus. vom U.]

In dieser allgemeinen Uebersicht der Cultur und Beförderung der Opernmusik in Teutschland hat auch Braunschweig Anspruch auf eine Stelle, wäre es auch nur wegen der Bewunderung und Begünstigung der gehuldigte er ihrem Geschmack und verbesserte vielleicht seinen eigenen.

schmack- und ausdrucksvollen Werke eines Benda, Schwanberger und Fleischer *).

[Unter den Teutschen Städten, wo die dramatische Musik geblüht hat, darf auch Weimar, der Sitz so berühmter Dichter und Tonkünstler, wo Wieland und Göthe ihre Meisterwerke schufen, und die Kunstwelt begeisterten, und zur Veredlung des Geschmacks wirkten, nicht ungenannt bleiben. Zunächst machte sich hier Schweitzer, erst zu Hildburghausen (als die Opern da blühten) und seit 1772 zu Weimar Musikdirector, nachher aber Kapellmeister zu Gotha, durch die Composition von Wieland's Alceste berühmt, einer Musik, welcher der Dichter selbst die schönste Lobrede sowohl im Teutschen Merkur, als in unten stehendem Briefe **) gehalten hat.

*) Joh. Schwanberger (geb. zu Wolfenbüttel 1737) hatte sich theils nach Graun, theils in Italien gebildet, und setzte von 1762 bis 1782 eilf Italiänische ernsthafte Opern. Georg Benda gehörte (nach den bekannten Nachrichten) nicht Braunschweig, sondern Gotha an, wo er seit 1748 Kapellmeister war. Er hatte auch Italien besucht, und componirte eine Italiänische Oper und ein Intermezzo, und verschiedene Teutsche Singspiele, machte aber vorzüglich durch seine Melodrame (Ariadne, und Medea), als deren Schöpfer in Teutschland er zu betrachten war, Epoche. Beide Meister sind auch durch ihre schönen Arbeiten für das Klavier beliebt gewesen. Friedr. Gottlob Fleischer (geb. zu Köthen 1722), Herzogl. Braunschweigischer Kammermusikus und Organist, ein großer Klavierspieler, schrieb unter andern Werken die Singspiele, das Orakel und Comala. Er starb 1806. A. d. U.

**) Der berühmte Wieland schrieb im Jahr 1774 an den Kön. Baier. Geh. Rath Anton Ritter von Klein in München (den Dichter der vom Kurpfälzischen ersten Kapellmeister Holzbauer meisterhaft componirten Oper: Kaiser Günther von Schwarzburg) über seine eigene Teut-

Er hat noch mehrere Singspiele, Operetten und ein Monodrama componirt, die aber weniger bekannt worden sind, als sie es wahrscheinlich verdienen. Sein Nachfolger war der, auch durch seine trefflichen Klavierfonaten und einige theoretische Arbeiten verdiente, Ernst Wilhelm Wolf, welcher mehrere Opern (auch Wielands Alceste), Operetten, und ein Monodrama geschrieben, die aber ebenfalls durch die glänzenden Opern der neuern Zeit verdrängt sind. Eines seiner ausdrucksvollen schönen Werke, der Cantate, Serafina, erinnere ich mich seit geraumer Zeit her noch mit Vergnügen. Nach Wolf hat J. F. Kranz die Oper dirigirt und mit Gesängen und Chören bereichert, seit 1803 aber des verewigten Zumsteegs Stelle in Stuttgard einge-

sche Oper Alceste, vom Herz. Weimarischen Kapellmeister Schweizer in Musik gesetzt, und über die vom Ritter Gluck componirte Italiänische Oper dieses Namens unter andern: „Auch diese letztere ist, besonders was die Musik betrifft, ein göttliches Werk, wie Sie wissen. Aber meines Schweizers Composition der Teutschen Alceste ist und bleibt doch das Schönste, was wir bisher in dieser Art noch gehört haben. So überzeugt ich hiervon durch mein Gefühl und meinen Verstand bin, so würde ich doch nicht so zuversichtlich sprechen, wenn ich nicht große Kenner der Musik, die in Italien und Teutschland Alles gehört haben, was hörenswerth ist, eben so sprechen gehört hätte. — Die Recitative sind darin eben so interessant, und beinahe noch interessanter, als die Arien. Aber die herrlichsten Stellen würden verloren gehen, wenn sie nicht mit dem gehörigen Geist, Nachdruck urd Gefühl recitirt würden, oder wenn die Instrumente, die keine Note zu machen haben, welche nicht etwas zum Ausdruck beitrüge, nicht mit der äußersten Accuratesse zu dem gemeinschaftlichen Zweck mitarbeiteten." (S. Morgenblatt No. 160. 1820.)

nommen. Hierauf trat der als Organist, als Flötist, und durch sein meisterhaftes Fortepianospiel ausgezeichnete bisherige Cantor der Leipziger Thomasschule, A. E. Müller (durch Flötenconcerte und kunstreiche Compositionen fürs Fortepiano, und durch seine theoretischen Werke den Kennern sehr werth) in den Weimarischen Wirkungskreis, worin er auch für die Aufführung der Oper mit glücklichem Erfolg thätig war. Er starb zu früh für die Kunst im December 1817].

[Leipzig hat auch seit einer langen Reihe von Jahren neben den mancherlei Schauspielen das Vergnügen des musikalischen Dramas genossen. Hier war es, wo J. A. Hiller in den siebziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts mit seinen beliebten Operetten von Weisse (z. B. der Jagd, der Liebe auf dem Lande, dem Aerntekranz) Epoche machte. Hier erschienen aber auch seit 1783 bis gegen 95, unter Guardasoni's Direction, und unter der Anführung verschiedener Kapellmeister, wie Danzi, die vorzüglichsten Opern älterer uud neuerer Teutscher und Italiänischer Meister, unter welchen die von Mozart, von der Prager Gesellschaft, für die er sie zunächst geschrieben hatte, dargestellt, unvergeßlich bleiben. Außerdem ergötzten auch die Opern von Cimarosa, Paesiello, Martin, Naumann, Dittersdorf u. A. das Publikum, und ihnen sind in neuern Zeiten die neuern Werke von Cherubini, Weigl, Spohr, Dalayrac, Boieldieu, Mehül, Nicolo, Pär, Spontini, Süßmaier und selbst Rossini, gefolgt, ohne daß die älteren klassischen Stücke, vorzüglich Mozarts, darüber vergessen wurden.

Es gibt noch mehr Teutsche Städte, wie Bremen,

Frankfurt am Main, Hanover *), Dessau, Breslau, wo entweder regelmäßig Opern bestehen, oder doch abwechselnd Statt gefunden haben; da aber die näheren Nachrichten theils fehlen, theils wenig von dem bisher Bemerkten Ausgezeichnetes enthalten würden, so überlassen wir sie den speciellen Theaterchroniken, ohne die Verdienste derer, welche als Directoren oder in der Darstellung selbst für das musikalische Drama thätig waren, oder noch sind, im mindesten zu verkennen. Zus. des Uebers.]

An der Spitze der großen Operncomponisten, deren Werke die Teutschen im achtzehnten Jahrhundert anzogen, steht der unvergleichliche Georg Friedrich Händel. Nach ihm sind zu nennen: der durchsichtige, aber elegante (slight but elegant) Hasse, der geschmackvolle und correcte Graun, und der einfache und ausdrucksvolle Gluck. Auf diese können wieder folgen: der verfeinerte und fantasiereiche Joh. Christian Bach **), der erfinderische und fruchtbare Mozart, und der liebliche und zierliche (mellifluous and polished) Pleyel ***), dessen Genie, während des Consulats Napoleons, in der Hauptstadt

*) Hier ward Händel an Steffani's Stelle 1710 Kapellmeister. A. d. U.

**) Der sogenannte Meiländische, auch Englische oder Londoner Bach, der jüngste Sohn des großen Joh. Sebastian, Kapellmeister der Königin von England. Er war seit 1754 Organist zu Meiland, seit 1759 aber in England, und hat, außer vielen Instrumentalstücken, ungefähr sechs Italiänische Opern gesetzt. A. d. U.

***) Ign. Pleyel (Jos. Haydn's Schüler) war bis zur Französ. Revolution Kapellmeister zu Straßburg, seit 1793 in Lon-

geehrt und gepflegt wurde. In Frankreich scheint die Oper im achtzehnten Jahrhundert eifrige und freigebige Begünstigung gefunden zu haben. Anhänglich an Lulli's [eines gebornen Florentiners] und Rameau's Verdienste, ließen die Franzosen ungern ihre Compositionen von denen der Italiänischen Meister verdrängen, und verehren noch die Namen der Künstler, deren Werke kaum mehr zu haben sind. Man kann daher die aufmunternde Aufnahme eines Schülers von einem jener Lieblinge ihrer Zeit voraussehen. Colasse, der Zögling und unmittelbare Nachfolger Lulli's, setzte für die Académie Royale (zwischen 1687 und 1706) acht Opern mit Beifall *). Jedoch hatte dieser nach Ruhm strebende junge Mann mit den Nebenbuhlern La Coste und Campra, Charpentier und Demarets, auf welche 1706 Bertin, 1714 Mouret, 1716 Monteclaire, und 1725 mit vereinigten Talenten Francoeur und Rebel, 1731 Blamont, und endlich 1733 Brissac, folgten, zu wetteifern.

Obgleich auf Colassen Vieles von der Gunst des Publikums überging, die sein großer Lehrer genossen hatte, so nahm er doch nicht Besitz von dem Opernthrone, den sein Schwiegersohn Francine bestiegen

don, wo er Concerte gab, bald nachher aber (wenigstens um 1796) in Paris, und hat sehr viele beliebte Instrumentalstücke, der Angabe nach aber nur eine Oper, Ifigenia in Aulide (1785 zu Neapel aufgeführt) geschrieben.

*) Er begann seine Laufbahn mit dem rühmlichen Unternehmen, eine von seinem Lehrer nur bis zu Ende des I. Acts vollendete Oper, Achille et Polyxene, zu vollenden.

hatte, welcher, nach Dr. Burney, ein Privilegium auf zehn Jahre unter der Bedingung erhalten hatte, daß er der Witwe und den Kindern Lulli's eine jährliche Pension von 10,000 Livres bezahlte *). Hr. de la Borde bemerkt richtig genug, daß die Direction einer Oper ein mühsames und verdrießliches Geschäft ist; aber dieß ist nicht die einzige Erfahrung der meisten Entrepreneurs; sie haben dieß Amt nicht blos beschwerlich, sondern auch verderblich gefunden. Francine bemerkte bald die Nothwendigkeit, sich einen Theilnehmer an seinem Verluste und einer Schuld von 380,780 Livres zu verschaffen, welche die Inhaber des Patents nöthigte, ihr Privilegium schnell auf Andre zu übertragen, die dabei bald ihren Ruin fanden.

Ungeachtet dieser fast gewissen Folgen der Führung des Französischen Opernscepters, fehlte es doch von Zeit zu Zeit nicht an neuen Unternehmern; und unter allen seinen Revolutionen nach dem Tode seines ersten Gesetzgebers, behauptete das lyrische Drama seinen Einfluß und behielt Viel von seinem alten Stil **).

*) Wie es scheint, trat Francine mit Dümont in Verbindung, und erhielt ein Privilegium noch für zehn Jahre.

**) Eine Flugschrift des Abbé Raguenet im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts: Paralléle des Italiens et des François en ce que regarde la Musique et les Opéras, erzeugte einen langen fruchtlosen Streit über die Vorzüglichkeit der Französischen oder Italiänischen Composition. Fontenelle, der die Schrift zu censiren hatte, sagt in seinem Zeugniß: „er glaube, sie werde dem Publikum sehr angenehm seyn, vorausgesetzt, daß es der Billigkeit fähig ist.“ Als ob Billigkeit in der Entscheidung einer Parteifrage, selbst in der Musik, je geherrscht oder einen Antheil haben gedurft hätte.

Endlich jedoch (1752) brachte Pergolese's Serva padrona, zu Paris gehört, die Hauptstadt in ein Feuer, das einige Jahre zum Löschen bedurfte. Rameau's neue Harmonieen und Begleitungen, die er den Parisern 1733 vorgelegt, hatten in den eifrigen Verehrern Lulli's einen Aufruhr erregt, der sich bald legte: aber nunmehr entstand eine Wut, die der Besänftigung trotzte. Rameau's Vorzüge hatten nicht nur allmählich allen Widerstand überwältigt, sondern selbst die Ohren und Herzen der Franzosen versöhnt, und waren zu dem hinzukommenden Triumph bestimmt, Pergolese's Musik von der Gallischen Bühne zu verbannen. Indeß lebte die Oper dieses Meisters, Castor et Pollux, 1754 wieder auf, und fand in dem Publikum einen durch die vergangenen Aufdrängungen der Serva padrona gereizten Appetit: und selbst der kalte, bedächtige De la Borde ruft in seinem Essay sur la Musique aus: „Dieß schöne Drama erhielt, ohne eine Abnahme des Beifalls oder Vergnügens bei den Zuhörern, hundert Vorstellungen, welche zugleich die Seele, das Herz, den Geist, die Augen und Ohren, und die Einbildungskraft von ganz Paris ergötzten" *).

Da es sich ereignete, daß bald nach der Erscheinung und Verwerfung des ersten Stückes von Pergolese eine Italiänische Truppe komischer Opernsänger zu Rom auftreten wollte, so erlaubte ihnen die Académie Royale

*) Die gleichzeitigen und folgenden Operncomponisten, aus Rameau's Schule, waren Mondonville, Berton, Auvergne und Trial, welche zwischen 1742 und 1775 blühten.

de Musique nicht eher zu spielen, als bis sie zu Paris Vorstellungen gegeben hätten, wo man, nach einigen Schwierigkeiten, die Serva padrona in den Zwischenakten von Lulli's Acis et Galatea als ein Zwischenspiel verstattete. Zum zweiten Mal gehört, gewann sie die allgemeine Zuneigung, machte viele Proselyten für die Italiänische Musik, und brachte die Freunde Rameau's und der Nationaloper in Harnisch *).

Im Jahr 1753 wurde Paris mit Rousseau's Devin du village unterhalten, einem Singspiel, das erst im Opernhause als Zwischenspiel aufgeführt wurde. Der gefällige einfache Musikstil, weder ganz Französisch, noch ganz Italiänisch, war dem halb entwöhnten Geschmack der Franzosen angenehm; und das in ihrer Sprache geschriebene Stück erregte ihren ungemischten und höchst lebhaften Beifall. Aber ihr verbesserter Geschmack war nicht von Dauer. Das Altväterische und Gezwungene, das Schwülstige und Rauhe ihrer eigenen Componisten kam wieder in Gunst; und die Wiederaufweckung der Opern Lulli's und Rameau's, und die Vertreibung der Italiänischen Bouffons, wie man die Sänger aus Italien spöttisch nannte, vollendeten den Triumph der Französischen Virtuosen über ihre eigene Reform.

Im Jahr 1758 unternahm es Doni, ein Italiä-

*) Unzählige Flugschriften wurden auf beiden Seiten gewechselt, und unter diesen erschien Rousseau's berühmte Lettre sur la Musique Française. Die Anhänger des alten Stils ausgenommen, wurde dieser Brief in und außer Frankreich mit Entzücken bewundert; aber die sichersten Beweise seines Werths waren die Heftigkeit, mit der er geschmäht, und die Schwäche, mit der er beantwortet wurde.

nischer Tonsetzer aus Parma, die Melodie seines eigenen Vaterlands Französischen Worten für die komische Oper anzupassen. Und drei Jahre später waren Philidor und Monsigny so glücklich in dem gewagten Unternehmen, den Französischen mit dem Italiänischen Stil zu vereinigen, daß bald darauf die Opern, Rose et Colas, Annette et Lubin, Le Roi et le fermier, Le marechal ferrant, Le Sorcier, und Isabelle et Gertrude, mit Glück auf das Théatre Italien gebracht wurden *). Im Jahr 1770 bewies Philidor's Ernelinde seine Fähigkeit, den alten Französischen Opernstil zu verlassen. Sein geschwindes Tempo der Recitative und die lebhaften Arien (im Italiänischen Geschmack), mit denen er die Auftritte schloß, gewannen allmählich seine Zuhörer, und erregten bei der Wiederholung des Stücks großen Beifall.

Um diese Zeit fingen die hervorragenden und originellen Talente André Gretry's aus Lüttich die Französische Hauptstadt an zu schmücken und zu beleben. Dieser wahrhaft geniale Tonsetzer, den Sacchini liebte und bewunderte **), erfreute Paris mit fast dreißig Opern, z. B. le Huron, Lucile, Zemire et Azor, und Richard Coeur de Lion; unter diesen wurden die zwei letztern ins Englische übersetzt, und in London ge-

*) Das letzte dieser Stücke erschien vor Gretry's Ankunft zu Paris, welcher aus Italien Viel von dem hohen Geschmack dieses Landes mitgebracht hatte.

**) Sacchini sprach stets von Gretry's Genie höchst rühmlich, und äußerte, daß er, obgleich ein Teutscher, doch von Natur das Feuer und die Lieblichkeit der Italiänischen Schule besitze, und alle ihre zierliche Anmuth erlangt habe.

spielt, wo sie mit allem dem Beifall aufgenommen wurden, den die Neuheit ihres Stils, und ihr Geist und Pathos den Parisern abgedrungen hatten *).

Gluck's Scharfsinn erkannte, bei seiner Ankunft zu Paris 1774, die fast eingewurzelte, wiewohl geheime Vorliebe der Franzosen für ihre eigene Manier, und nahm die Politik an, Lulli's und Rameau's Stil immer im Auge zu haben, als er, nach der Aufführung seines berühmten und schon durch den Ruf anerkannten, Orphée, seine Iphigenie (deren Text nach einer von Racine's besten Tragödieen gearbeitet war) mit hohem und allgemeinem Beifalle hören ließ. Mit seiner Oper Cythére assiégée, die 1775 gegeben wurde, war er nicht eben so glücklich. Hier war eine Zärtlichkeit und Delicatesse nöthig, deren Gluck nicht immer Meister war. Aus dem nämlichen Mangel besaß seine Armide, die zwei Jahre später auf die Bühne kam, nicht den anmuthigen, süßen und pathetischen Ausdruck, der mit der Sprache und Situation der Charaktere übereinstimmt **).

*) Die Talente dieses musikalischen Genies waren höchst achtungswürdig und vielseitig; und seine Ansichten der bürgerlichen Gesellschaft, der Moral und der Wissenschaft liberal. Sein Essay sur la Musique ist gründlich und lehrreich; und seine Schrift de la verité etc. beweist einen hellen Kopf.

**) Dieß Urtheil scheint etwas unbillig. Lehrreich ist hierüber Reichardt in seiner Berlin. Musik. Zeitung No. 28. 1805 in dem Aufsatz: Etwas über Gluck und dessen Armide. Er sagt unter andern: „Seine Armide erfüllt das Ideal der französischen tragischen Oper mehr, als jedes andere seiner Meisterwerke. Er hat dieses in vieler Rücksicht schöne Gedicht im Geiste Lulli's und Rameau's, und doch mit der freiesten Anwendung seiner eigenen hohen

Jedoch, Alles zusammengenommen, ist Gluck's Musik wahrhaft vortrefflich. Seine Recitation ist hinreißend und eindringend, und seine Melodieen oder Arien sind kühn und voll Leben; und ob sie schon für die Ferne gebildet sind, und, gleich den theatralischen Decorationen, keine zu nahe Betrachtung ertragen, so ergreifen sie doch, an ihrem Orte, mit der Schönheit und der Kraft der Natur. Diesen Eigenschaften verdankten Gluck's Compositionen ihre Macht über die Gefühle der

Kraft und Kunst, bearbeitet, und so den Begriff, über welchen die besten Französischen Künstler ein Jahrhundert gebrütet hatten, idealisirt und vollendet." Er rühmt ferner die charakteristischen Gegeneinanderstellungen zwischen Armide und Renaud, und die endliche Verschmelzung der Empfindungen, die lieblichsten zaubervollsten Gesänge und Tänze im vierten Act, die unaussprechliche Lieblichkeit in den Versen: Voici la charmante retraite etc. und Jamais dans ces beaux lieux etc. und überhaupt der ihm so unrecht abgesprochenen Süßigkeit seiner Melodieen." — Die Armide wurde 1805 bei vollem Hause zwölfmal in sechs Wochen unter des Kapellm. A. Webers Leitung Teutsch aufgeführt, worüber sich ein Ungenannter No. 61 sehr vortheilhaft äußert. Mad. Schick und Hr. Eunike führten die beiden Hauptrollen meisterhaft aus. Nachher gab man auch Gluck's Iphigenie in Tauris. — Ich selbst genoß in Berlin am 25. Juni 1805 die Aufführung der Armide, und schrieb darüber unter Anderm Folgendes für die genannte Zeitung nieder: „In dieser Oper vereinigten sich Musik, Poesie, dramatische Kunst und mahlerischer Effekt zum bezaubernden Ganzen. Die Musik verfolgt immer die Leidenschaft und den Affekt mit dem lebendigsten Ausdruck, und reißt den Zuhörer unwiderstehlich mit sich fort. Da ist keine Leere, nichts Mattes, kein kaltes Recitativ, keine gekünstelte Arie. Alles ist Seelenausdruck, Gesang aus der Tiefe des Herzens, oder bald liebliche, bald schauerliche Schilderung. Wie süß ertönt die Musik bei den reizenden Scenen der Lustgefilde, und wie schrecklich bei den furchtbaren Verwandlungen des Schauplatzes! u. s. w. A. d. U.

Franzosen. Sie verführten selbst die Feinde dieses genre, und überredeten sie zur Hälfte, daß sie im Anhören der herrlichen Melodieen dieses Ausländers die Musik ihrer eignen National-Idole vernähmen.

Unter dem Enthusiasmus dieser Bewunderer, deren allgemeiner Ausruf war, Gluck habe die alte Musik der Griechen wiederhergestellt, kam Piccini an, und Krieg war unvermeidlich. Indem er ins Feld rückte, sah er die Freunde der Italiänischen Musik herbei strömen, und seine Fahne vertheidigen. Ganz Paris war auf der Hut; Jedermann war entweder Gluckist oder Piccinist.

Dieser fruchtbare, geistreiche und originelle Tonsetzer stand manche Kränkungen aus, ehe er die Herzen der Pariser gewann. Es geschah nicht so geschwind, daß die Sachwalter Gluck's und die Parteigänger der alten Französischen Oper ihn die Aufgabe lösen ließen, ob die Gallische Sprache für die Italiänische Melodie empfänglich sey. Endlich schienen jedoch die Opern Roland, Atys, Iphigénie en Tauride, Adele de Ponthieu, Didon, Diane et Endymion, und Penelope, den Streit beizulegen. Der graziöse und ausdrucksvolle Sacchini sah sich nun einen Weg in Frankreich geöffnet, und setzte im Jahr 1783 die Oper Renaud für das Französische Theater; und im nächsten Chimene, und Dardanus, welche beide mit Entzücken aufgenommen wurden. Anfossi, Paesiello und Salieri hörte man später mit Beifall. Allein, wenn die Italiänischen Meister, welche Paris besuchten, viel Lob einärnteten, so nahmen sie auch unvermerkt Etwas von dem

schlechten Geschmack der Franzosen an. Die Franzö-sischen Melodieen oder Arien (airs) Piccini's und Sacchini's haben nicht die unverfälschte Lieblichkeit ihrer Italiänischen Compositionen; auch sind ihre Französischen Recitative nicht ganz frei vom tour de phrase et de periode (von rhetorisch-declamatorischen Wendungen) *).

Piccini brachte es bei den Parisern dahin, eine Singschule zu errichten, und einer von den wenigen noch übrigen Vortheilen, die aus der neuen Ordnung der Dinge erwuchsen, ist das Nationalinstitut, dessen musikalischem Fache Cherubini so geschickt vorsteht.

Nachdem ich die Fortschritte der Italiänischen Oper auf dem festen Lande im Allgemeinen gezeichnet habe, sind wir nun vorbereitet, die Verdienste der mancherlei fremden Tonsetzer und Theoristen individuell zu betrachten. Unter ihnen werden wir Künstler vom ersten Range des Genies und der tiefsten wissenschaftlichen Talente antreffen.

*) Würde ich gefragt: Wann werden die Franzosen durchaus an guter Musik Geschmack gewinnen? so würde ich antworten: Wenn der Stil Lulli's und Rameau's gänzlich vergessen seyn, und eine lange Gewohnheit, die schönen und pathetischen Melodieen Italiens zu hören, ihren Geschmack wiedergeboren, und ihnen im musikalischen Verstande eine neue Natur gegeben haben wird.

Dreizehntes Kapitel.

Allgemeine Ueberſicht der vornehmſten Italiäniſchen und Teutſchen Componiſten und Virtuoſen des achtzehnten Jahrhunderts.

Was für Fortſchritte auch immer die geiſtliche oder weltliche, ernſthafte oder komiſche, Vocal- oder Inſtrumentalmuſik vor dem letzt verfloſſenen Jahrhunderte gemacht haben mochte, ſo geſchah es doch erſt gegen das Jahr 1700, daß ſie anfing die Politur oder Verfeinerung zu erhalten, und jene Großartigkeit und Bündigkeit anzunehmen, welche die Kunſt charakteriſiren ſollten, und wodurch ihre neueren Bewunderer ergötzt und bezaubert worden ſind. In der That iſt dieſer Satz ſo allgemein wahr, daß er auf jedes Land angewendet werden könnte, wo die harmoniſche Kunſt kultivirt worden iſt. Die Abſicht des gegenwärtigen Kapitels indeſſen iſt, ihre Vervollkommnung durch das Genie und den Fleiß der Italiäniſchen und Teutſchen Meiſter ins Licht zu ſetzen.

Unter dieſen iſt einer der Erſten, der unſre Aufmerkſamkeit verdient, Nicola Franceſco Haym aus Rom. Um das Jahr 1700 kam dieſer achtungswürdige Tonkünſtler und literariſch gebildete Mann nach London, als die Kunſtfreunde dieſer Stadt ſeinen Talenten und ſeinem Unternehmungsgeiſte die Errichtung einer Italiäniſchen Oper verdankten. Er verband ſich zu dieſer ſchwierigen Unternehmung mit Clayton und Dieupart, Männern von beträchtlichen muſikaliſchen Fähigkeiten, und paßte die Melodieen der Oper Camilla von Buo-

noncini dem Englischen Text von Owen Mac Swiney an, und fügte eine Ouvertüre und mehrere Gesänge hinzu, welche zu ihrer Zeit sehr bewundert wurden. Nachher brachte er Alessandro Scarlatti's Pyrrhus and Demetrius, auf ähnliche Art bearbeitet, auf die Bühne, und fuhr so glücklich fort, bis zu Händel's Ankunft, dessen Rinaldo die öffentliche Aufmerksamkeit erhöhte, und für eine Zeit jeden andern Versuch in der dramatischen Musik verdrängte.

Haym's verschiedene Talente setzten ihn in Stand, sich von der musikalischen Composition zu der erhabenen Beschäftigung mit der Literatur zu wenden. Dem zu Folge machte er Vorschläge von sechzehn Artikeln bekannt, auf Subscription eine Englische Uebersetzung einer Geschichte der Musik in zwei Quartbänden herauszugeben, die ursprünglich von ihm selbst Italiänisch geschrieben war, und die ganze Periode zwischen der Zeit, da Kadmus die Kunst in Griechenland einführte, und dem Jahrhundert, in dem er selbst schrieb, umfaßt. Dieß Unternehmen fand jedoch keine Aufmunterung; er gab daher den Plan auf, und fing eine Gemählde sammlung an, wozu er von einer Menge ausgezeichneter Personen, unter andern Sir Robert Walpole und Dr. Mead, bewogen wurde. Haym hatte auch einigen Anspruch auf den Namen eines Dichters. Er schrieb viele Cantaten, von denen Galliard einige componirte, und den Text der Oper Etearco, die man 1711 auf dem Heumarkttheater aufführte.

Der geschmackvolle und geschickte Orlandini war ein fleißiger Componist, und versah das Venezianische

Theater mit einer großen Menge Opern. Sein Talent für dramatische Wirkung war einzig, bis Hasse und Vinci erschienen; und in der leichten und muntern Composition von Intermezzi, worin nachher Pergolese sich so sehr hervorthat, stand er allein. Seine dreistimmigen Hymnen sind gründlich gearbeitet, obgleich in einfachem Stil; und seine Cantici oder Lieder wurden günstig aufgenommen und viel gesungen. Orlandini blühte von 1710 bis 1745.

Gasparini machte seinem Geburtsorte Lucca durch seine trefflichen Opern und Cantaten Ehre; und Steffani, dessen persönliche Verdienste und abwechselnde Laufbahn einen andern Platz in diesem Werke einnehmen, wird immer der Stolz von Castel Franco seyn.

Jener vortreffliche Contrapunctist, Alessandro Scarlatti, war ein Neapolitanischer Edelmann. So zahlreich sind seine Werke, daß seine Opern allein fast hundert Stücke betragen; und die Anzahl seiner Oratorien, Serenaten und Cantaten ist groß genug, um die Fruchtbarkeit seiner Erfindung darzuthun. Obgleich das allgemeine Verdienst seiner Werke einen beträchtlichen Abzug leidet, wohin ihre bisweilige Steifheit, Härte (crudity) und Affectation gehört, so hatten sie doch genug Vortrefflichkeit, um es bedauern zu lassen, daß von allen seinen Arbeiten nur zwei *) gedruckt worden sind: Cantate a una e due Voci, und Motetti a una, due, tre, e quattro Voci con Violini. Eine seiner schönsten

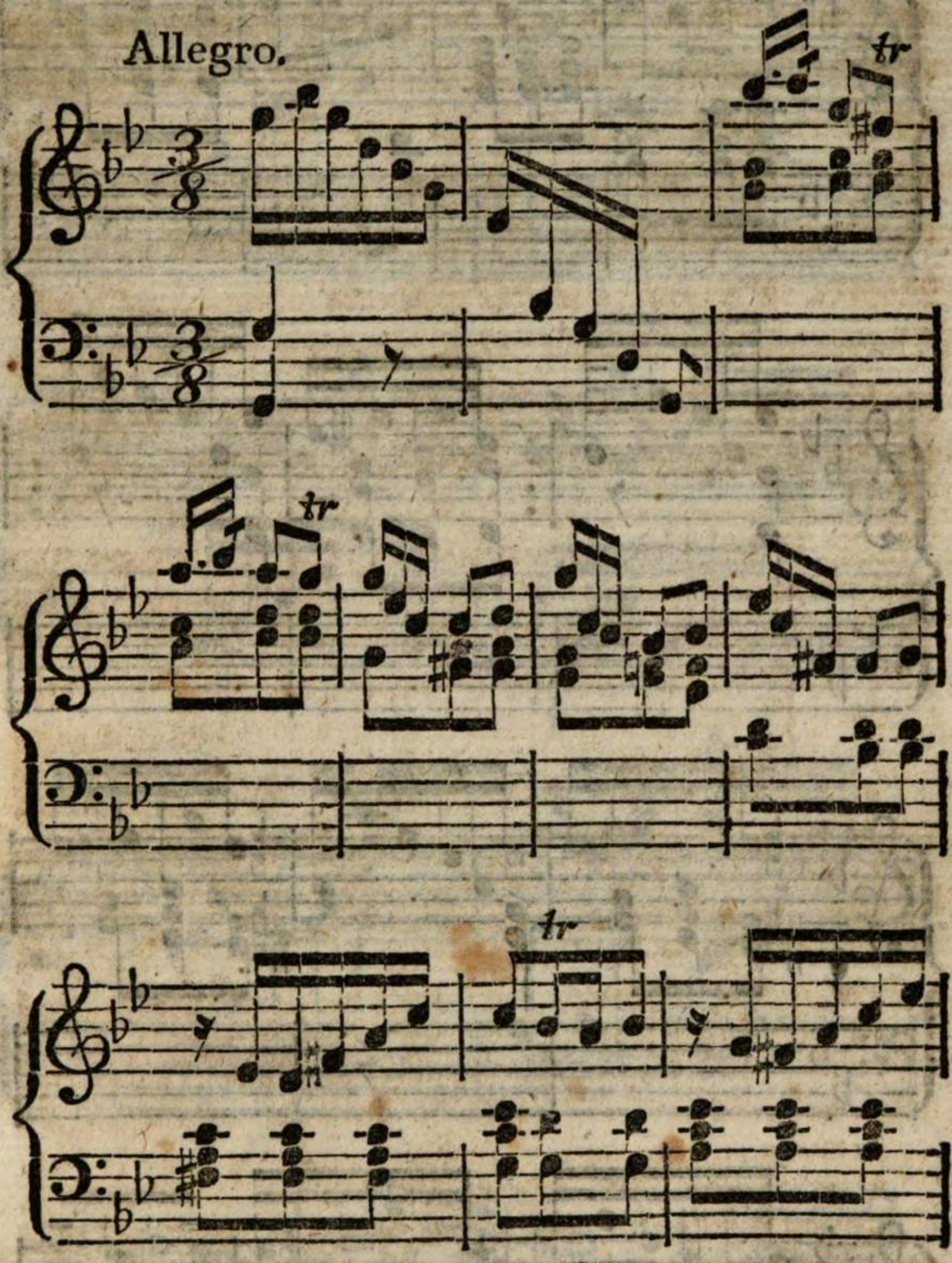
*) Auch seine concerti ecclesiastici sind zu London 1720 gestochen. A. d. U.

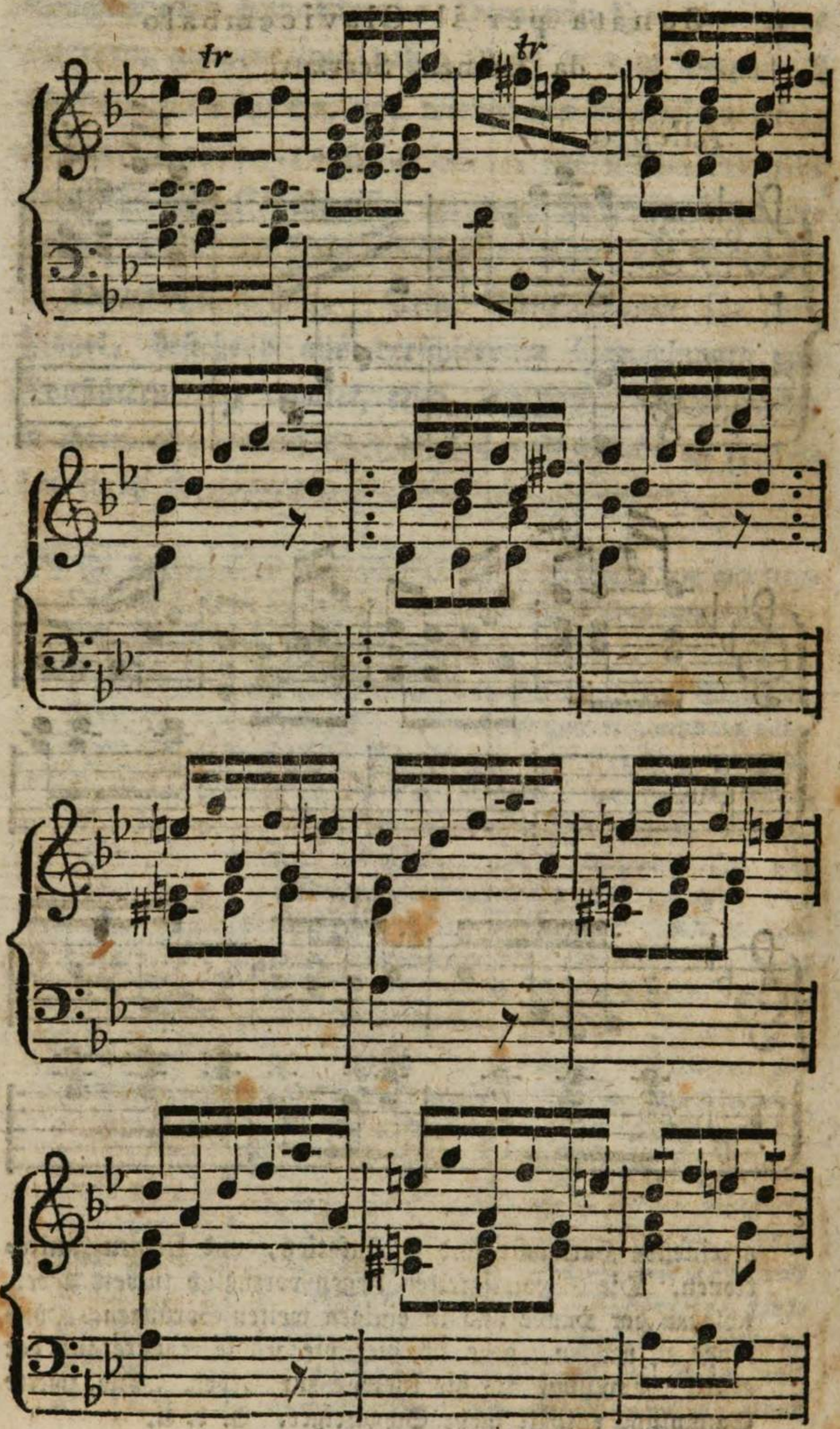
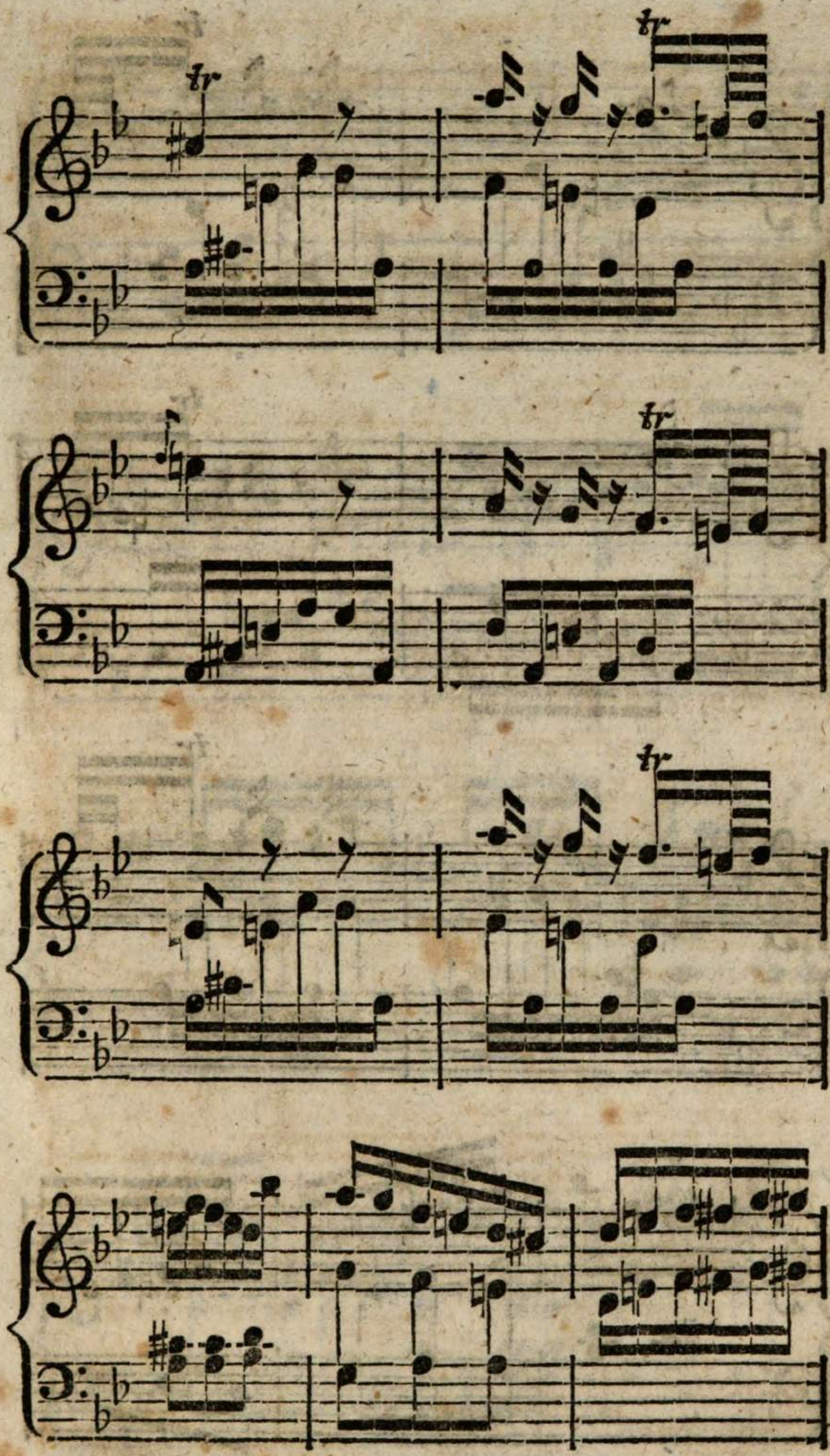
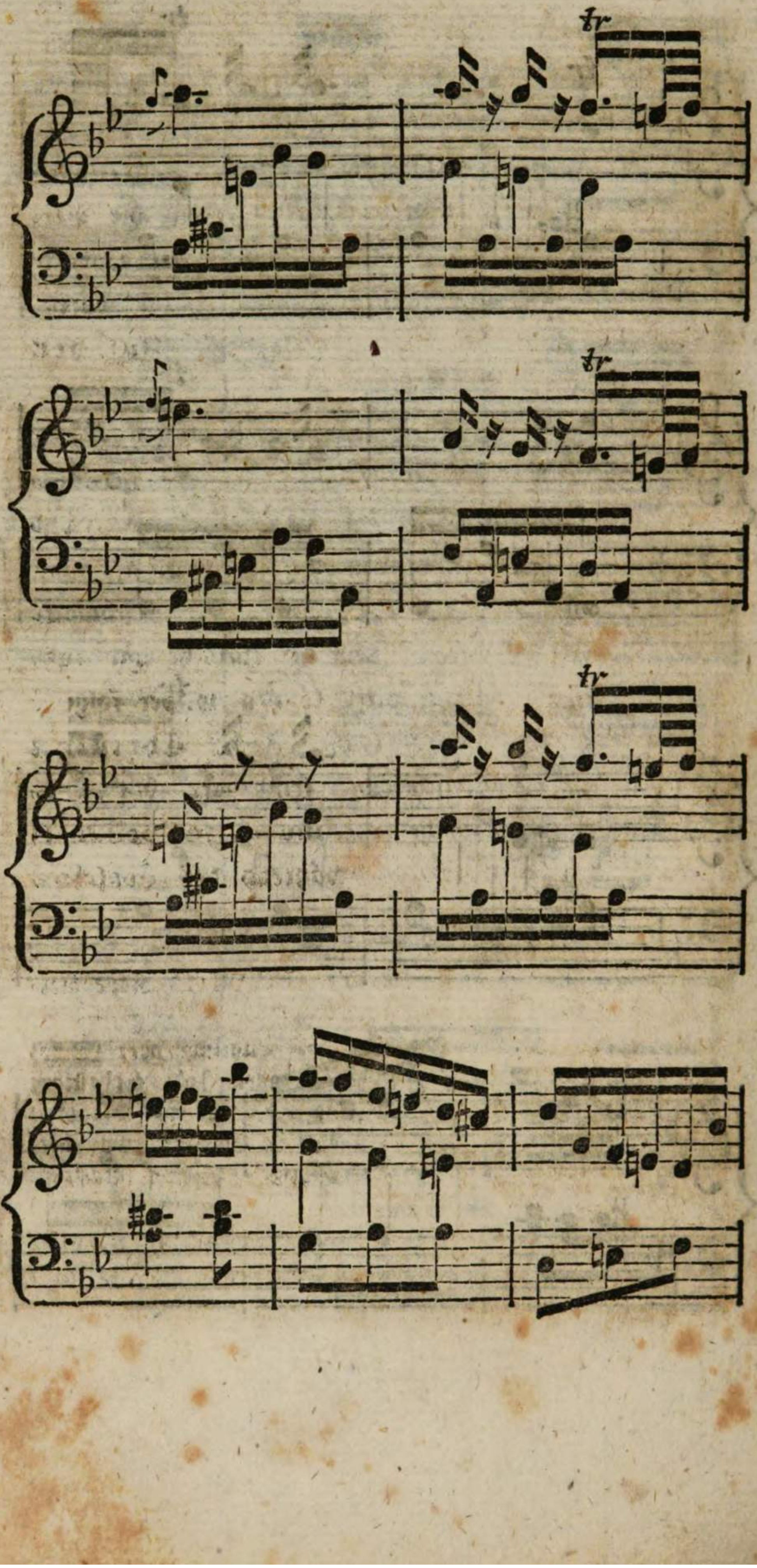
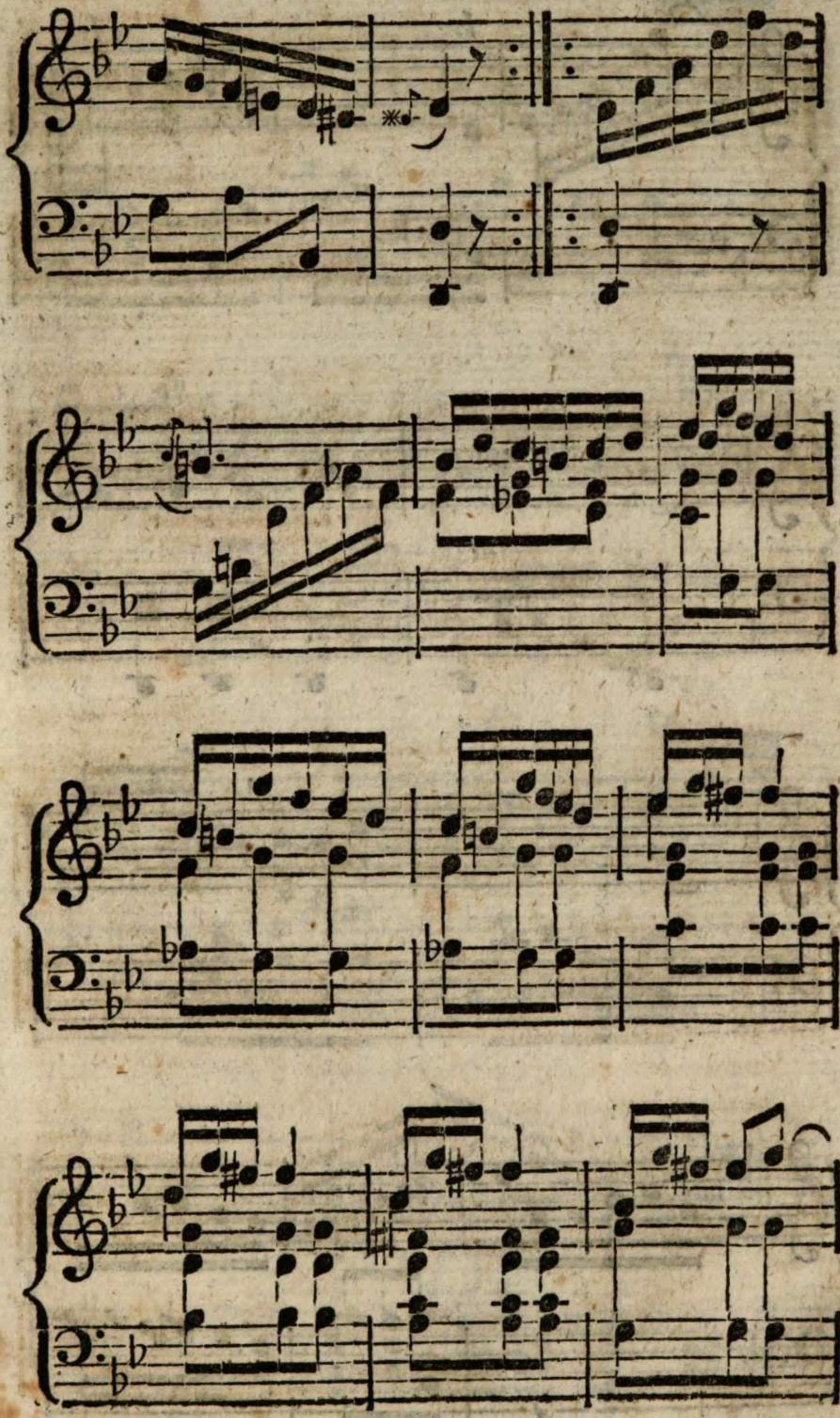
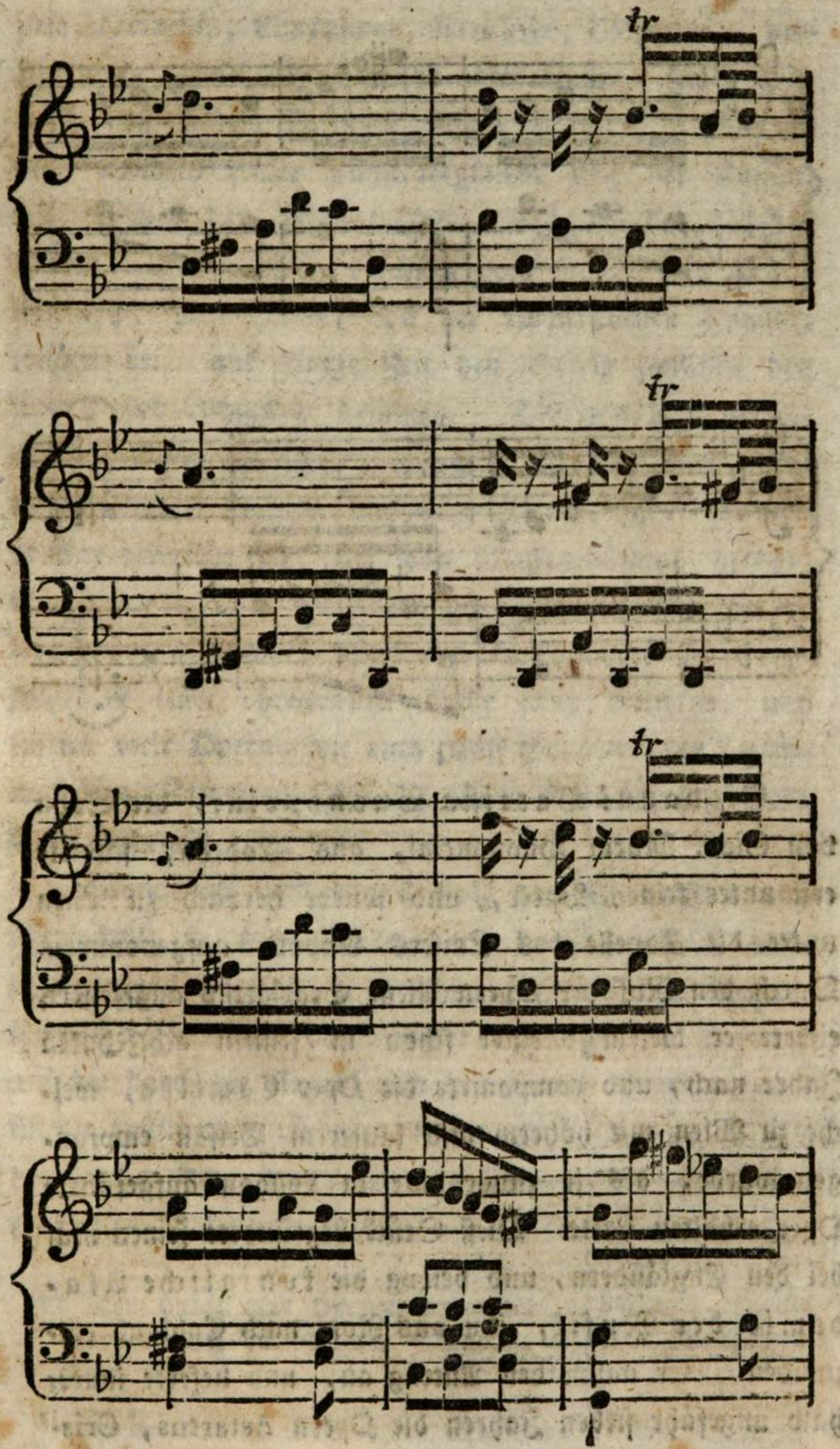
Compositionen war Pirro e Demetrio *); aber seine Cantaten nehmen einen hohen Rang in dem Verzeichniß ähnlicher Tonsätze ein, und werden von Sammlern eifrig gesucht. Domenico Scarlatti, sein Sohn, der seine Laufbahn als Kapellmeister an einer Kirche zu Rom begann, wurde im Jahr 1728 vom König von Portugal in Dienst genommen. Seine Compositionen für den Flügel, bestehend aus verschiedenen Sammlungen von Tonstücken, sind munter, reich, glänzend, und verrathen in ihrem allgemeinen Stil die bewundernswürdige Fertigkeit ihres Verfassers auf Tasteninstrumenten **).

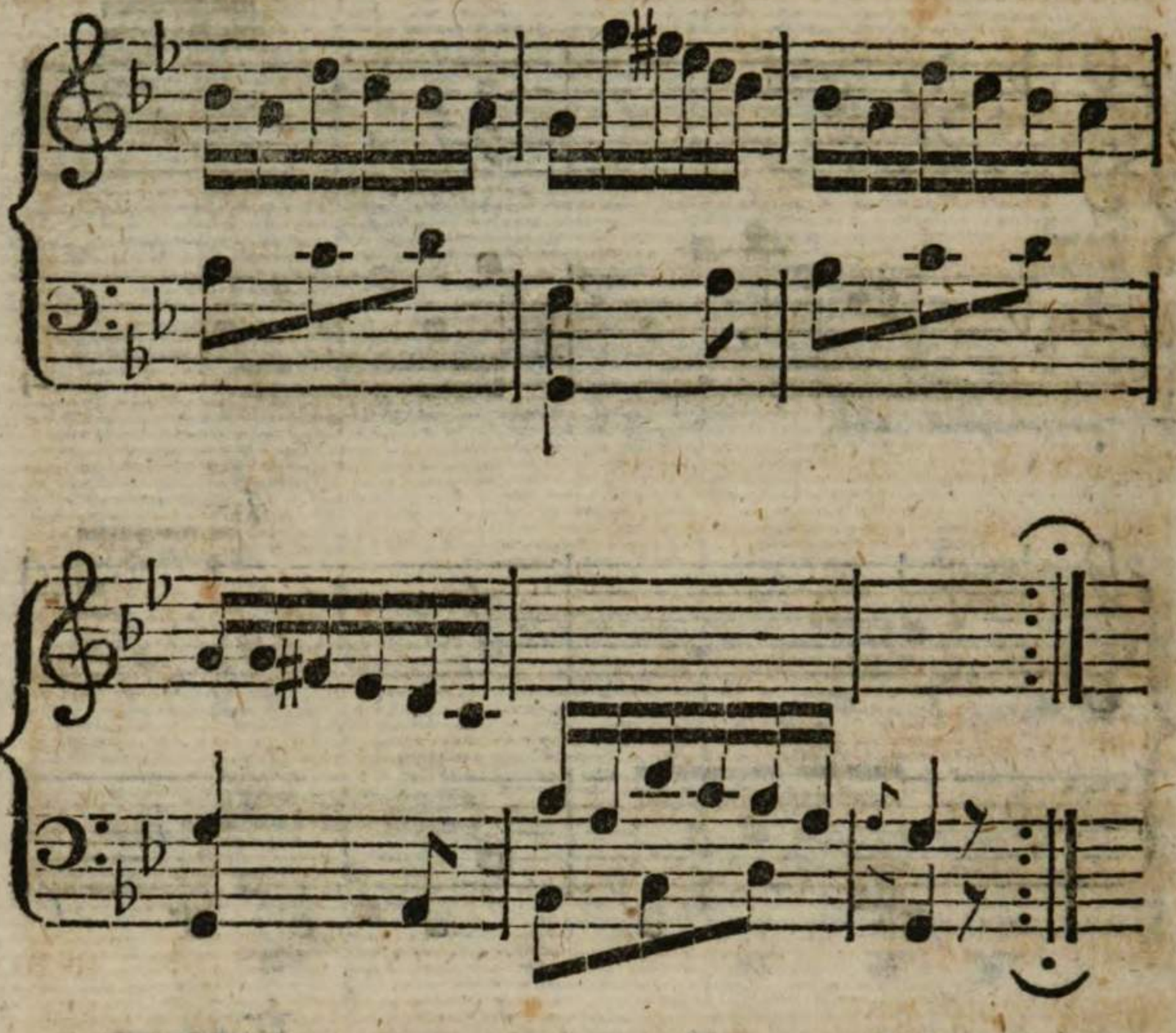
*) Zu London 1708 aufgeführt, und mit Englischem und Italiänischem Text gestochen. In Reichardts Kunstmagazin II. Bd. stehen zwei Arien von ihm. A. d. U.

**) Ich besitze zweierlei gestochene Werke von Dom. Scarlatti. Das eine hat den Titel: VI Sonate per il Cembalo solo, composte dal Signore Don Domenico Scarlatti Cavalier di San Giacomo in Madrid. Opera Ima. Alle spese di Giov. Ulrico Haffner, sonatore di Liuto in Norimberga. 11 Seiten Querfolio. Diese Sonaten sind nur sechs lebhafte Sätze von zwei Theilen; fünf im 3/8, nur einer im 4/4 Tact. Das andre ist betitelt: XXX Sonate per il Clavicembalo, dedicate alla Sacra Real Maestà di Giovanni Quinto, il giusto Rè di Portogallo, d'Algarve, del Brasile etc. etc. etc. da Don Domenico Scarlatti, Cavaliero di S. Giacomo e Maestro de' Serenissimi Principe e Principessa delle Asturie etc. Opera prima. Messo e dato a luce per Gerhardo Friderico Witvogel, adesso stampate a spese di Giov. Covens junior. A Amsterdam. Mit einer kurzen bescheidenen Vorrede des Italiänischen Meisters. 87 S. Fol. Auch diese Sonaten bestehen nur aus 29 einzelnen Allegro's und Presto's, und einer dreistimmigen Fuge (Moderato, 6/8). Sie sind reich an glänzenden Passagen, Figuren, Läufern, gebrochenen Accorden, Triolen, und haben viel Glanz und Feuer, und verbinden oft eine angenehme Melodie mit einer

Sonata per il Clavicembalo
da Domen. Scarlatti.

Allegro.

originellen Harmonie und Modulation, und kleinen Imitationen. Die Schwierigkeiten liegen vorzüglich in dem Ueberschlagen der Hände und in einigen weiten Sprüngen. Ohne lange zu wählen, gebe ich hier die sechste Sonate aus der ersten Sammlung als die kürzeste zur Probe. Die zweite Sammlung enthält mehr Schwieriges. A. d. U.


tr
tr

tr
tr
tr
tr

tr
tr
tr
tr



Giovanni Battista Buononcini, der Sohn von Giov. Maria Buononcini, aus Modena, studirte erst unter seinem Vater, und wurde hernach zu Wien unter die Kapelle des Kaisers Leopold aufgenommen. Durch den Ruf der Opern Aless. Scarlatti's angefeuert, eiferte er diesem Meister schon in seinem achtzehnten Jahre nach, und componirte die Oper Camilla, welche zu Wien mit höherm und lauterem Beifall empfangen wurde, als je zuvor eine in London aufgeführte Oper erhalten hatte. Dieß Stück begründete seinen Ruf bei den Engländern, und bewog die königliche Akademie der Musik, ihn aus Rom nach England einzuladen. Er nahm den Antrag an, und lieferte innerhalb ungefähr sieben Jahren die Opern Astartus, Cris-

pus, Griselda, Pharnaces, Erminia, Calpurnia, und Astyanax, welche alle, mehr oder minder, seiner Einsicht, wie seinen Talenten, Ehre machten. Aber der beste Beweis seiner Kunstfähigkeiten war der Kampf, den er mit den Riesenkräften eines Händel bestehen konnte. Buononcini, beschützt vom Herzog von Marlborough, und Händel von der kurfürstlichen Familie, trugen bei, auf einige Zeit den Streit zwischen den Torys und Whigs zu hemmen. Der von dem erstaunenswürdigen Teutschen gewonnene Triumph trieb Buononcini nicht sogleich aus dem Kampfplatze, sondern brachte vielmehr eine Art von Waffenstillstand hervor; er erhielt von der Marlborougher Familie (bei der er lebte) eine jährliche Pension von fünfhundert Pf., verfolgte in einer ehrenvollen Muße seine Studien, und schrieb viele Opern, wie auch zwölf Sonaten oder Chamber Airs (Kammermusikstücke) für 2 Violinen und einen Baß, gedruckt 1732 *).

Buononcini war etwas stolz von Charakter, und übermüthig in seinem Betragen; doch war dieß nicht sein einziges Unglück; ihm fehlte jenes Gefühl wahrer Ehre, welches die Ruhmbegier eines großen Mannes auf die durch die Anzahl und den Werth seiner eigenen Werke bestimmten Gränzen beschränkt. Indem er sich den Ruhm Ant. Lotti's, des Componisten von einem trefflichen Madrigal, anmaßte, verwirkte er die Achtung

*) Man findet eine Opernarie von ihm in Reichardts Kunstmagazin St. VI. S. 50. „Parto, amabile ben mio.“ A. d. U.

seiner Freunde und der Welt *). Bei einem so talentreichen Tonkünstler war dieß Plagiat doppelt schimpflich. Selbst bei wirklicher Geistesarmuth wäre es nicht zu entschuldigen gewesen; und so sank er in der Achtung Aller zu einer Tiefe, aus der er nie wieder emporstieg. Seine Ungnade bei der Marlborougher Familie begleitete den Verlust seines Rufs, und im Verlauf von zwei Jahren verfiel er so weit, daß er sich, um Unterhalt zu gewinnen, mit einem Schwindler verband. Ein Mann, der den Namen Graf Ughi angenommen hatte, gab vor, das Geheimniß der Verwandlung der Metalle zu verstehen. Buononcini, der Gold brauchte, war leichtgläubig genug, ihm Gehör zu geben und mit ihm England zu verlassen. Nachdem er so immer mehr herunter gekommen war, blieb ihm nichts übrig, als seine Kunst wieder vorzunehmen. Er ging nun nach Paris, wo er für die königliche Kapelle componirte, und wo seine mit einer obligaten Violoncellstimme (die er selbst

*) Im Jahr 1727 brachte Buononcini als seine eigene Composition ein handschriftliches Madrigal zum Vorschein, dessen Werth große Aufmerksamkeit erregte. Etwa vier Jahre nachher traf es sich, daß eins der Mitglieder der Akademie der Alten Musik aus Venedig eine gedruckte Sammlung Madrigale, von Anton Lotti's (Organisten der St. Markus-Capelle) Composition erhielt, worin sich dasselbe Stück befand, das sich Buononcini zugeschrieben hatte. Bei dieser Entdeckung wurde eine Untersuchung angestellt; und ein Brief von Lotti, welcher die Mitglieder auf eine (in den Archiven des Kaisers Leopold niedergelegte) Abschrift des besagten Stücks verwies, nebst andern bekräftigenden Umständen, erhärtete Buononcini's Betrug.

spielte) begleitete Motette, vor dem König aufgeführt, ihm viel Bewunderung und Gunst erwarb *).

Im Jahr 1748 berief ihn der Kaiser von Teutschland nach Wien, die Musik zur Feier des Friedens von Aachen zu componiren; sie fand großen Beifall, und er wurde vom Monarchen mit hundert Ducaten belohnt. Von Wien ging er mit einem Italiänischen Sänger, Monticelli, dessen Talente schon auf der Londoner Bühne geglänzt hatten, nach Venedig, wo beide engagirt wurden. Die hervorragenden Züge von Buononcini's Genie waren Zärtlichkeit und Pathos. Seine Melodie war oft reich und lieblich, und sein Ausdruck im Ganzen mit Einsicht gewählt und angemessen. Man konnte ihm mit Recht einen eigenthümlichen Stil zuschreiben. Seine Recitative haben das Verdienst, den mancherlei Beugungen der Stimme sich anzuschmiegen, und sind überhaupt natürlich, lebendig und emphatisch. Er gab in England heraus: Cantate e Duetti, dedicati alla sacra Maestà di Giorgio Re della Gran Britagna etc. Londra, 1721; die Opern Astartus und Griselda; Divertimenti da Camera per il Violino o Flauto, dedicati all' Eccellenza del Duca di Rutland, etc. Londra, 1722; das Funeral Anthem (Trauergesang) für den Herzog von Marlborough; und XII Sonatas

*) Aufrichtige Wahrheitsliebe gebietet immer, Buononcini's sehr großen musikalischen Werth einzugestehen. Wenn ihm auch Händel's Größe und Erhabenheit fehlte, so besaß er doch eine Delikatesse und Grazie, welche immer für ihn einnehmen, und ein zärtliches Gefühl erregen mußten, so oft die von ihm zu behandelnden Worte Weichheit und Anmuth des Ausdrucks forderten.

for the Chamber, für zwei Violinen und einen Baß, gedruckt 1732.

Händel hatte nicht blos an Buononcini einen Nebenbuhler. Attilio Ariosti aus Bologna, ein Dominicanermönch, theilte diese Ehre. Dieser Componist war zuerst Kapellmeister bei der Kurfürstin von Brandenburg. Die Vermählung des Erbprinzen Friedrich von Hessencassel mit der Tochter der Kurfürstin veranlaßte eine Oper und ein Ballet von Arioſti's Composition. Diese Oper hieß Atys, und beide Stücke wurden auf dem Lustschlosse der Prinzessin bei Berlin aufgeführt, und höchst günstig aufgenommen. Nachdem er sich einige Jahre in dieser Stadt als Virtuose auf dem Violoncell und der Viol d'amour gezeigt und für beide Instrumente Vieles componirt hatte, folgte er einer Einladung der Operndirectoren nach London. Unter den von ihm hier gelieferten Stücken wurden blos Coriolanus und Lucius ganz gestochen; das erste war am meisten beliebt. Von Händel verdunkelt, wie Buononcini, verlor er auch so an Ruf, und war am Ende genöthigt, um Subscription auf einen Band Cantaten zu werben, deren fruchtbare Erfindung und geschickte Modulation eine wärmere Aufnahme verdienten, als sie gefunden zu haben scheinen.

Benedetto Marcello, ein Venezianischer Edelmann, geb. 1686, war der Sohn eines Senators, und seine Mutter gehörte zu der angesehenen Familie Capello. Nach einer regelmäßigen Erziehung wude Benedetto der Unterweisung seines ältern Bruders Alessandro, eines talentvollen Naturforschers und Mathematikers

übergeben, der damals zu Venedig lebte, und in seinem Hause wöchentlich eine musikalische Versammlung hielt. Als zu seinen häuslichen Concerten einmal die Prinzen von Braunschweig eingeladen waren, zog der noch sehr junge Benedetto besonders ihre günstige Aufmerksamkeit auf sich. Da einer der Prinzen ihn fragte, zu welchen Studien er vorzüglich Neigung hätte, antwortete Alessandro: O das ist mir ein sehr nützlicher Knabe; er holt meine Bücher und Noten. Heimlich durch diese Antwort betroffen, entschloß sich Benedetto, ein besonderes Studium vorzunehmen, und sein Geschmack fiel auf die Musik. Gasparini's und Lotti's Unterricht brachten sein Genie schnell in Thätigkeit, und seine frühesten Compositionen beweisen außerordentliche Geistesgaben. Eine Serenade, 1716 zur Feier der Geburt des ersten Sohns von Kaiser Karl dem VI. componirt, wurde zu Wien mit großem Beifall aufgeführt, und seit dieser Zeit stieg sein Name bei den Freunden der Musik sehr hoch. Nach mancherlei andern Compositionen, componirte er im Jahr 1724 für eine, zwei und drei Stimmen Giustiniani's erste vier Theile einer Paraphrase der Psalme, und zwei Jahre nachher noch vier Theile, welches zusammen funfzig Stücke ausmachte *). Das Werk hat großen Gehalt; aber seinen Werth kann man am besten erkennen, wenn man die vielen Briefe und Zeugnisse ausgezeichneter Künstler und geschmackvoller

*) In diesen Stücken sind die ältesten und besten bekannten Melodieen der Hebräer angebracht, die noch bei den Juden gesungen werden, und eine eigenthümliche Musikgattung dieses Volks ausmachen.

Musikfreunde berücksichtigt, und bedenkt, daß Marcello's Psalme, seit der Zeit ihrer Erscheinung bis heute, wegen der anmuthigen Simplicität ihrer Melodie, der reinen Hohheit ihres Stils, und wegen des Pathos und der Kraft ihres Ausdrucks, allgemein bewundert worden sind *).

So ausgedehnt und mannichfaltig Marcello's Studien waren (denn er war Tonkünstler, Mathematiker und Dichter), so war doch ein großer Theil seines Lebens den Geschäften gewidmet. Er verwaltete verschiedene ehrenvolle Posten im Staate, und war eine wachsame und sorgfältige obrigkeitliche Person. Nach vielen Jahren öffentlicher Dienste, als Richter in einem der Collegien der Vierzig, ward er zum Proveditore von Pola, und nachher zum Kämmerer oder Schatzmeister der Stadt Brescia befördert. An diesem Orte starb er 1739, und wurde in der Minoritenkirche des h. Joseph zu Brescia begraben **).

*) Marcello, sagt Reichardt in seinem Kunstmagazin (5. St. S. 17), wo er ein schönes Italiänisches Kirchenduett für Sopran und Alt, und für Alt und Baß von ihm mittheilt, hatte ein vorzüglich schönes Talent für einfache, leicht fließende bedeutende Melodieen, und war dabei ein guter Harmonist. Das Große, Kühne und harmonisch Reiche des Palestrina hat er nicht; aber er rührt angenehmer, und oft bis zu Thränen, wenn jener uns wie Donner trifft, und wie Meeresflut überwältigt.

**) Als die Nachricht von Marcello's Tode zu Rom ankam, befahl der Papst zum öffentlichen Zeugniß der Achtung für sein Andenken, ein feierliches musikalisches Todtenamt an dem zur gewöhnlichen Versammlung bestimmten Tage aufzuführen. Der Saal war schwarz behangen, und alle Personen erschienen in Trauer.

Die von Marcello in Manuscript hinterlassenen Werke sind: eine Abhandlung über Proportionen; eine über das musikalische System; eine über die harmonischen Consonanzen; nebst einer grossen Menge dichterischer Arbeiten; gedruckt oder gestochen: VI Sonate a Violoncello solo e Basso continuo, Op. prima; XII Sonate a Flauto solo e Basso continuo, Op. seconda; und VI Sonate a due Violoncelli, e due Viole da Gamba, e Violoncello o Basso continuo.

Unter den vielen vortrefflichen Instrumentalcomponisten und Virtuosen im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert verdient vielleicht keiner einen ausgezeichnetern Platz, als der geniale und mit Recht bewunderte Francesco Geminiani. Dieser wohlbekannte Tonkünstler, eine Zierde seiner Zeit, aus dem Fürstenthum Lucca, war im Jahr 1666 geboren. Schon frühzeitig zeichnete er sich auf der Violine aus, auf der er, nachdem er theoretischen Musikunterricht von Aless. Scarlatti erhalten hatte, von Carlo Ambrogio Lunati aus Meiland (gewöhnlicher unter dem Namen il Gobbo della Regina *) bekannt), einem sehr berühmten Violinisten, unterwiesen wurde. Lunati bewies auch in seiner für Venedig 1684 gesetzten Oper Ariberto e Flavio bedeutende Talente, als ein Mann von Kenntnissen und von erfinderischem Geiste. Geminiani's zweiter Lehrer auf der Violine war der berühmte Corelli, dessen Schüler er bis zur Vollendung seiner Studien blieb, und dem er durch seine hohe Kunst große Ehre brachte.

*) Il Gobbo, der Buckelige.

Von Rom, wo Corelli damals blühte, ging er nach Neapel, wo ihm sein vorausgegangener ansehnlicher Ruf die günstigste Aufnahme zusicherte, und ihm die Anführung des Orchesters verschaffte. Sollen wir indeß dem Barbella glauben, so machte ihm die Heftigkeit seiner Gefühle oder das Feuer seines Genies so schwankend im Tactgeben, daß er das Orchester mehr in Unordnung brachte, als in Ordnung erhielt *).

Im Jahr 1714 kam er nach England, wo sein außerordentliches Talent als Solospieler allgemeine Bewunderung fand, und bei dem hohen und niedern Adel einen Wetteifer erregte, ein so seltenes Genie in Schutz zu nehmen. Unter seinen hohen Gönnern war der Teutsche Baron Kielmannsegge, Kammerherr Georg des I. als Kurfürsten von Hanover, und ein großer Liebling des Königs. Diesem Edelmann war Geminiani besonders ergeben, und widmete er sein erstes Werk: zwölf Sonaten für die Violine. Der Stil derselben war vorzüglich elegant; aber viele Gänge waren so verziert, künstlich und schwierig, daß sie Wenige spielen konnten; allein Alle erkannten den ausnehmenden Werth dieses Werks an, und Viele setzten es noch über die Corelli'schen.

Die Erscheinung dieses Werks machte es zweifelhaft, ob Geminiani höher als geschmackvoller Tonsetzer, oder als Virtuose, zu schätzen sey. Und so groß

*) Der jüngere Barbella versicherte dem Dr. Burney, daß sein Vater, der sich der Ankunft Geminiani's zu Neapel wohl erinnerte, erzählte, man habe ihm, nach dem ersten Mislingen der Direction, daselbst nie eine Stelle über der Bratsche anvertraut.

war die Achtung, die er bei den Freunden der Instrumentalmusik genoß, daß es schwer zu sagen ist, in welchem Grade er, wenn er sein Interesse recht wahrgenommen, die öffentliche und besondre Gunst sich hätte zu Nutze machen können. Kielmannsegge war so durchdrungen von seinen außerordentlichen Talenten, daß er bemüht war, ihm noch wirksamere Beschützer und Gönner zu verschaffen, als er selbst war; und er brachte seine Verdienste dem König zur Kenntniß, welcher aus einer Ansicht seines Werks begierig ward, einige Stücke daraus von dem Verfasser selbst spielen zu hören. Der Baron theilte dem Virtuosen sogleich die angenehme Nachricht mit, und bald nachher spielte er, auf sein eignes dringendes Verlangen von Händel auf dem Flügel begleitet, so trefflich, daß er nicht nur den König hoch erfreuete, sondern auch in der allgemeinen Meinung die Ueberlegenheit der Violine über alle andre Saiteninstrumente bestätigte.

Im Jahr 1726 richtete er Corelli's erste sechs Solos, und bald nachher die letzten sechs als Concerte ein. Auf ähnliche Art behandelte er auch sechs Sonaten dieses Meisters, und ahmte in einigen beigefügten Stimmen ihren Stil mit einer Genauigkeit nach, welche sein gewandtes Genie und seine einsichtsvolle Achtung für die Originale bewies. Bei aller Aufmunterung durch das Glück seines Unternehmens, verflossen jedoch sechs Jahre, ehe ein andres Werk erschien. Nun lieferte er seine erste Partie Concerte, welcher bald eine zweite folgte, deren Werth seinen Ruhm in dieser Gattung

in ausgezeichnetem Grade begründete *). Seine zweite Partie Solos (die mehr bewundert, als geübt, und mehr geübt, als völlig executirt wurden) erschienen 1739, und sein dritter Heft Concerte (kunstreich, schwierig und fantastisch) im Jahr 1741. Drei Jahre drauf lieferte er sein lange versprochenes und ehemals ungeduldig erwartetes Werk: Guida armonica **). Dieses unterrichtende Buch besaß viele empfehlende Eigenschaften; es enthielt Combinationen, Modulationen, Cadenzen, zur Entwicklung der Kenntniß und des Geschmacks eines Lehrlings; aber es erschien zu spät. Indolenz hat den Einfluß seines Namens sinken, und seinen Stil und seine Ideen durch eine modernere Manier und neuere Gedanken neuerer Tonkünstler verdrängen lassen.

Fünf Jahre hernach folgten sein Treatise on good taste (Abh. über den guten Geschmack) und seine Rules for playing in good taste (Regeln, mit gutem Geschmack zu spielen). Und 1748 lieferte er seine Art of

*) Walsh, ein Musikhändler in London (in der Katharinenstraße am Strand), wollte dieß Werk nach einer erschlichenen Abschrift drucken, und schien dem Verfasser trotzen zu wollen. Als aber Geminiani durch einen Proceß bei dem Kanzleigericht ein Verbot des Verkaufs der Exemplare auswirkte, mußte Walsh froh seyn, die Sache beizulegen; wurde jedoch genöthigt, bei dem nächsten Werke Geminiani's, das er stechen ließ, in einem vorgesetzten Avertissement bekannt zu machen, daß er auf rechtliche Art dazu gelangt sey.

**) Der vollständige Titel war: Guida armonica, being a sure guide to harmony and modulation, in which are exhibited the various combinations of sounds, progressions of harmony, ligatures and cadences, real and deceptive.

playing the Violin (Kunst des Violinspiels), damals ein höchst nützliches Werk und wirklich jedem damaligen ähnlichen vorzuziehen.

Um 1756 wurde Geminiani von einer sonderbaren fantastischen Idee ergriffen, nämlich von einem Stück, dessen Aufführung der Einbildungskraft alle Begebenheiten in der Episode des 13. Buchs von Tasso's Jerusalem vorstellen sollte. So fing schon vor mehr als sechzig Jahren die Thorheit an, durch das zweideutige Mittel der Instrumentalmusik erzählen, beschreiben unt unterrichten zu wollen! Dieß Werk [betitelt: Enchanted forest, d. i. der bezauberte Wald; in zwei Heften], zwei Hefte Flügel-Stücke (harpsichord pieces) und zwei andre über die Kunst des Accompagnements, machen das Ganze seiner musikalischen Ausgaben aus.

Im Jahr 1750 ging Geminiani nach Paris, wo er gegen fünf Jahre blieb. Dann kam er wieder nach England, wo er eine neue Ausgabe seiner zwei ersten Hefte Concerte besorgte. Im Jahr 1761 besuchte er Irland, um einige Zeit bei seinem theuern Lieblingsschüler Dübourg, königlichem Kapellmeister in Dublin, zu verleben; und starb daselbst am 17. September 1762, sechs und neunzig Jahre alt *).

Man hat gestritten, ob dieser talentvolle Tonkünstler mit einem schöpferischen Genie begabt gewesen sey, oder seine gewiß sehr bedeutende Fähigkeit bis zum

*) Man glaubt, sein Tod sey durch den unwiederbringlichen Verlust eines mit vieljährigem Fleiße bearbeiteten Manuscripts über Musik beschleunigt worden.

Charakter der Originalität ausgebildet habe, um durch ihm eingeräumtes Ansehen den Ton des Nationalgeschmackes anzugeben. Man muß es aufrichtig gestehen, seine im Allgemeinen allerdings gründlichen, zierlichen und bisweilen sehr pathetischen Produkte zeigen doch nicht jene ausgebreitete, vielseitige Gewandtheit, die zur dramatischen Composition nöthig ist; auch machte er keinen einzigen Versuch, welche sein Talent bewiesen hätte, Musik mit der Poesie zu verbinden, oder Gedanken und Gefühle durch Töne zu mahlen. Kurz, mit Empfindung begabt, Meister der Regeln der Harmonie, und bekannt mit vielen Geheimnissen des schönen Tonsatzes, war Geminiani nicht weniger fähig, die Seele zu rühren, als den Sinn zu vergnügen: aber, mit Anerkennung seiner wahren Verdienste, muß man doch gestehen, daß sein Baß nicht gleichförmig der beste, seine Melodie oft unregelmäßig in ihrem Periodenbau und Rhythmus (phrase and measure), und daß er im Ganzen entschieden unter demjenigen Meister ist, mit dem er zu häufig und zu parteiisch von seinen Verehrern verglichen wurde *).

*) Corelli. — Uebrigens war Geminiani ein enthusiastischer Gemähldeliebhaber. Seiner Leidenschaft zu Liebe unterbrach er oft seinen musikalischen Beruf, und verwickelte sich in Geldverlegenheiten. Er kaufte Gemählde um hohen Preis; und, um das Bedürfniß des Augenblicks zu befriedigen, verkaufte er sie mit Verlust. Die schnelle Folge dieses Handels war Zahlungsunfähigkeit, und von dieser — Gefängniß; um daraus befreit zu werden, war er mehr als einmal genöthigt, sich das Privilegium eines vorgeblichen Kammerdieners des Grafen von Essex zu Nutze zu machen.

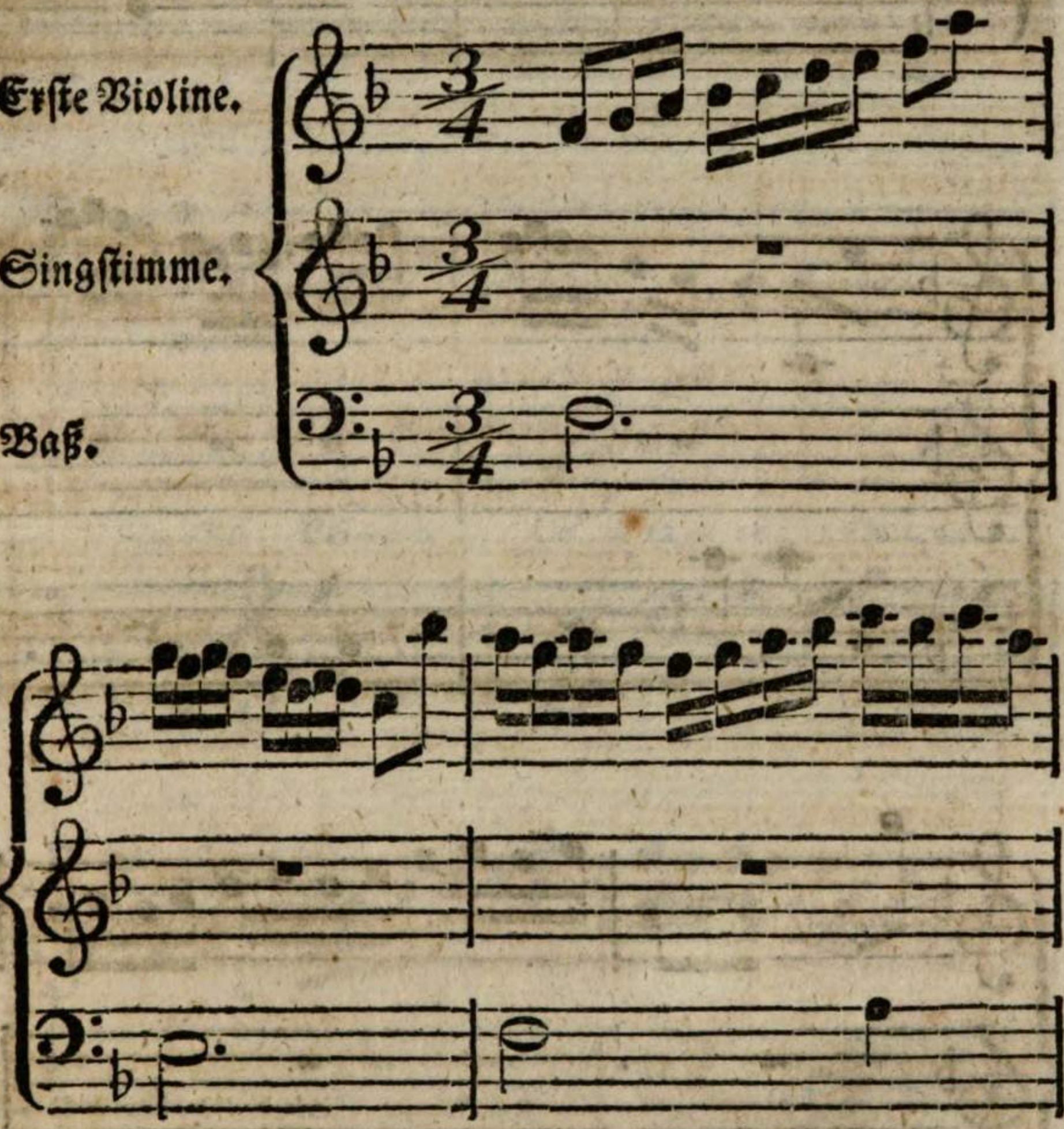
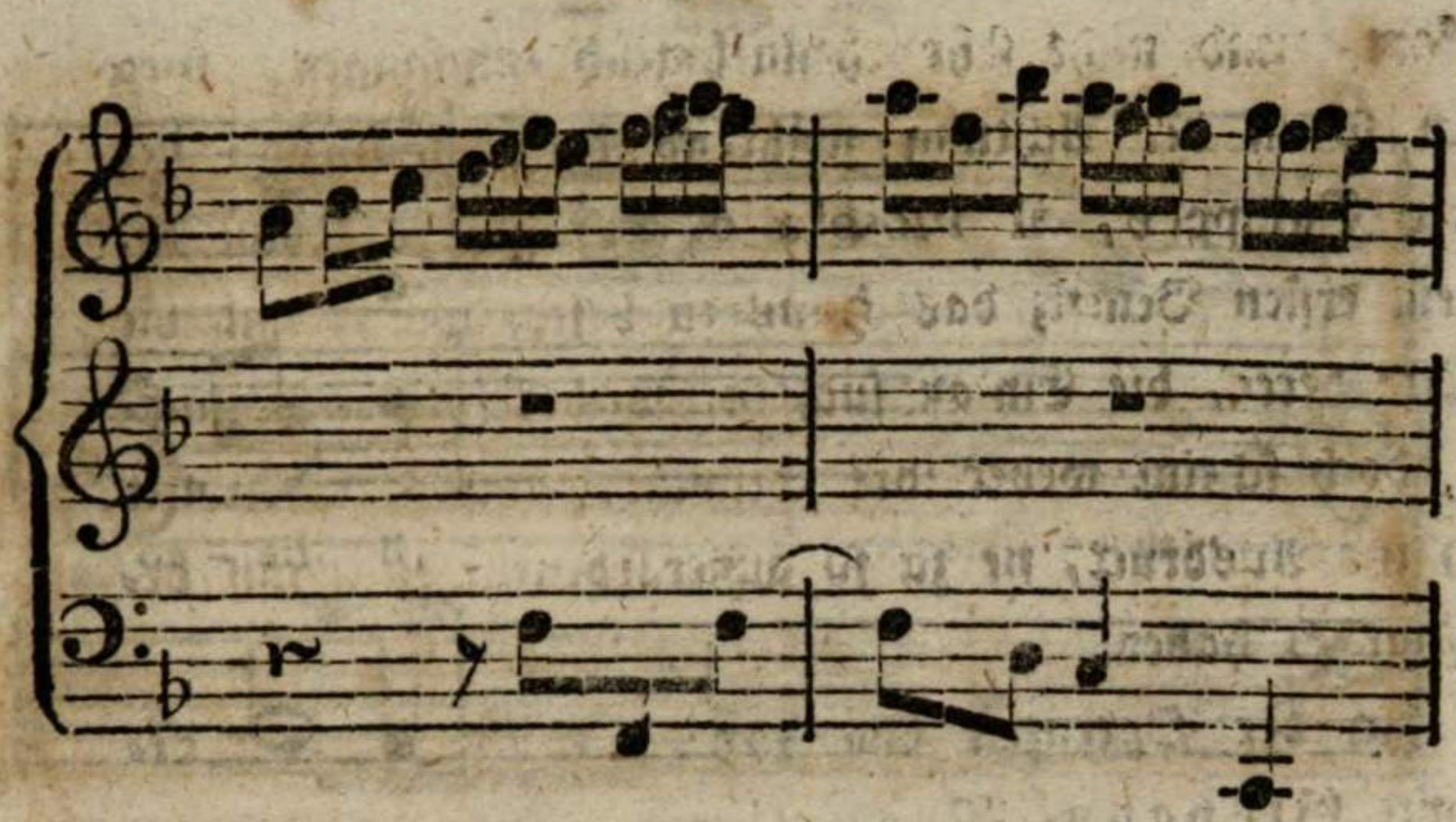
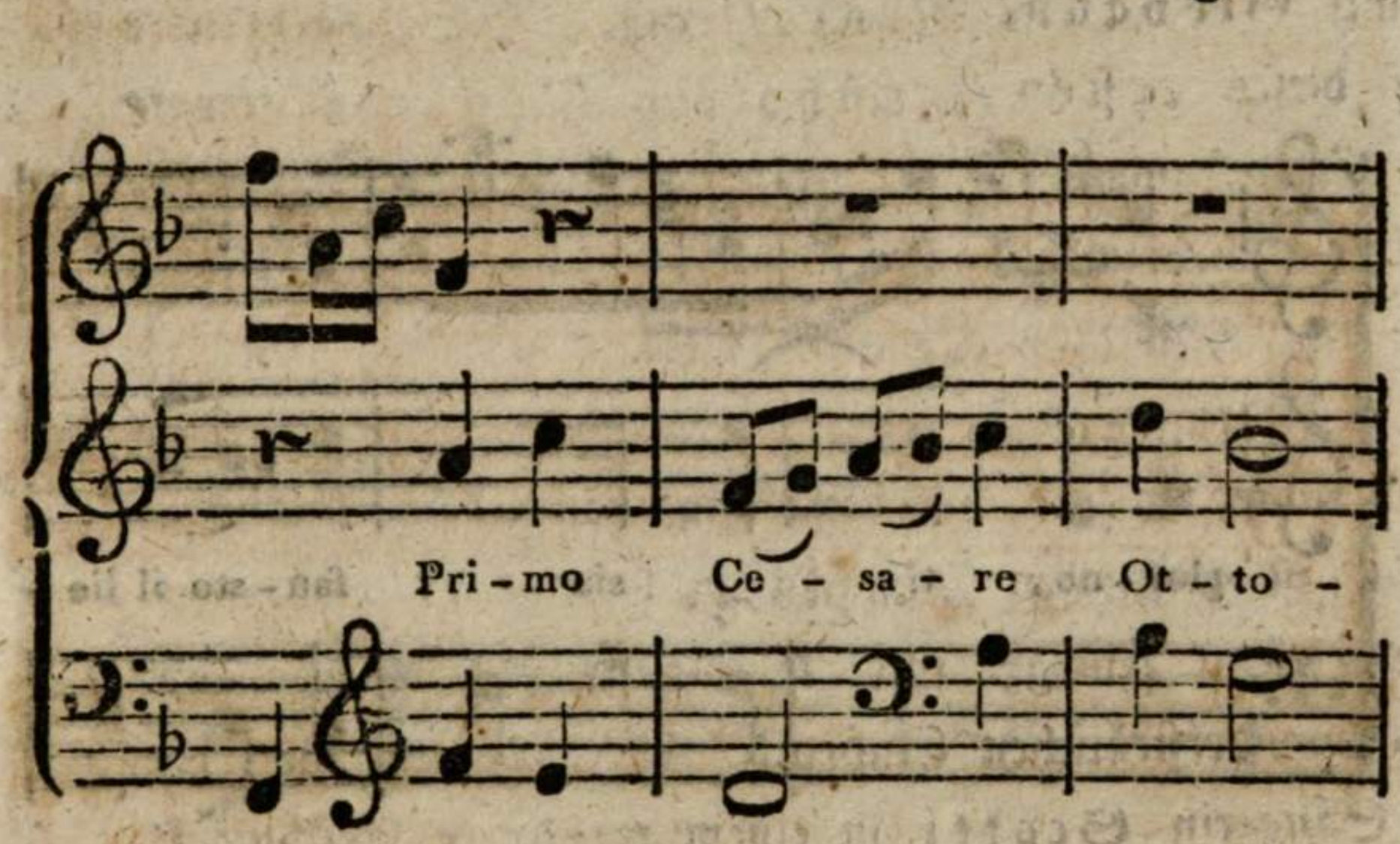
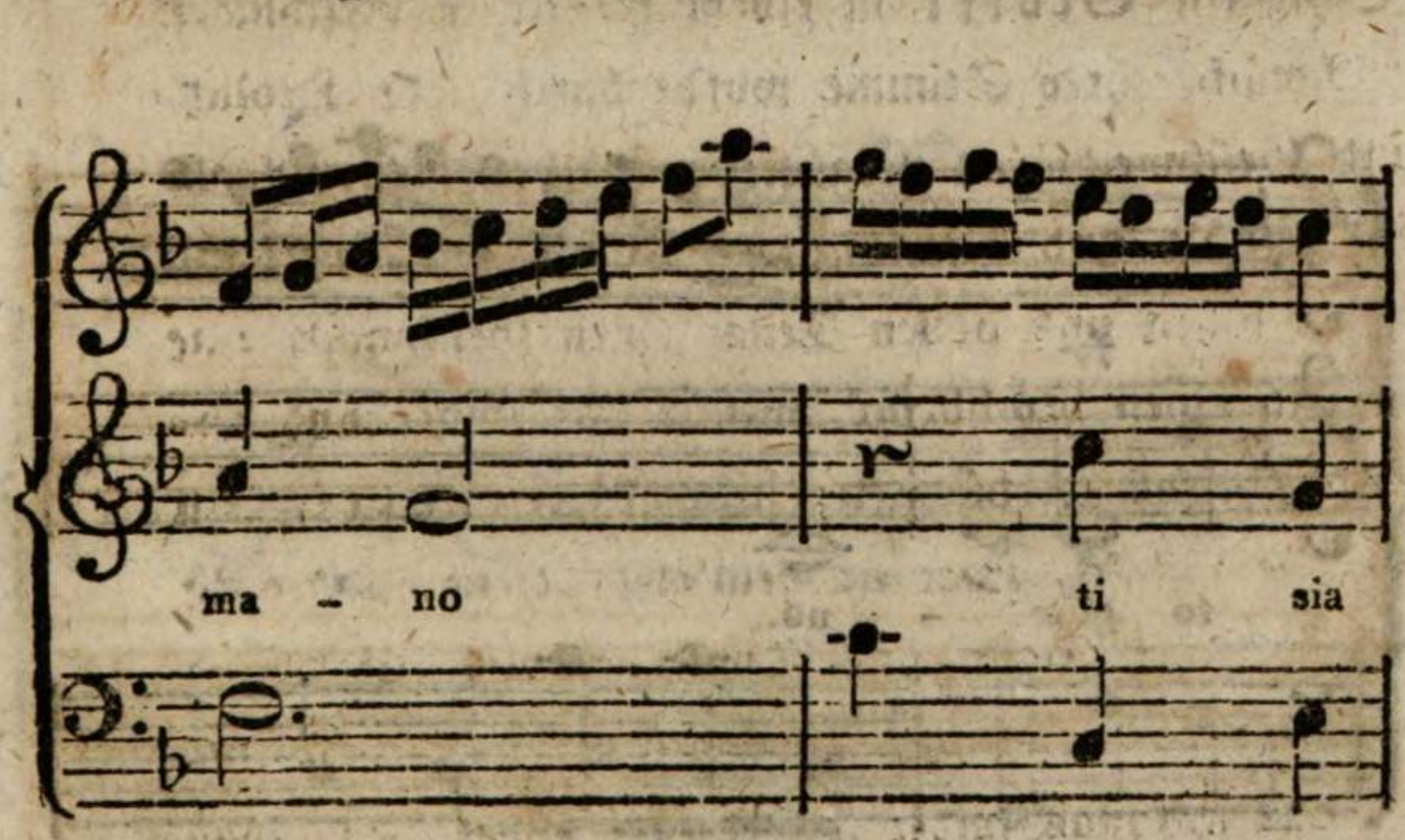
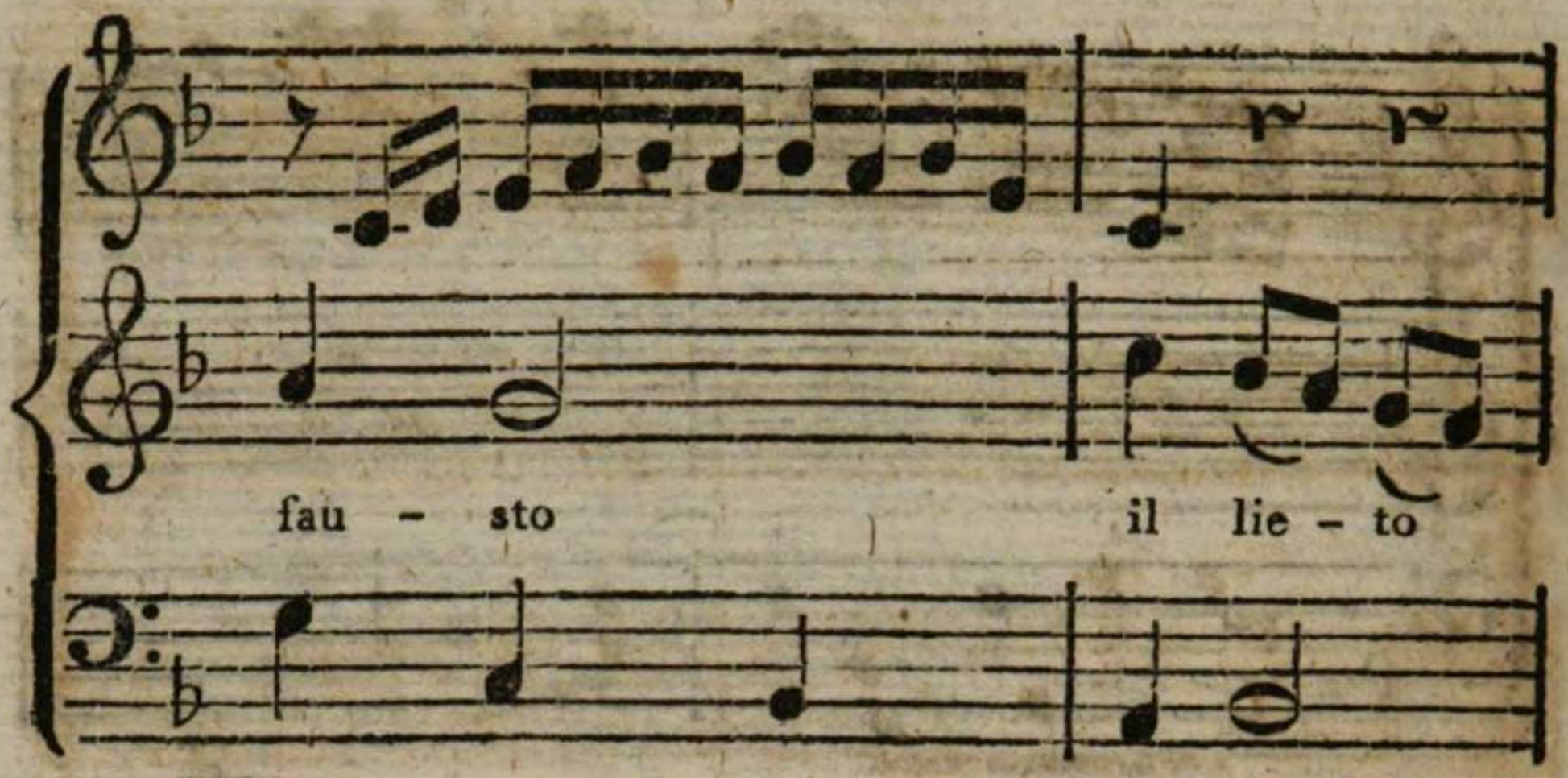
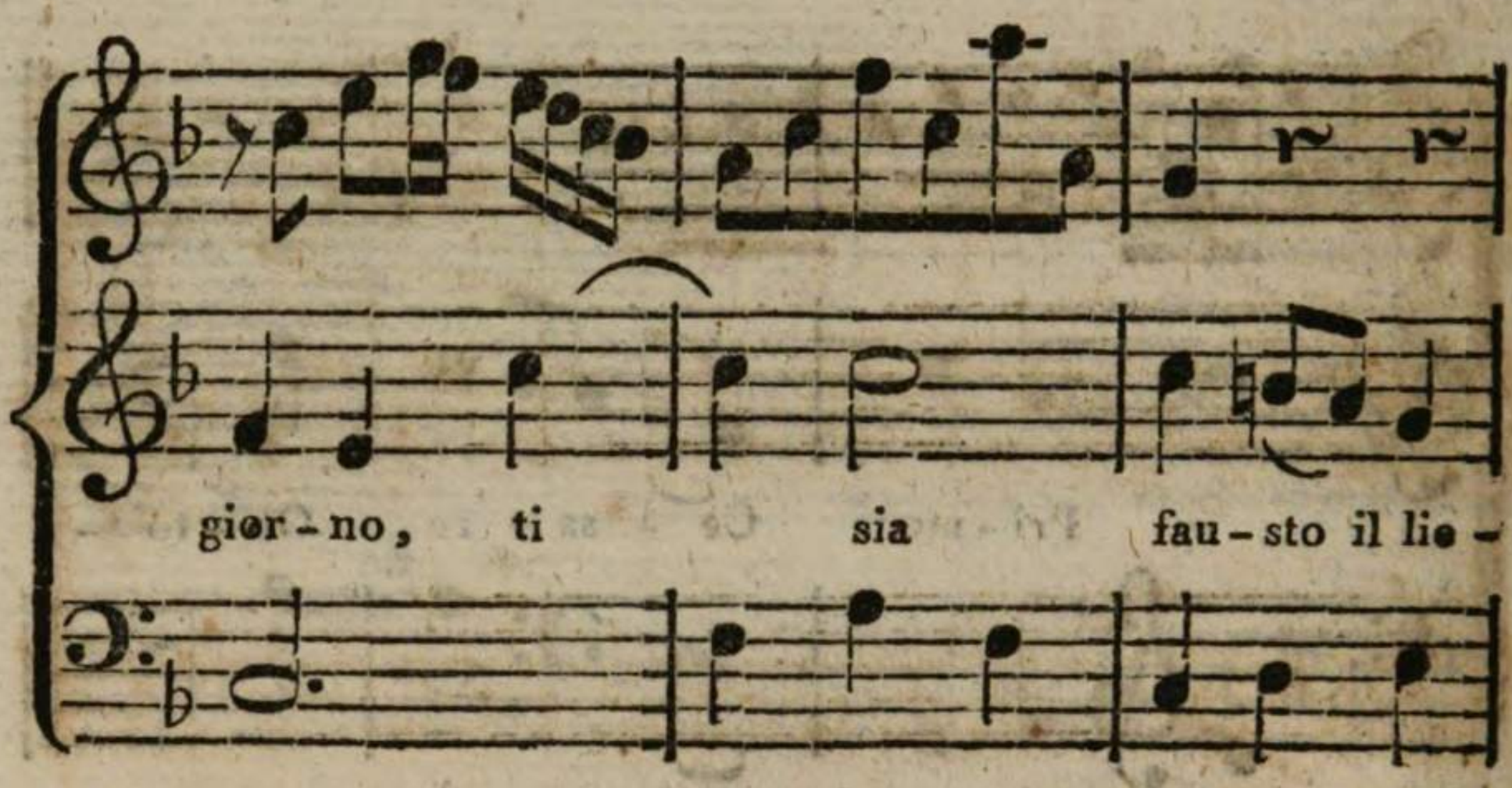
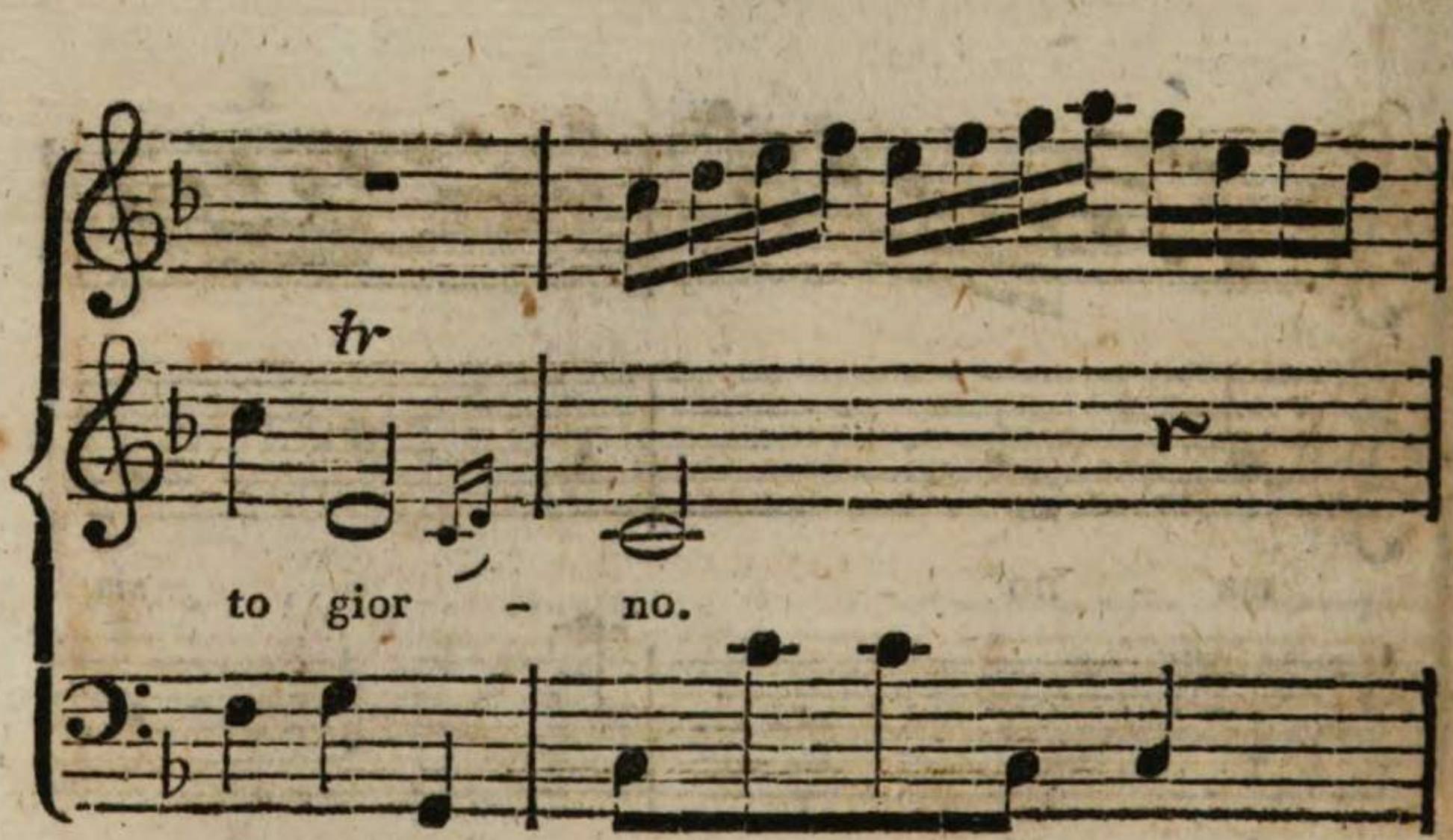
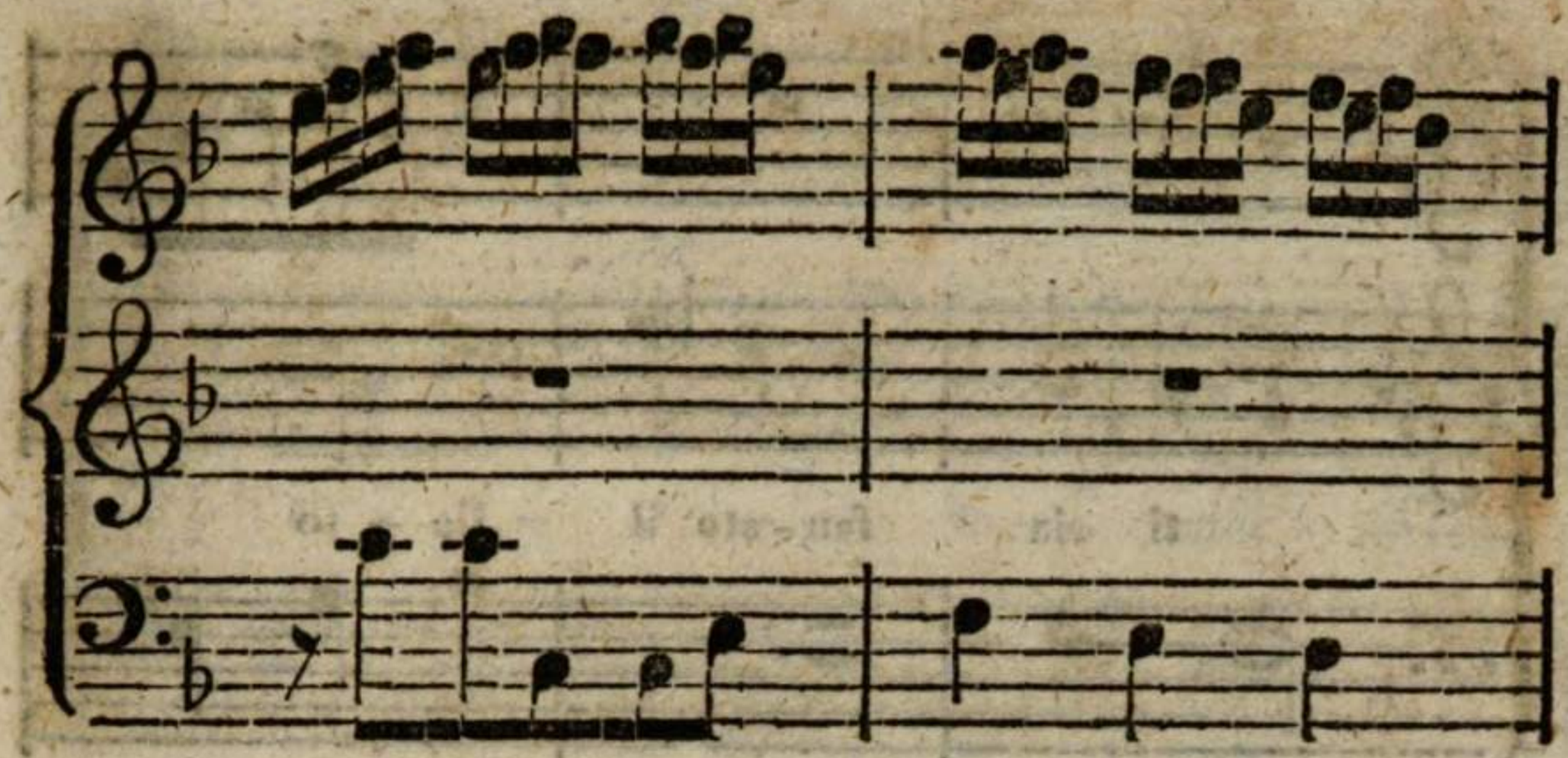
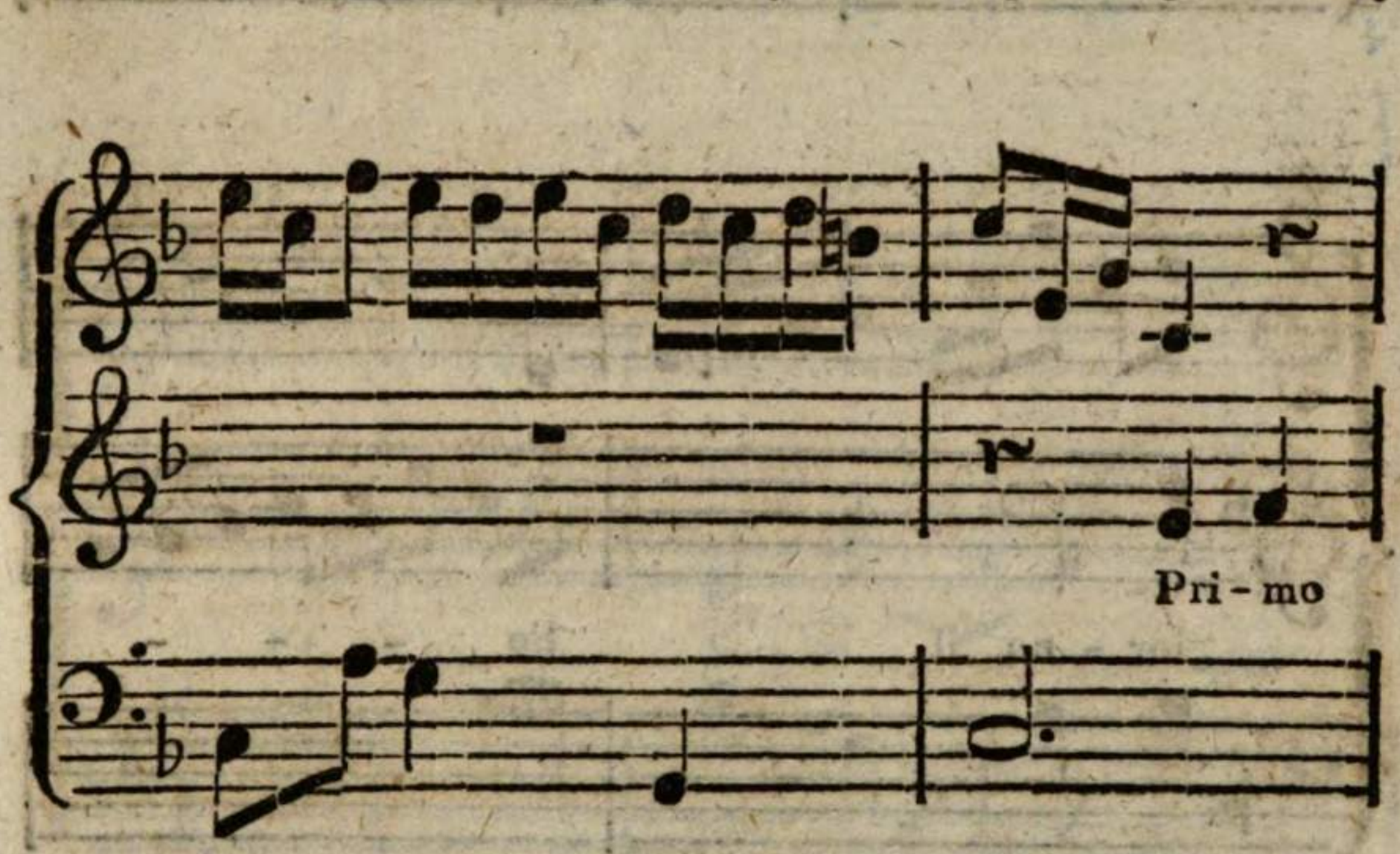
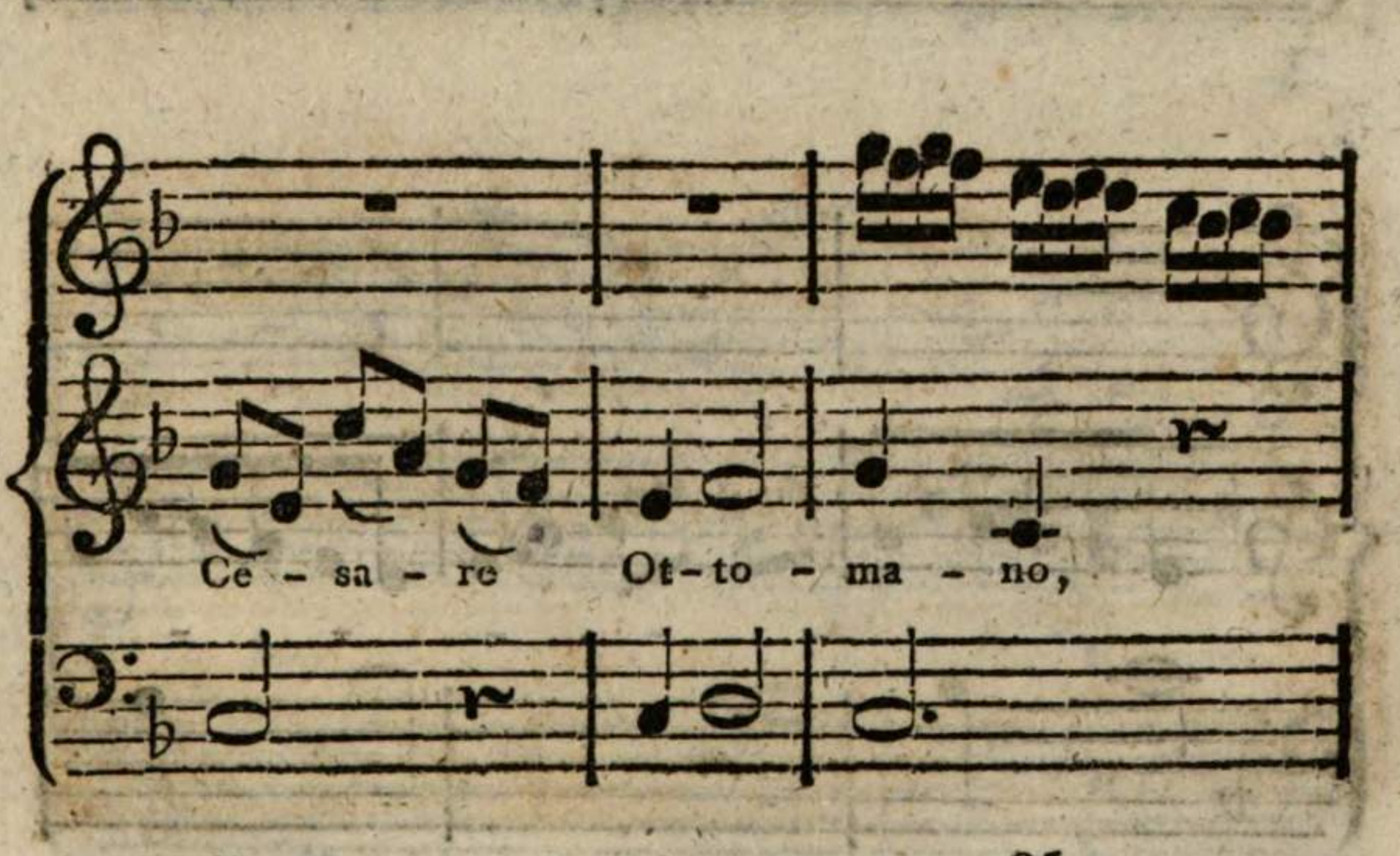
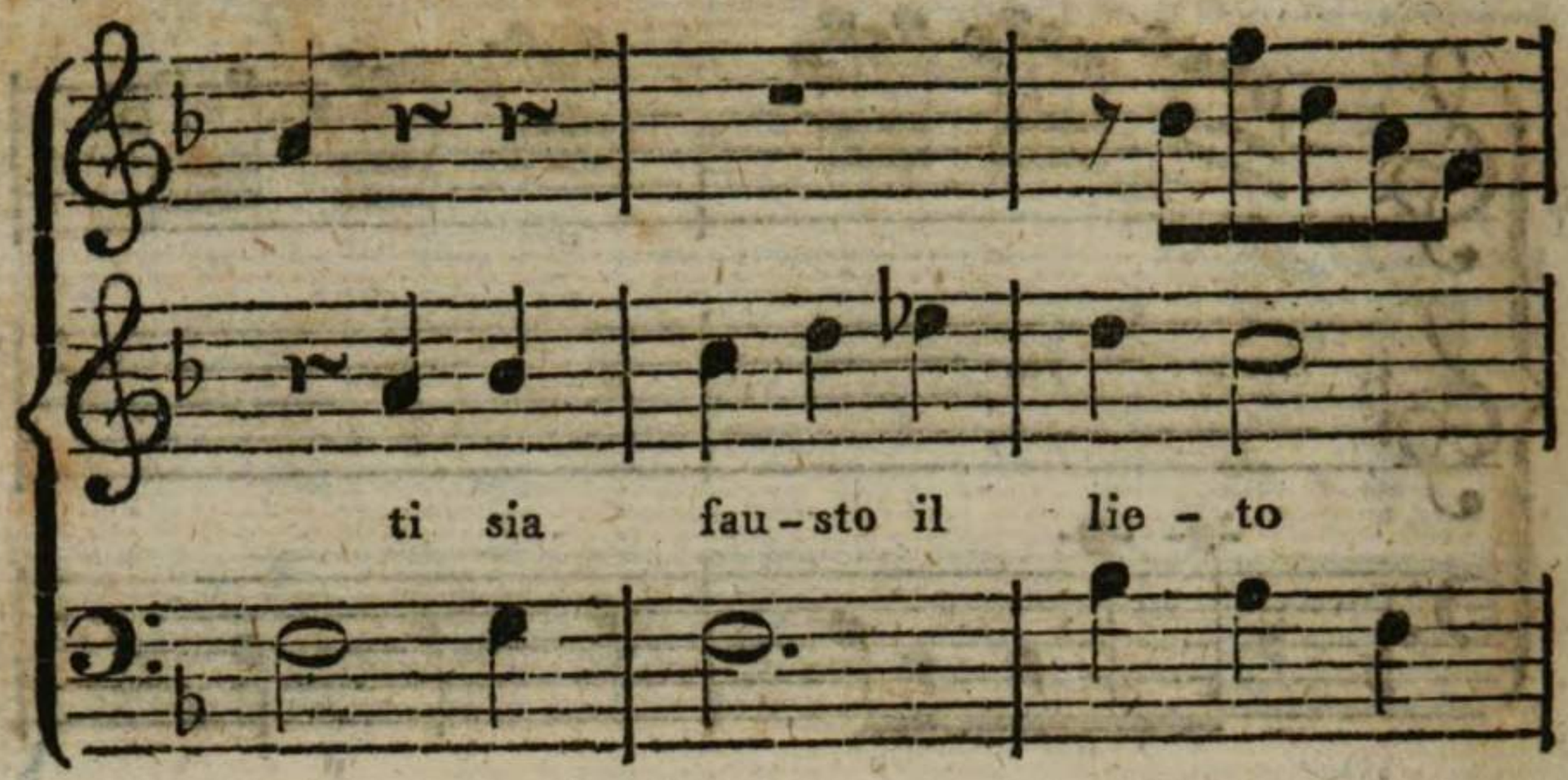
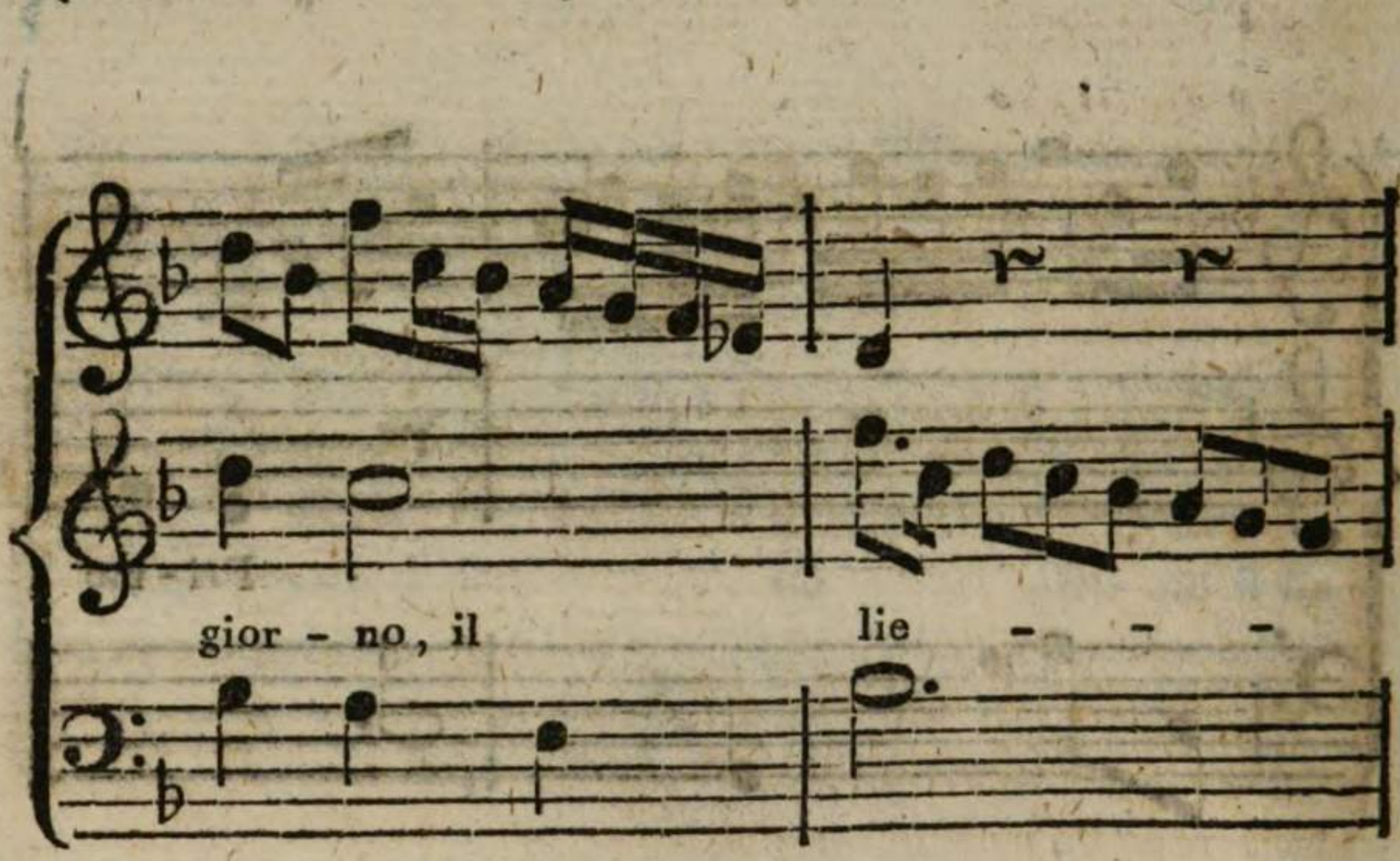
Folgende Arie gibt eine der vortheilhaftesten Proben von Geminiani's Talenten in der Singcomposition *).

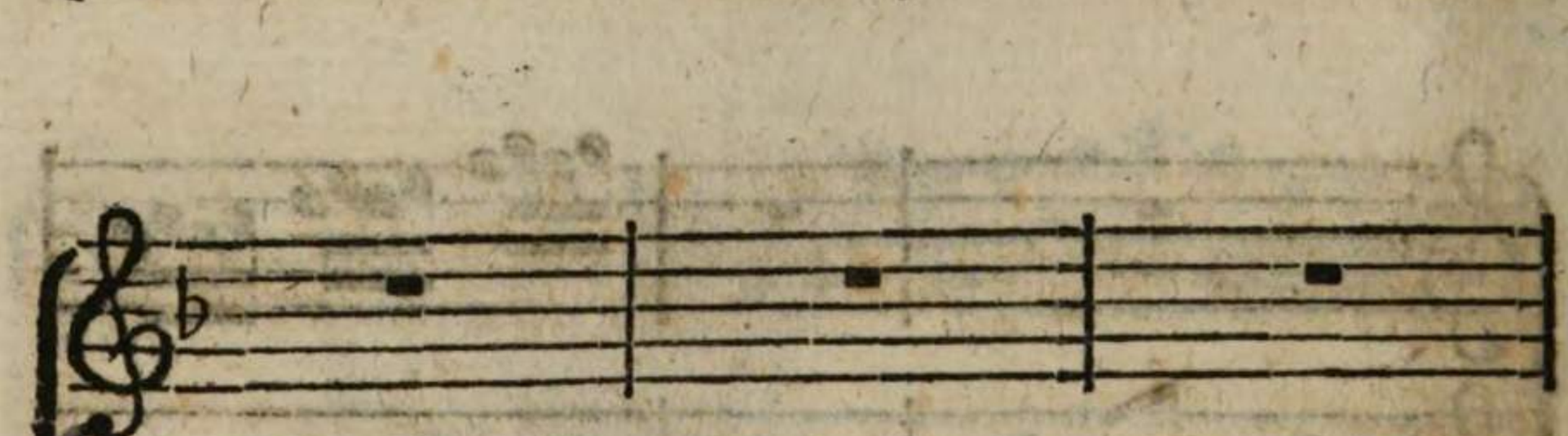
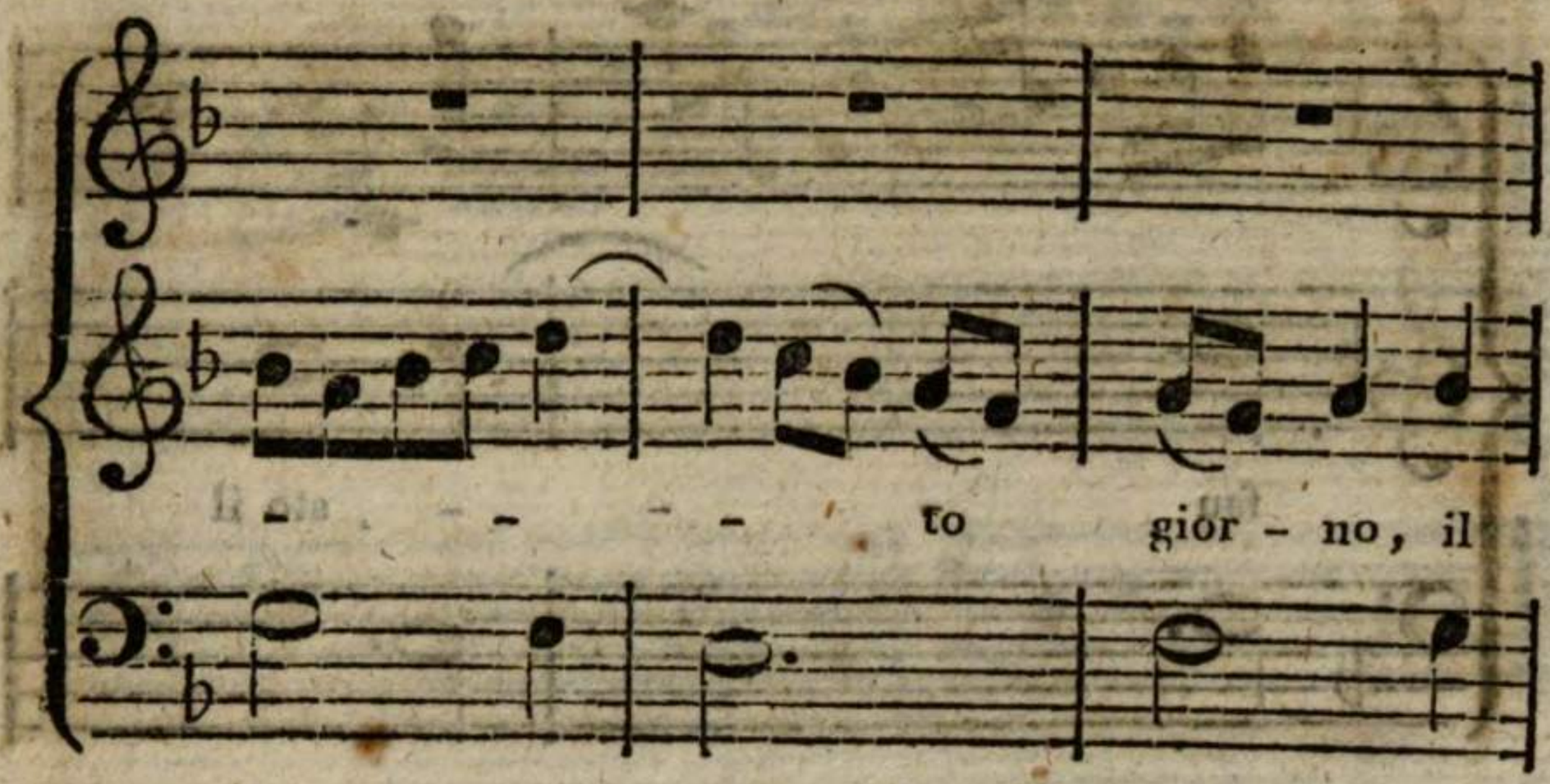
Aria
del Signor Geminiani dell' Anno 1728.

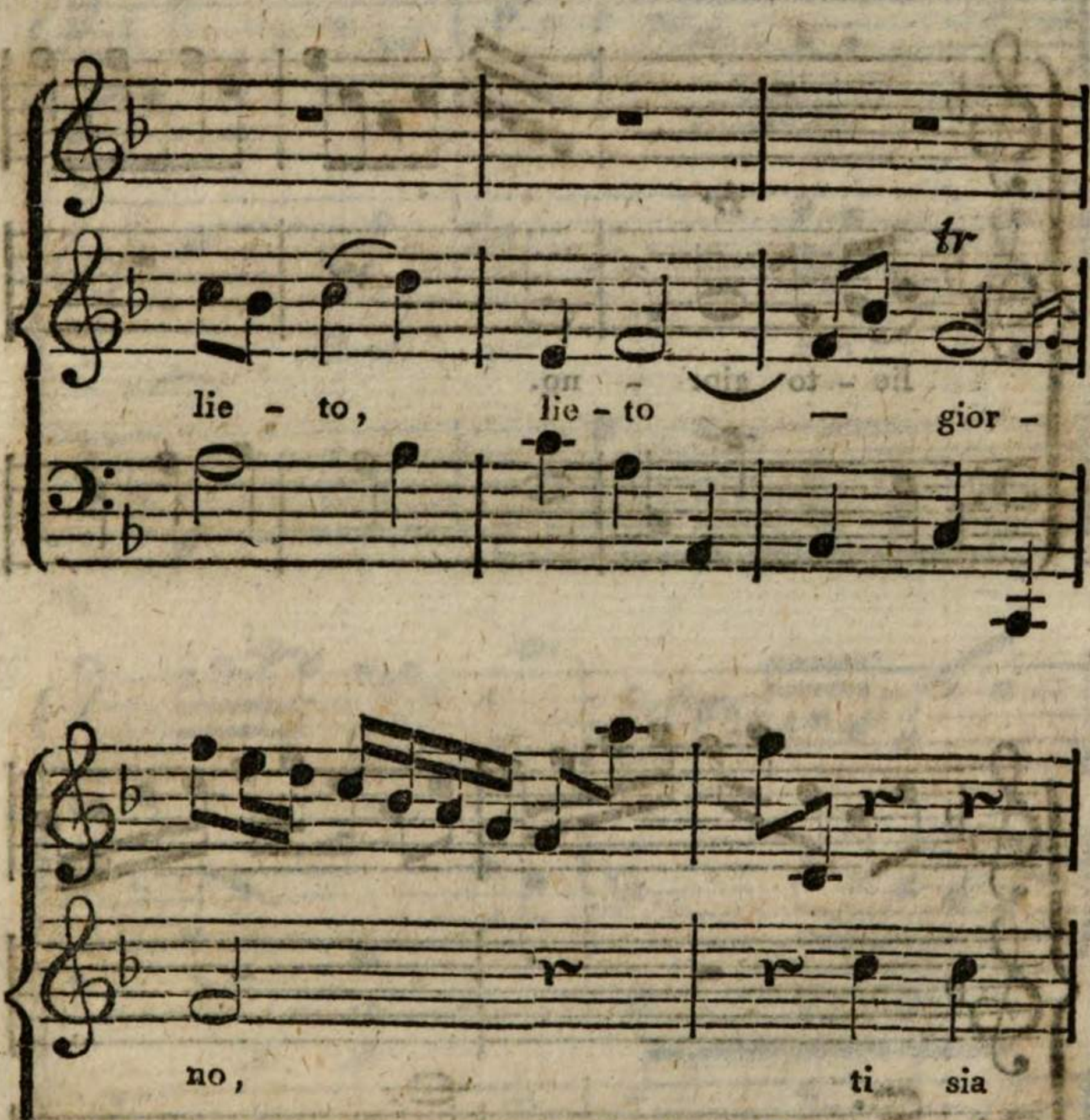
(Aus der Partitur, in zwei Violinen, Bratsche, Baß und Singstimme bestehend, gezogen.)

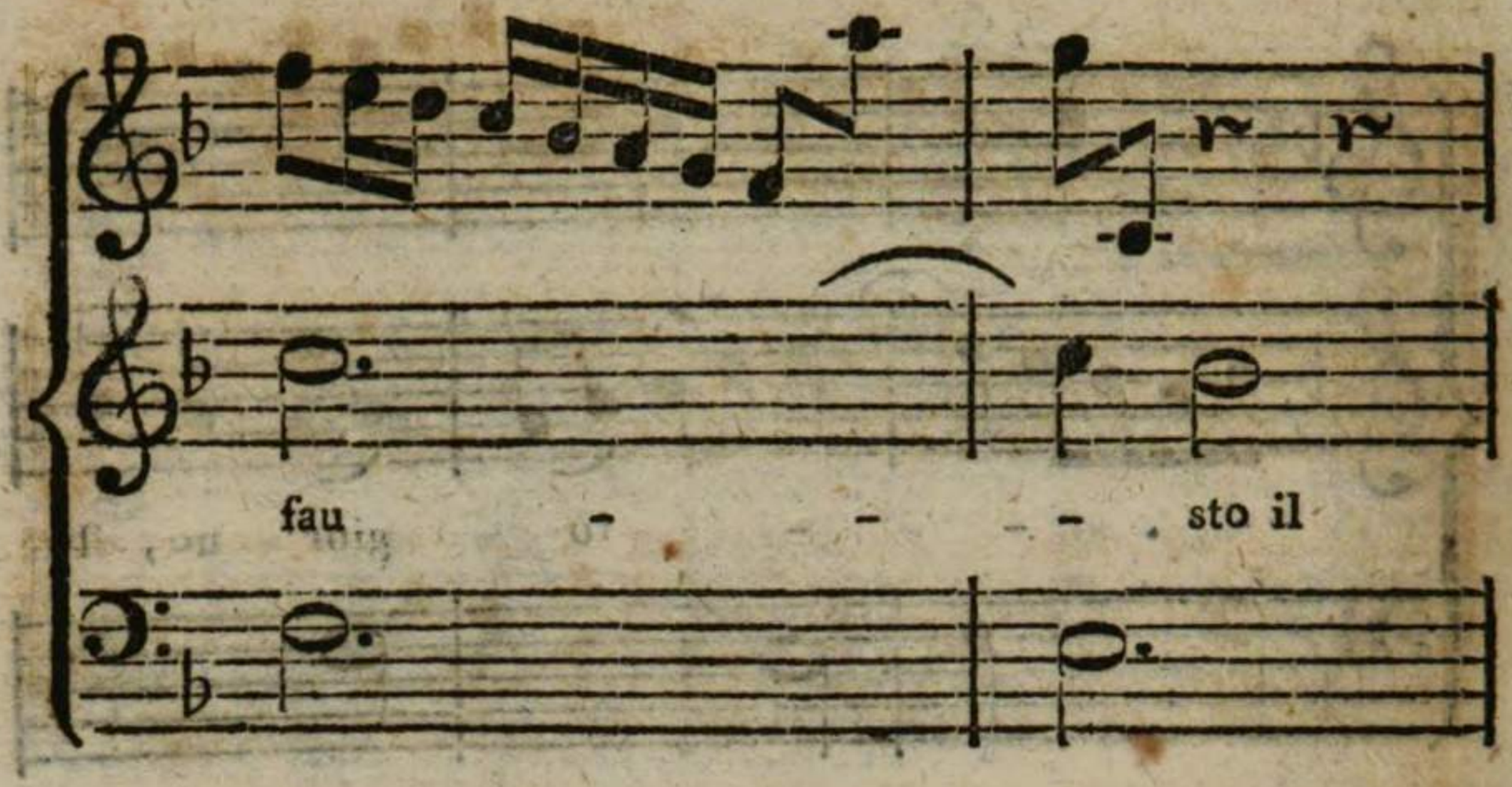
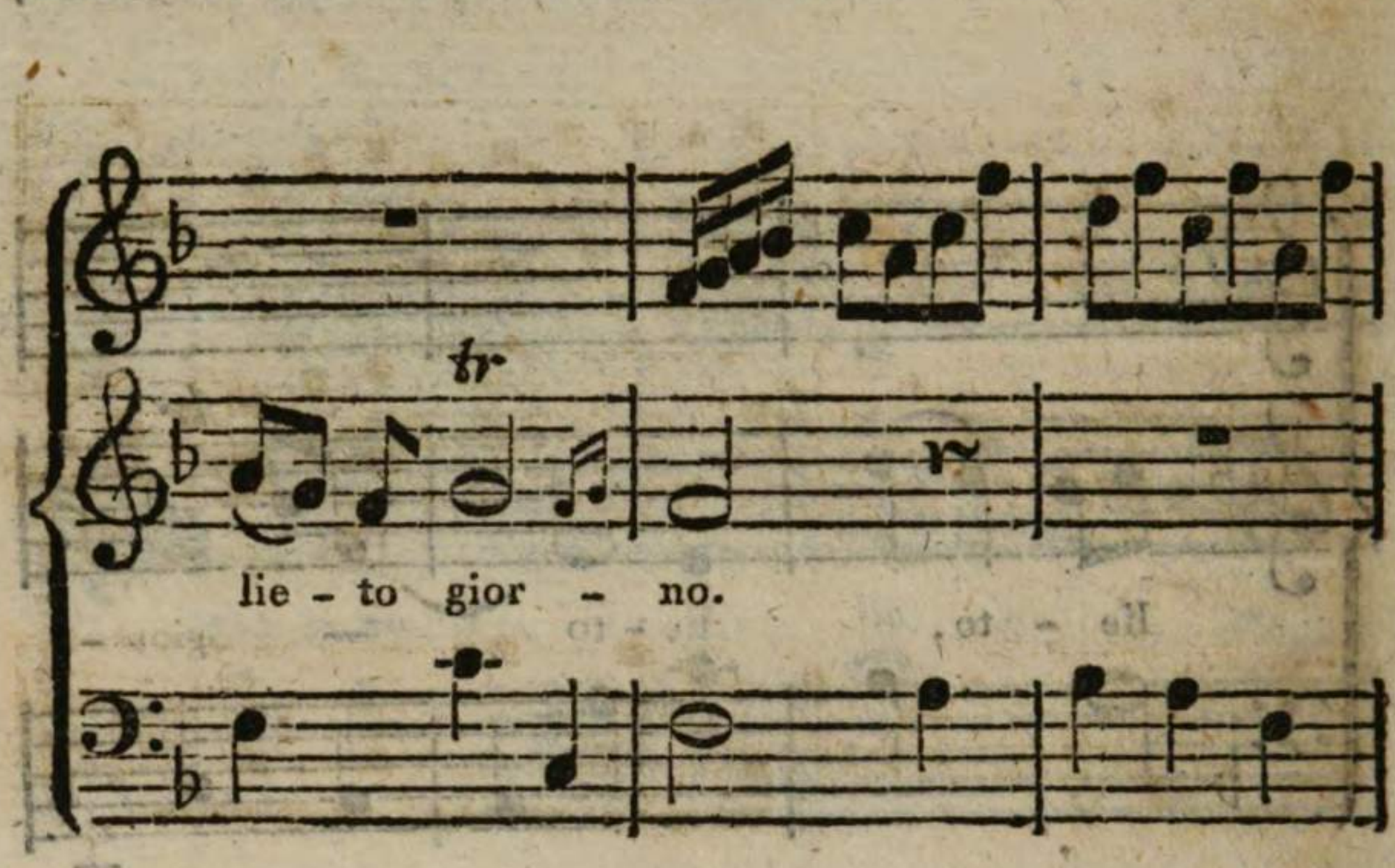
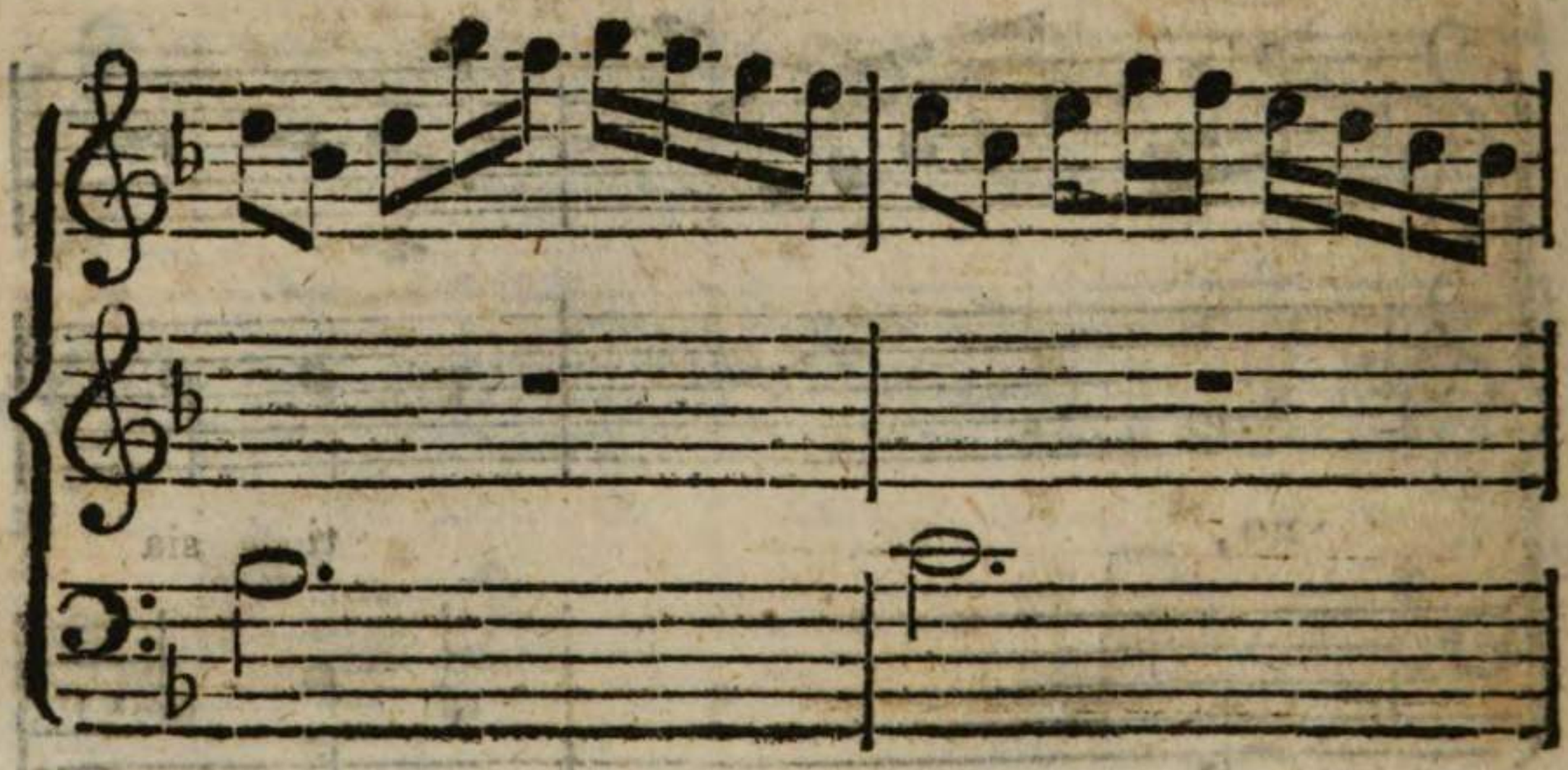
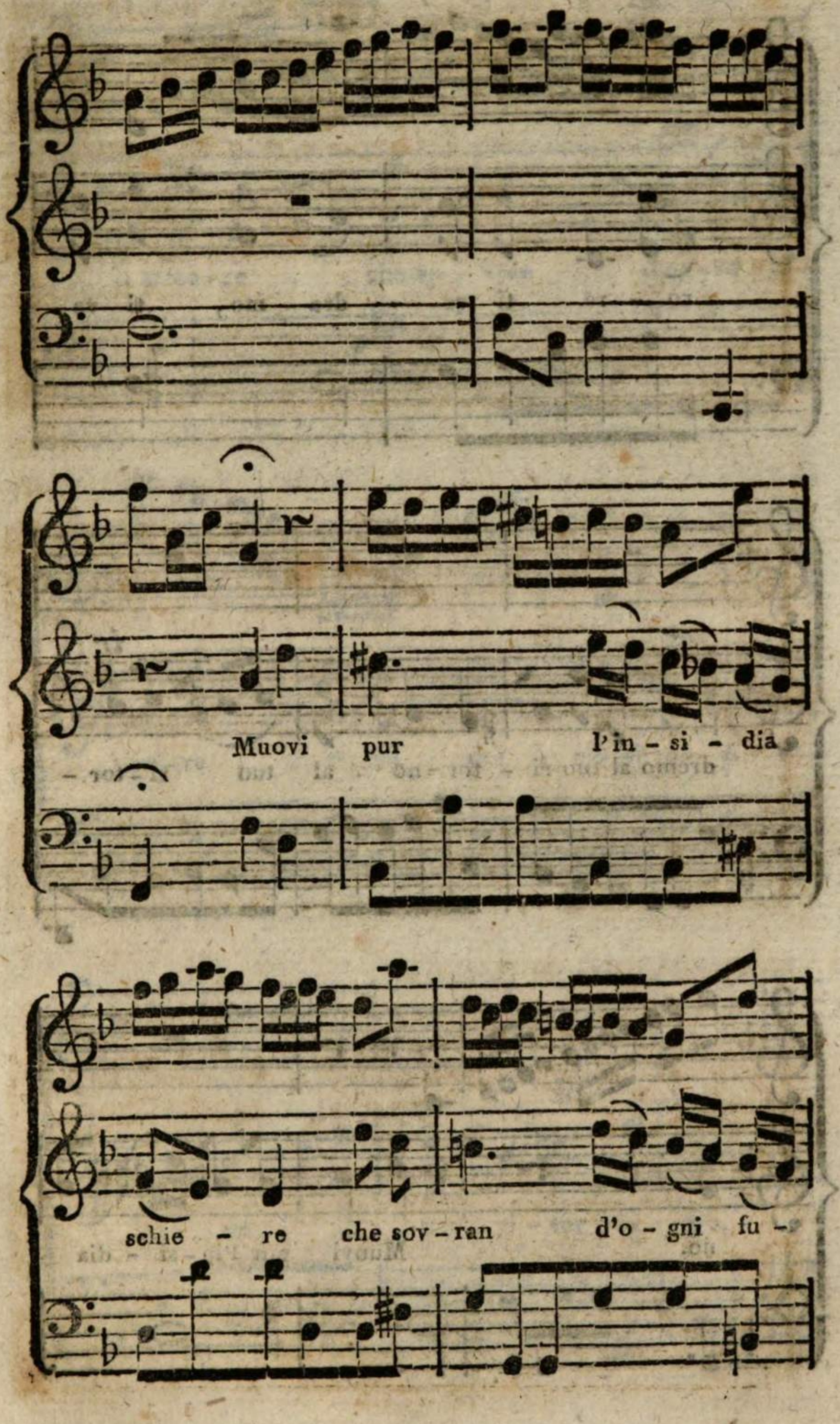
Erste Violine.

Singstimme.

Baß.

*) Einigermaßen scheint sich der Verf. hier zu widersprechen, da er oben diese Talente, und selbst Versuche hierin, ihm abzusprechen geneigt war. A. d. U.

Pri - mo Ce - sa - re Ot - to -

ma - no ti sia

fau - sto
il lie - to

gior - no, ti sia fau - sto il lie -

tr
to gior - no.

Pri - mo

Ce - sa - re Ot - to - ma - no,

ti sia fau-sto il lie - to

gior - no, il lie - - -



to gior - no, il

tr
lie - to, lie - to — gior -

no, ti sia

fau - - - sto il

tr
lie - to gior - no.

Muovi pur l'in - si - dia
schie - re che sov - ran d'o - gni fu -

ro - re ti ve - dre - mo, ti ve -

dremo al tuo ri - tor - no al tuo ri - tor -

tr

no. Muovi pur l'in - si - dia

schie - re che so - vran d'og - ni fu -

ro - re ti ve - dre - mo al tuo ri -

tor - no, al tuo ri - tor - no.

Da capo.

Barbella aus Neapel (geb. 1720) fing schon bei seinem Vater im sechsten Jahre die Violine an, und bildete sich nachher unter Angelo Zaga, Pasqualino Bini, Michele Gobbalone und Leo zu einem gründlichen und angenehmen Compositeur, und einem gefälligen und lieblichen, wenn auch nicht energischen Violinisten *). Locatelli aus Pergamo besaß mehr Fertigkeit, Fantasie und Laune, als irgend ein Violinist seiner Zeit, und componirte sehr Vieles, das mehr Bewunderung, als Vergnügen zu erregen, geeignet war **). Die Compositionen Ferrari's für die Violine, der auf seiner Reise nach England starb, bestätigen seinen Ruf, und verrathen eine kraftvolle Hand und ein schöpferisches Genie ***). Battista San Martini, aus Meiland, schrieb eine Menge lebhafter und gefälliger Violinstücke, und eine unglaubliche Anzahl Missen †). Boccherini machte sich durch zahlreiche, originelle, interessante und anziehende Compositionen für mancherlei Instrumente, besonders für Violine und für das Violoncello, auf dem er Virtuose war, berühmt ††). Dieß waren alles

*) Er starb 1773, zu Neapel.

**) Locatelli blühte um 1746, und starb zu Amsterdam 1764, A. d. U.

***) Lebte 1748 zu Cremona, wurde zu Paris um 1754 sehr bewundert, stand nachher an der Stuttgarder Kapelle, und starb zu Paris 1780. A. d. U.

†) Giov. Batt. San Martini war ein trefflicher Organist und blühte um 1726 und noch 1770 zu Meiland. A. d. U.

††) Er war zu Lucca 1730 geboren, und starb zu Madrid, wo er Kammervirtuose und Componist bei dem Infanten war, und den nachherigen König zu einem geschickten Violoncellisten bildete, im Jahr 1805. Namentlich schätzt man seine originellen Quartetten und Quintetten. A. d. U.

Männer von beträchtlichen anerkannten Talenten als Tonsetzer und als Virtuosen. Aber ihre Fähigkeiten sinken herab, wenn wir sie mit denen des berühmten Violiniſten Felice Giardini vergleichen, welcher in einem Zeitraum von dreißig Jahren mit seinem Instrumente das Ergötzen Englands war. Die Ankunft dieses unvergleichlichen Violiniſten in England im Jahr 1750 macht, wie Dr. Burney mit Recht sagt, eine denkwürdige Epoche der Instrumentalmusik in diesem Reiche aus. Sein erstes Spiel (im kleinen Theater am Heumarkt, in einem Benefizconcert der berühmten Sängerin Cuzzoni) im Vortrage eines Solo, von dem Meiländer Martini, setzte die Versammlung in Erstaunen und Entzücken *). Talente, die so weit Alles übertrafen, was die Musikfreunde Englands bisher gehört hatten, mußten unfehlbar früher oder später den Meister an seinen rechten Platz bringen; und im Jahr 1753 folgte er dem Festing als Director im Opernhause nach, wo die Vorstellungen in der folgenden Stagione gemeinschaftlich von Giardini und Mingotti geleitet wurden **). Im Jahr 1757 lieferte Giardini seine Oper Rosmira,

*) Auf sein Solo- und Concertspiel folgte ein entzücktes Beifallklatschen. Die Zuhörer, welche Festing's, Collet's und Brown's Execution als das Höchste des Violinspiels zu betrachten gewohnt gewesen, waren so begeistert, daß, wiewohl das Haus nicht stark besetzt war, das Beifallsrufen doch ungestüm und außerordentlich ausbrach.

**) Giardini führte als Orchesterdirector eine neue Disciplin, und einen viel vorzüglicheren und dem Italiänischen Stil der Italiänischen Poesie und Musik verwandten Vortrag ein, als die bisherige matte und ausdruckslose Manier gewesen war.

welche, ungeachtet ihres großen Werths, doch dem herrschenden Geschmack nicht genug zusagte, und blos sechs Vorstellungen erlebte; und obgleich diese glänzende Anstalt, mit Giardini in Verbindung, auch die Talente eines Hasse und eines Galuppi (deren Opern häufig gegeben wurden), genoß, so war doch die Einnahme in diesem Jahre so wenig befriedigend, daß die Unternehmer in Verlegenheit kamen und ihr Geschäft niederlegten. Nichts desto weniger faßten sie in der Opernzeit von 1763 bis 64 neuen Muth, und übernahmen wieder die Direction, jedoch nur bis 1766, als ihnen die Herren Gordon, Vincent und Crawford folgten, von denen die ersten beiden erfahrene Künstler waren.

Giardini war aus Piemont. Erst war er Chorsänger im Dom zu Meiland, wo er als Knabe bei Paladini die Singekunst und Composition erlernte. Seine Liebe zur Violine bewog seinen Vater, ihn nach Turin zurückzurufen, und dem berühmten Violinisten Somis zu übergeben. Bei aller seiner Neigung zu diesem Instrumente, auf dem er schon früh jeden andern Violinisten in Europa übertraf, führte ihn doch sein Geschmack gelegentlich zur Uebung des Flügels, und seine Fortschritte zeigten bald, daß bei mehr Uebung er es zu bedeutender, wo nicht gleicher Fertigkeit auf demselben gebracht haben würde. Anfangs spielte er die Violine als Ripienist bei der Oper zu Neapel, wohin er von Rom gekommen war *). In England spielte er fleißig

*) Die Klugheit eines jungen Menschen war (wie es schien) nicht hinreichend, selbst in dieser niedern Stelle die Beweglichkeit seiner Finger zurückzuhalten. Eines Abends, als

in Privatconcerten. Seine Fähigkeit, ein auserlesenes Auditorium zu vergnügen, kann nicht besser, als mit Dr. Burney's eignen Worten beschrieben werden, der so oft das Glück hatte, sein Zuhörer zu seyn.

Nachdem er von Giardini's Empfang im Kleinen Theater gesprochen, fährt er fort: „Ich hatte ihn Abends zuvor in einem Privatconcert mit Guadagni und Frasi im Hause des Esq. Naphthali Franks getroffen, der damals einer der besten Violinisten unter den Dilettanten war; und wir waren alle gleichmäßig erstaunt und ergötzt über die mannichfaltigen Talente Giardini's in einer so frühen Periode seines Lebens, als er, außer Solos von seiner eignen Composition, von der brillantesten Art, mehrere von Tartini im Manuscript vom Blatte, und fünf bis sechs Fuß von den Noten entfernt, so gut spielte, als wenn er nie etwas Andres geübt hätte. Sein Ton, seine Execution, sein angenehmer Anstand bei der Behandlung seines Instruments, als er Etwas von meiner eigenen Musik spielte, und besser machte, als ich es beabsichtigt, oder selbst in den warmen Augenblicken der Erfindung mir eingebildet hatte; und endlich sein Vortrag von Variationen aus dem Stegreife eine halbe Stunde lang, über eine neue, aber

ein Stück von Jomelli aufgeführt wurde, traf es sich, daß der Componist im Orchester sich neben Giardini setzte, welcher, um ihm eine Probe seiner Fertigkeit zu geben, einige Verzierungen in der langsamen pathetischen Musik anbrachte, und sich durch diese Anmaaßung von dem Meister eine Ohrfeige zuzog. Indeß erkannte er diese Strafe nachher für die beste Zurechtweisung, die er je erhalten; und Jomelli, der den Werth eines solchen Charakters zu schätzen wußte, ward nachher der Beschützer seiner außerordentlichen Talente.

außerordentliche Art Geburtstags-Minuett, welche zufällig auf dem Flügel lag, — alles dieß setzte die ganze Gesellschaft in Erstaunen."

Als Componist besaß Giardini viel Pathos, und Anmuth der Gedanken; und seine Begleitungen waren fein ausgedacht und voll gearbeitet, und gaben der Composition einen hohen, angemessenen Schmuck. Seine Werke beschränkten sich nicht ganz auf Solos, Concerte und Opern. Er schrieb für das Findlingshospital ein Oratorium, Ruth, welches viele Jahre in der Kapelle desselben und zum Besten der Anstalt aufgeführt wurde. Dieß geistliche Stück bewies jedoch keine Talente für das Epische in der Musik. Einige Arien waren gewiß originell und schön, und der talentvolle Meister des Accompagnements war durchaus sichtbar; aber in den kühneren Melodieen und in den Chören vermißte man das Feuer, die Größe und Erhabenheit Händel's.

Die Wichtigkeit und Würde der Englisch-Italiänischen Oper in diesem Zeitraum wurde hauptsächlich durch das Genie und die Einsichten eines Galuppi, Jomelli, Händel, Buononcini, Gluck, Cocchi, Perez, Bertoni, Hasse, Ciampi, Leo, Abos, Vento, Guglielmi, Sacchini und Piccini aufrecht erhalten. Den Leser durch eine regelmäßige Reihe kritischer Bemerkungen über die mannichfaltigen Talente der zahlreichen Virtuosen, deren Laufbahn den einen oder andern Theil von Giardini's Sphäre begleitete, hindurchzuführen, würde weder interessant genug für ihn seyn, noch mit dem Plan dieser Geschichte übereinstim-

men, deren Zweck nicht bis zu den Annalen solcher Personen herabgeht, die sich blos durch Fertigkeit und Geschicklichkeit der Hand oder der Kehle ausgezeichnet haben. Es ist genug, zu bemerken, daß diese glänzende Anstalt (der Oper) mit verschiedenem und ungleichem Erfolge fortdauerte, und daß, eben nicht zur großen Ehre des öffentlichen Geschmacks, man den Tanz bisweilen sich über das höhere Gebiet empordrängen, und, statt zur Zierde und Unterstützung, zur Hauptsache werden und vorherrschen ließ. Es war nicht genug, daß eine überwiegende Wirkung der Italiänischen Oper darin bestände, der Musik die Poesie zu unterwerfen; der sprechende Ausdruck der Musik mußte auch der zweideutigeren stummen Gebährdensprache nachstehen. Allein in einer so rein künstlichen Gattung des Dramas, als die Italiänische Oper ist, — einer Darstellung, in welcher die Gesetze und Gewohnheiten der Natur so frei und unverantwortlich verletzt werden — worin Hirten den prächtigen Schmuck der Fürsten anlegen, und Fürsten sich zum Trällern der Hirten herablassen; worin Verliebte im Recitativ seufzen, und Helden unter Gesang kämpfen; in einem Drama dieser Art, dem Tanz einen Vorrang vor der Musik zu geben, ist nur eine Anomalie mehr zu der Menge von Ungereimtheiten, aus welchen die ganze Darstellung besteht, und ist in dieser vielleicht keine so auffallende Abweichung von Natur und Wahrheit, um einen heftigen Tadel zu rechtfertigen. Die große Menge derer, die einer Oper beiwohnen, kommt, um zu hören und zu sehen, oder um zu sehen und zu hören; gewiß nicht, um zu empfin-

den und zu denken oder zu begreifen; und warum es unter solchen Umständen ein größerer Fehler seyn sollte, mehr für das Vergnügen des Auges, als für das Entzücken des Ohres zu sorgen, anstatt mehr den Gehör-, als den Gesichtsinn zu unterhalten, würde sich schwer bestimmen lassen; und wäre diese Geschichte nicht dem Zweck nach blos musikalisch, so würde die Betrachtung des Zustandes der Oper (sowohl in England, als auf dem festen Lande) uns zu einer Uebersicht nicht blos ihrer Sänger und Virtuosen, sondern auch ihrer Tänzer, Maschinisten, Mahler und Kleidermacher *) führen. Denn wenn der vergleichungsweise Unkundige oder Nichtkenner mehr von einer wohlklingenden Stimme, als von einer schönen Musik, gerührt wird, nichtssagende Zierrathen und Rouladen einer eleganten und ausdrucksvollen Composition vorzieht **), so hägt der noch weniger Gebildete die größte Bewunderung für den Ballettänzer, für die Decorationen der Bühne, und für die Pracht der Kleidungen.

Indessen, weil nach dem Dichter und dem Componisten billig der Sänger den obern Platz in dieser Art Drama einnimmt, und, gleich dem Schauspieler, nicht von der Ehre ausgeschlossen werden kann, auf Geist

*) So wichtig hält man als Anhang zur Italiänischen Oper die Kunst des Kleidermachens, daß wenigstens in England die Unternehmer es nöthig glaubten, und ihre Rechnung dabei fanden, ihre Zettel auch mit den Namen ihrer Schneider und Schneiderinnen auszustatten.

**) Das Publikum im Durchschnitt, sagt Burney, ist fähiger, über außerordentliche Gaben und Geschicklichkeiten des Gesanges, als über die Güte einer Composition, zu urtheilen.

und Herz zu wirken, wiewohl in einer Sprache, die nicht seine eigene ist; so wird es vielleicht nicht unpassend seyn, eine flüchtige Uebersicht der ausgezeichnetesten Sänger in diesem Zeitraum zu geben, besonders da ein Blick auf ihre Laufbahn (die genau mit der des unsterblichen Händel zusammenhängt) dienen wird, den Gegenstand des nächsten Kapitels zu erleichtern, welches den Verdiensten des größten aller großen Tonsetzer, die je die Welt hervorgebracht hat, geweiht seyn soll.

Unter den Opernsängern stand eine beträchtliche Zeit lang Signor Mingotti oben an. Sein Vorrang wurde ihm durch Ricciarelli nur in geringem Maaße streitig gemacht, dessen netter und gefälliger Stil, mit Beihülfe einer klaren, biegsamen und einschmeichelnden Stimme, ihm zum Vortheil diente, während er im gefühlvolleren Ausdruck, im kräftigern portamento, und in den reicheren und volleren Tönen, von seinem Nebenbuhler übertroffen wurde. Zugleich mit Mingotti blühte Signora Frasi, deren Vortrag allgemein für groß erklärt wurde. Ihre Stimme war voll, süß und umfangreich, und sie war eine von den sehr wenigen, welche ihren Vortrag nach dem Sinn des Dichters rinzurichten wußten. Die erste Sängerin dieser Zeit war Colomba Mattei, eine Schülerin von Perez und Bertoni. Ihre Manier, ob zwar nicht völlig im großen Geschmack, war sehr einnehmend; und ihre Action, besonders in Scenen der Leidenschaft und der Betrübniß, voll tiefer Wirkung auf das Publikum. Die erste komische Sängerin, Paganini, obgleich nicht mehr jung, als sie in London von Berlin

ankam, und nicht sehr theilnehmend empfangen, stieg doch so in der Achtung während der Aufführung der Oper Galuppi's, il filosofo di campagna, daß bei ihrem ersten Benefiz das Haus zu besetzt war, und die Hälfte derer, die Einlaß suchten, wieder fortgehen mußte; doch scheint weder ihre Stimme, noch ihre Manier und ihr Ausdruck, sie zu so außerordentlicher Gunst berechtigt zu haben.

In der Opernzeit von 1764 bis 65 trat der berühmte Giovanni Manzoli auf. Der ausgebreitete Ruf dieses ersten ernsthaften Sängers erregte eine Erwartung, die er bei seiner Ankunft völlig rechtfertigte. Seine Stimme war ein runder und kräftiger Sopran, dem blos Farinelli beikam, und sein Vortrag voll Nachdruck und Würde. Der Beifall und die Bewunderung, welche ihm diese Eigenschaften, ungeachtet seines fast gänzlichen Mangels an Fertigkeit, erwarben, waren höchst feurig; und er machte auf die Zuhörer einen unwiderstehlichen Eindruck. Mit Manzoli sang die erste Sängerin Scotti in einem trefflichen Geschmack. Die Schwäche ihrer Stimme wurde durch ihre Lieblichkeit und Geschmeidigkeit vergütet, und ihr Ausdruck allgemein gefühlt und anerkannt. Lovattini verband mit einem süßen und vollen Tenor einen Geschmack, eine Laune, und einen Nachdruck, welche ihm hohen und einmüthigen Beifall verbürgten; und Guarducci, ein Schüler Bernachi's, zwar ein geistloser Acteur, und nicht glücklich in seiner Figur und Physiognomie, überwand nicht nur durch seine helle, gewandte Stimme und seine Manier das anfangs wider ihn erregte Vorurtheil, son-

dern selbst den Nachtheil, bald nach Manzoli aufzutreten *). Guadagni, der den Engländern erst um die Zeit der Ankunft Giardini's bekannt ward, war Meister eines vollen und wohltönenden Alts; und ungeachtet seiner wilden und nachlässigen Manier, zog er doch Händel's Aufmerksamkeit auf sich, in dessen Oratorien er häufig sang. Seine Figur war ungemein schön und edel; und um einen Begriff von seiner Action zu geben, ist es genug, zu sagen, daß seine Grundsätze darin sich auf seine Beobachtung und sein Studium von Garrick's Spiel gründeten **). Der unmittelbare Nach-

*) Unter allen Italiänischen Sängern war Guarducci der merkwürdigste, wegen seines planen und einfachen Stils. In einer Unterredung mit Dr. Burney, einige Jahre nachdem er England verlassen hatte, fällte sein richtiger Verstand von den Engländern das schmeichelhafteste Urtheil, das ihnen von einem Sänger zu Theil werden kann. „Sie sind, sagte er, solche Freunde des Componisten, daß sie eine Arie lieber in ihrem ursprünglichen Zustande, als in der Entstellung durch die Verzierungen (raffioramenti) des Sängers hören mögen." Wäre ein solcher Verstand häufiger unter den Sängern, wie viele treffliche Melodieen würden ungemordet bleiben!

**) Ein besonders merkwürdiger Zug in Guadagni's Vortrage war die allmähliche und höchst kunstvolle Verminderung seiner Töne, wodurch er eine den verhallenden Tönen der Aeolsharfe ähnliche Wirkung hervorbrachte. Von der größten Stärke, deren er fähig war, ging er unmerklich zu einer kaum hörbaren Intonation über, indem er die Quelle des Schalles allmählich in eine unbestimmte Entfernung zu bringen schien. Das scharfe und wahrhaft kritische Urtheil dieses Sängers kann ich nicht unangeführt und unempfohlen lassen. Er fühlte das Abgeschmackte, die Würde seiner Rolle zu verlassen, und sich zum Dank gegen ein applaudirendes Publikum zu verbeugen, wie auch die Störung aller scenischen Illusion, durch Gehorsam gegen ein Ancora-Rufen, eine Arie am Schluß einer interessanten Scene zu wieder-

folger Guadagni's war ein Sänger, mit dessen Werth viele Musikfreunde unsrer eignen Zeit nicht unbekannt sind. Tenducci war bei seiner ersten Ankunft in England nur ein Sänger vom zweiten oder dritten Range; aber nachher vervollkommnete er sich so, besonders während seines Aufenthalts in Schottland und Irland, daß er als erster Opernsänger wohl aufgenommen wurde, und gelegentlich eine glänzende Rolle auf der Englischen Bühne spielte, vornehmlich in Dr. Arne's Artaxerxes. Im Frühlinge 1772 kam Millico an, ein Sänger von großem Gefühl und Ausdruck, welcher in Gesellschaft mit Signora Grassi (nachdem er eine heftige und ungerechte Opposition von Tenducci's und Guadagni's Bewunderern besiegt hatte) eine allgemeine Anerkennung seines Verdienstes erlangte. Die folgende Opernzeit brachte dem Publikum die klare, liebliche Stimme und den saubern und fertigen Vortrag der Miß Cecilia Davies, die in Italien unter dem Namen l'Inglesina (die Engländerin) bekannt war und von den Musikkennern blos der Gabrielli nachgesetzt wurde. Um dieselbe Zeit wurde Rauzzini's Sängertalent in London mit Beifall bekannt. Seine liebliche und geschmeidige Stimme umfaßte zwei Octaven; und sein Geschmack, seine feine Intonation und verständige Action zeugten für seine Bildung. Zugleich mit ihm erschien Signora Sestini. Ihre Stimme war zwar nicht die glänzendste, aber voll Kraft und Gewandtheit; mit einer

holen, und verschmähte und verweigerte beides, und trotzte dem unwilligen Gezisch der Zuschauer, die damit ihrem Geschmack keine Ehre machten.

angenehmen Gestalt verband sie Anmuth und Lebhaftigkeit der Action; und ihre Aussprache war deutlich und einnehmend *). Auf diese allgemein beliebte Sängerin folgte bald die sehr berühmte Gabrielli. An Miß Davies hatte diese Italiänerin eine mächtige Nebenbuhlerin; und es verfloß einige Zeit, ehe die feinen Kenner und Kunstrichter die größere Annehmlichkeit ihrer Stimme und die unvergleichliche Eleganz ihrer Cadenzen zugestanden. Obgleich von kleiner Statur, füllte sie doch die Bühne mit ihrem edlen Spiel; und ohne das schöne Metall der Stimme (bel metallo di voce), wie einige Sänger, zu besitzen, ergriff sie doch jeden Zuhörer mit ihrer festen und majestätischen Intonation. Die Stadt war nicht lange von ihr entzückt worden, als die bewundernswürdige Sängerin Lucrezia Agujari erschien. Der Umfang ihrer vollen, feierlichen, runden Stimme erstreckte sich von A auf der fünften Linie im Baß bis zu A in der Höhe (der sechsten Linie des Violinschlüssels). Ihre Ausführung war schnell, doch markirt; und mit einer seltenen Stärke und Majestät war sie fähig, einen Grad von Pathos und Zärtlichkeit zu vermischen, welcher sich von der natürlichen Heftigkeit

*) Verschiedene Sommer sang Signora Sestini auf dem Kleinen Theater am Heumarkt. Weil sie zu derselben Zeit eine Schülerin des Verfassers dieser Geschichte war, so kommt die Versicherung aus seiner eigenen Kenntniß, daß sie eine ungemeine Fähigkeit und Geneigtheit besaß, nicht eine Arie nach ihrem Gehör aufzufassen (denn sie sang fertig vom Blatte), sondern jeden, Leidenschaft, Anmuth, Nachdruck und allgemeine Angemessenheit des Stils betreffenden Wink zu begreifen und anzunehmen.

eines an das männliche gränzenden Temperaments kaum erwarten ließ.

Im Jahr 1777 zeigte Roncaglio, aus der Bologneser Schule, seine Talente. Sein weicher graziöser Stil war nicht darauf berechnet, ein großes Theater zu füllen, und so ein Opernauditorium zu bezaubern; aber denen, die das Glück hatten, ihn im Zimmer zu hören, ließ er nichts zu wünschen übrig. Signora Danzi, nachherige Madame Le Brün, gelangte, ungeachtet ihres steten Strebens nach Bewunderung, doch auch bisweilen dahin, zu vergnügen. Selbst Diejenigen, welche an ihrem unüberlegten Ehrgeiz am meisten Anstoß nahmen, erkannten den guten Ton, ihre Fertigkeit, den ungeheuern Umfang ihrer Stimme sowohl, als ihre außerordentliche Musikkenntniß *).

*) Die Stimme der Mme. Le Brün neigte sich von Natur zum Hellen und Lieblichen (clear and mellifluous); aber ein falscher Geschmack, oder eine affektirte Vorliebe verleitete sie, den Ton der Hoboe ihres Mannes so nachzuahmen, daß es schwer war, die Töne derselben von den ihrigen zu unterscheiden. Madame Weichsel, die Mutter der verstorbenen Mistreß Billington, nahm während der letztern Jahre ihrer öffentlichen Erscheinung denselben rohrartigen Ton an. Ich erwähnte den Umstand einmal der Mistreß Billington zu Fulham; da nahm sie mich ans Fenster, und zeigte auf einen alten Herrn, der an dem fernen Ende des Gartens spaziren ging, und sagte: „Dort ist die Ursache. Der Beifall, womit meines Vaters Kunst auf seinem Lieblingsinstrumente (der Hoboe) allgemein aufgenommen wurde, verleitete meine Mutter, seine Töne so nachzuahmen, bis sie ihre eigenen verlor. Ich erkannte ihren Irrthum, und habe lieber immer gesucht, ich weiß nicht, mit welchem Glück, die weicheren Töne der Flöte nachzuahmen.“ (Ich habe an einer jetzt in L. beliebten Sängerin neuerlich einen ähnlichen hoboen- oder noch mehr clarinettenartigen Ton, besonders bei gewissen Passagen, zu bemerken geglaubt. D. U.)

Im Jahr 1778 kam, nachdem ihm sein Ruf vorausgegangen, der mit Recht bewunderte Pacchiarotti*) an. Der natürliche Ton dieses Sängers war lieblich, pathetisch und höchst interessant. Vom B auf der zweiten Baßlinie vermochte er bis zu B und selbst C in der Höhe hinaufzusteigen. Seine Ausführung war in den schwierigsten Gängen, die für ihn geschrieben werden mochten, immer gleichförmig gut, und seine Phantasie im Gebiet der Verzierungen nahm einen hohen Schwung, ohne doch die Gränzen des guten Geschmacks zu überschreiten und den wahren Ausdruck, die Seele alles Gesanges, zu vernachlässigen. Sein Triller war bewundernswürdig; seine Verzierungen waren ihm alle eigenthümlich; kurz, bei fast allen Erfordernissen, die zu rühren und zu ergötzen nöthig sind, besaß er das feinste Gefühl und war ein Enthusiast in seiner Kunst. Die erste Sängerin von Bedeutung nach Pacchiarotti war Maddalena Allegrante. Ihre nicht sehr volle Stimme vergnügte durch ihre Geschmeidigkeit und ihren Silberton, während der Geschmack in ihren Cadenzen und Schlüssen mit Recht allgemeine Bewunderung fand. Im Frühling 1785 gab die Ankunft eines schönen Baritons, Tasca, der Oper ein schätzbares Mitglied. Wenn Milde und Biegsamkeit nicht zu den vorragenden Eigenschaften seiner Stimme gehörten, so wurden ihre Mängel doch durch einen festen, entschiedenen Ton und Ausdruck, der zugleich seine Fähigkeit und sein richtiges Urtheil bewies, bedeutend vergütet. In der folgenden

*) So schreibt ihn Gerber in beiden Lexicis; hier und in einem andern Engl. Werke heißt er Pacchierotti. D. U

Opernzeit trat der höchst ausgezeichnete Giov. Rubinelli in dem Pasticcio Virginia auf. Seine Stimme, ein wahrer und voller Contrealt *) erregte sogleich Bewunderung, wie sein trefflicher Geschmack. Er verband mit einer saubern, deutlichen Ausführung eine emphatische Hohheit der Manier, und eine reine, wohl accentuirte Aussprache, bei viel Originalität in den Verzierungen.

Im April 1787 kamen Signor Morelli (dessen Stimme nicht nur mit Tasca's Stimme im Ton wetteiferte, sondern auch unendlich mehr Geschmeidigkeit hatte) und Signora Storace, eine Eingeborne Englands, welche das Land des Gesanges um höherer Kunstbildung willen besucht hatte. Die Töne der letztern waren zwar erträglich gut, entsprachen aber doch nicht genug ihrem Geschmack und Geist; und wenn sie im Ernsthaften schwerlich ganz glücklich war, so war doch im Komischen ihre Laune leicht, natürlich und voll Wirkung; und nicht blos unsere Opern-, sondern auch unsere Nationalbühne wurde durch ihre blühenden und eigenthümlichen Talente belebt und geschmückt **). Um dieselbe Zeit erschien Signor Luigi Marchesi. Der

*) Sie soll sich vom F auf der vierten Baßlinie bis zum zweigestrichenen F hinauf erstreckt haben. R. starb 1818 zu Brescia 65 Jahre alt. D. U.

**) Ungeachtet der geringen Stelle, die in meinem Urtheil musikalischer Vortrag in Vergleichung mit musikalischer Composition einnimmt, so würde ich mich doch nicht schämen, das ausnehmende Vergnügen zu bekennen, mit dem ich zu Herne Hill in Surry, den gemeinschaftlichen Gesang des Hrn. Braham und der Madame Storace angehört habe.

Stil dieses Sopranisten, der in hohem Grade fein und geschmackvoll, groß und edel war, wurde durch seine hellen und lieblichen Töne noch mehr empfohlen. Er trug seine Arien mit besondrer Anmuth und glücklicher Mannichfaltigkeit der Verzierungen, und sein Recitativ mit Empfindung und Nachdruck vor. Seine schnellen Läufe, neuen Manieren und fortlaufenden Triller, von der Tiefe zur Höhe seines Stimmumfangs hinauf, zeichneten sich nicht weniger aus, als seine sichere, männliche und bestimmte Intonation. Im Jahr 1789 lernte das Brittische Publikum Pozzi's und Giorgio Banti's Talente kennen, deren Stimmen gut, und die sich im Geschmack ähnlich und ziemlich gleichmäßig gebildet waren, jedoch nicht zur ersten Klasse gehörten.

Die Erinnerung an die bezaubernden Gaben der verstorb. Mistreß Billington bringt mich fast in Versuchung, meine vorgeschriebenen Gränzen zu überschreiten, und in die interessante Geschichte ihrer künstlerischen Laufbahn einzugehen. Ich möchte wirklich, ohne in Berichte über sie abzuschweifen, mit der Aufzählung und blühenden, aber treuen Schilderung ihrer großen und mannichfachen Vorzüge ganze Seiten anfüllen: aber eine solche Beschreibung würde blos in einer geduldigen und mühsamen Zusammenstellung aller höheren Vollkommenheiten der ausgezeichnetsten Sängerinnen bestehen, deren Verdienste die Italiänische Oper in England geschmückt haben.

Napoleon fragte einmal, ob die Engländer nicht auf die Mrs. Billington stolz wären. Man hätte ihm sicher die Frage bejahend beantworten können. Der

Patriotismus der Engländer wird immer darauf stolz seyn, in einem Landsmann oder in einer Landsmännin die Vereinigung auswärtiger Ansprüche zu erblicken, sollten sie auch blos das Talent des öffentlichen Gesanges betreffen *).

*) Zu den außer Italien zu wenig bekannt gewordenen Italiänischen Meistern gehört der folgende, über den ich eine ins Kurze gezogene Nachricht beifüge.

Bonifacio Asioli, geb. zu Correggio im Modenesischen den 30. August 1769, fing schon im fünften Jahre das Klavier an, und componirte im achten, ohne alle Anweisung, 3 Missen, 20 verschiedene Kirchenstücke, ein Pianoforteconcert mit Orchesterbegleitung, 2 vierhändige Sonaten und ein Violinconcert. Im 10ten Jahre studirte er unter Mo igi zu Parma und schrieb viele Fugen; im 12ten Jahre gab er Concerte zu Vicenza. Nach viermonatlichem Aufenthalt in Venedig ward er Kapellmeister zu Correggio, wo er bis zum achtzehnten Jahre mehrere Kirchen-, Theater- und mancherlei Instrumentalstücke, auch Cantaten schrieb. In Turin, wo er gegen 9 Jahre blieb, war er nicht weniger fleißig in der Vocal- und Instrumentalcomposition. Im Jahr 1796 ging er nach Turin und Venedig, und 1799 nach Meiland, wo er bis 1813 seine fleißigen Arbeiten für den Gesang und für Instrumente fortsetzte und die Oper Cinna für das Theater alla scala schrieb. Als Kapellmeister des Vicekönigs von Italien setzte er 21 Motetten und 23 Kirchenstücke. Auch gab er als Aufseher des Meiländer Conservatoriums einige Unterrichtsschriften heraus. Vom Jahr 1813 bis 20 hat er in seiner Vaterstadt mehrere Kirchenstücke, Mehreres für Blasinstrumente, besonders 30 Duetten für Waldhörner und andre Instrumentalsachen, auch ein theoretisches Werk: L'allievo al Cembalo (Beobachtungen über die Temperatur der Instrumente) geschrieben, und so in allen Musikgattungen nicht weniger Fleiß und Gründlichkeit, als auch besonders in den größern Originalität bewiesen. (Man sehe Allg. Mus. Zeit. Oct. No. 40. 1820. Leipzig.)

Vierzehntes Kapitel.

Händel.

Dieses Kapitel ist der Schilderung und Laufbahn eines Tonkünstlers gewidmet, dessen Ansprüche auf meine Lobrede ich mit einem Grade von Scheu betrachte. Die Farben der Poesie würden kaum dem Gemählde angemessen seyn. Wie sollen denn die nüchternen Tinten der historischen Schilderung für die Mannichfaltigkeit und den Glanz seines Genies hinreichen? Welches Gebiet von dem weiten Umkreise der harmonischen Kunst schmückte er nicht? Welchen Boden baute sein Fleiß nicht an, und bereicherten nicht seine Talente? Die Kirche, das Theater und das Zimmer, waren seinen Fähigkeiten gleichmäßig verpflichtet. Jede Gattung der Stimme, jede Art von Instrumenten, verdankte den Früchten seiner Einbildungskraft neue Reize; und die Freunde jedes besondern Stils der Musik fanden, daß sie denjenigen Stil bewunderten, in welchem er, als Tonsetzer, sich auszeichnete.

Georg Friedrich Händel, der Sohn eines Arztes von dessen zweiter Gattin, war am 24. Februar 1684 zu Halle (an der Saale) geboren. Die Politik und Klugheit seines Vaters bestimmte ihn für das Rechtsstudium; aber von Natur war er zu einem Beruf geschaffen und bestimmt, der mehr bewundert, als geehrt, besser erhoben, als belohnt wird. Der Arzt, der dieß wohl wußte, bemerkte mit Sorge die frühzeitige Lieblingsneigung seines Sohnes, und während er ängstlich alle musikalische Bekanntschaften vermied, verbannte er

aus seinem Hause jede Art musikalischer Instrumente. Das Kind war noch in dem zarten Alter des siebenten Jahres, hatte noch keine öffentliche Schule besucht, und vielleicht noch keinen Flügel gesehen, als es schon durch die freiwilligen Töne seiner Stimme sein musikalisches Gehör verrieth: und nachdem es, ungeachtet der daraus folgenden Vorsicht seines Vaters, Gelegenheit erlangt hatte, Jemand auf diesem Instrumente spielen zu hören, reizte das darüber empfundene Vergnügen es an, sich die Mittel zur Uebung zu verschaffen; doch konnte es Niemand entdecken, dessen Unterricht es hätte benutzen können. Sein geheimes Studirstübchen war eine Dachkammer in seines Vaters Hause, wohin der Knabe ein kleines Klavier zu bringen gewußt hatte. So viel vermochte die Kraft oder das Licht der einfachen Natur, daß ohne die aushelfende Anleitung eines Lehrers seine Finger den Weg auf dem Griffbrete fanden, und sein Gehör sie zur Hervorbringung von Melodie und Harmonie hinlenkte! Wenigstens bewirkte er so viel, daß er, gleich Orpheus, Stoff zu einer Wundergeschichte hätte geben können.

Um diese Zeit hatte Dr. Händel eine Reise zu einem Sohn von seiner ersten Gattin vor, welcher damals bei dem Herzog von Sachsen-Weissenfels lebte; Georg Friedrich, der seinen Stiefbruder zu sehen wünschte, bat, seinen Vater begleiten zu dürfen; und da man es ihm abschlug, lauerte er auf die Abfahrt des Wagens, folgte ihm, und flehte mit Thränen, bis die väterliche Zärtlichkeit siegte und er mitgenommen wurde. Als er am Hofe des Herzogs angekommen war, entdeckte er bald

den Concertsaal, und stellte sich gleich an den Flügel. Dieses freie Unterfangen wurde nicht besonders bemerkt; aber einen oder zwei Morgen nachher fand er Mittel, gerade nach dem Gottesdienst sich an die Orgel in der Kapelle zu stehlen, und indem er, ehe noch der Herzog fortgegangen war, auf dem Instrumente spielte, zog er durch den ungewöhnlichen Stil seines Vortrags die Aufmerksamkeit Sr. Durchlaucht so an, daß der Fürst sich erkundigte, wer eben spielte. Das Erstaunen, das der Herzog über die so außerordentlichen Fähigkeiten des Spielers äußerte, als er erfuhr, daß diese Harmonie von einem noch nicht achtjährigen Kinde herkam, und seine Ueberredung des Vaters, einer so seltenen und so vielversprechenden Naturgabe förderlich zu seyn, machten Eindruck und blieben am Ende nicht ohne guten Erfolg. Bei seiner Zurückkunft nach Halle hatte der künftige Fürst der neuern Tonkünstler das Glück, einen Lehrer zu erhalten; und dieser Mann, dem ein so ausgezeichneter Schüler zu Theil ward, war Friedrich Wilhelm Zachau, ein braver Musikus, und Organist an der Domkirche der Stadt. Nachdem dieser seinem Lehrlinge die allgemeinen Grundsätze der Musik mitgetheilt hatte, gab er ihm, als die besten Erläuterungen seiner Lehren, die Werke der größten Italiänischen und Teutschen Meister in die Hände. Aus diesen Quellen trank der junge Enthusiast so reichlich und schnell, daß er bald mit den Geheimnissen der schönen Composition vertraut ward; und außer seinen täglichen fortschreitenden Uebungen im Orgelspiel, die ihn schon während seiner ersten zwei Lehrjahre in Stand setzten, den Organistendienst zu

verrichten, componirte er Fugen über Themas, die er selbst erfand oder sein Lehrer ihm aufgab. Im neunten Jahre seines Alters setzte er Motetten für die Kirche, und im dreizehnten fühlte er sich schon über das Ziel jedes Unterrichts erhoben, den ihm Halle darbieten konnte. Daher entschloß er sich, im folgenden Jahre (1698) Berlin zu besuchen. In dieser Stadt fand er die Oper im Flor unter Attilio's und Buononcini's Leitung. Seine frühzeitigen Talente erregten bald allgemeine Aufmerksamkeit, und der Kurfürst Friedrich Wilhelm der Große machte ihm den edelmüthigen Vorschlag, ihn nach Italien reisen zu lassen. Indessen wurde dem jungen Künstler die Annahme dieser Gunst abgerathen; er kehrte also nach Halle zurück. Bald nachher aber, als er das Unglück hatte, seinen Vater zu verlieren, dachte er auf eine Veränderung seines Aufenthalts. Verschiedene Orte boten sich ihm zur Wahl dar; allein er zog, man weiß nicht, aus welchem Grunde, Hamburg vor.

Als er in dieser Stadt ankam, fand er daselbst die Oper in einem nicht viel geringerm Zustande, als zu Berlin. Ein großer Meister, Reinhard Keiser, ein Günstling des Herzogs von Mecklenburg, war ihr Director *) und die Anstalt war in blühender Aufnahme. Keiser jedoch, ein munterer, nicht haushältiger Mann, kam in seinen Umständen so herunter, daß er sich verbergen mußte. Bei dieser Gelegenheit stritt Händel, der

*) Dieser treffliche Componist, für dessen Größe schon seine Motette: „Kündlich groß ist das gottselige Geheimniß ꝛc.“ zeugen könnte, hat über hundert Opern gesetzt. D. U.

bisher blos eine Violine gespielt hatte, mit dem Spieler des zweiten Flügels um Keiser's Stelle. Der Kampf war schwierig. Aber Händel's bereits wohlbekannte Geschicklichkeit brachte das zahlreiche Publikum auf seine Seite, welches mit ungestümem Zuruf seine Ansprüche unterstützte, und den Nebenbuhler zu weichen zwang. Aber sein besiegter Gegner gab mit Unwillen nach, und beschloß sich zu rächen. Daher folgte er eines Abends nach der Oper seinem Gegner aus dem Theater, und machte einen Ausfall auf ihn mit seinem Degen, welcher, hätte H. nicht die Partitur des gegebenen Stücks unter seinem Rock gehabt, ihn wahrscheinlich getödtet haben würde *).

Gewaltsame Maaßregeln, sie mögen fehlschlagen oder gelingen, haben selten gemäßigte Folgen. Der Angriff auf Händel's Leben mußte entweder seinen Tod oder seine unmittelbare Erhebung herbeiführen. Was man auch zuvor von seinen Talenten gedacht haben mochte, die Bosheit seines Gegners erhob sie noch höher; die Opernunternehmer betrachteten Händel'n, bei aller seiner Jugend **), als geschickt genug, ihr Componist zu seyn, und in wenig Wochen rechtfertigte ein Jüngling von vierzehn (?) Jahren die ehrenvolle Meinung von seinen

*) Mattheson berichtigt in seinem Buche: G. F. Händels Lebensbeschreibung (Hambuurg 1761). Verschiedenes, was in der hier wahrscheinlich zum Grunde liegenden Erzählung irrig ist. Er bemerkt, daß im Hamburgischen Opernorchester immer nur ein Flügel da gewesen und gespielt worden ist. Der meuchelmörderische Ausfall kömmt auf eine bloße Ohrfeige zurück. D. U.

**) Nach Mattheson war er nunmehr doch beinahe 21 Jahre alt. D. U.

Talenten, und setzte ein Stück, das dreißigmal (?) hinter einander aufgeführt wurde *).

Nachdem er sich gegen drei Jahre in Hamburg aufgehalten, und zwei andre Opern (Florinda und Nerone) geliefert hatte, beschloß er eine Reise nach Italien. Hierzu wurde er durch die Einladung des Prinzen von Toscana (Bruders des Großherzogs Johann Gaston de Medicis) bestimmt, welcher durch Händel's erste beiden Opern Almira und Florinda mit dem Wunsch erfüllt worden war, ein solches Genie zu Florenz zu haben. Und als der Fürst daselbst mit Händel's Rodrigo im Jahr 1709 erfreut worden war, machte er ihm ein Geschenk mit hundert Zechinen und einem Silberservice **). Von Florenz, wo sich H. etwa ein Jahr aufhielt, ging er nach Venedig, und gab da seine Oper Agrippina, welche mit sieben und zwanzig Vorstellungen hinter einander beehrt wurde. Sein nächster Besuch war in Rom, wo er bei dem Cardinal Ottoboni eingeführt wurde, und für seinen großen feurigen Geist die Befriedigung hatte, Männer von solchen Talenten, wie Corelli und Alessandro Scarlatti, persönlich kennen zu lernen. Von Rom begab er sich nach Neapel, und nachdem er von Italien so viel kennen gelernt hatte, als seine Wißbegierde und Kunst verlangte,

*) Mattheson gibt kaum die Hälfte dieser Anzahl von Wiederholungen der Oper Almira zu. D. U.

**) Vittoria, die Geliebte des Großherzogs, sang die Hauptrolle in dieser Oper, und faßte, nach dem allgemeinen Gerücht, eine Neigung für Händel'n, welche, wenn er sie zu begünstigen aufgelegt gewesen wäre, wahrscheinlich Beiden verderblich gewesen seyn würde.

kehrte er nach Teutschland zurück. In Hanover fand er den talentvollen Steffani als Hofkapellmeister. Händel's dem Sir John Hawkins gemachte Beschreibung von der Art, wie ein großes Genie das andre empfing, das ihm blos durch seine Talente und seinen Ruf bekannt war, ist dem gelehrten Hanöverschen Kapellmeister nicht weniger ehrenvoll, als dem berühmten Eingebornen von Halle.

„Als ich zuerst in dieser Stadt ankam, sagt Händel, war ich ein junger Mensch von noch nicht zwanzig Jahren. Ich war mit Steffani's Verdiensten bekannt, und er hatte von mir gehört *). Ich verstand etwas Musik, und konnte ziemlich gut die Orgel spielen. Er empfing mich mit großer Güte, und nahm bald Gelegenheit, mich bei der Prinzessin Sophia und dem Sohn des Kurfürsten einzuführen, indem er ihnen zu verstehen gab, daß ich, wie er mich zu nennen beliebte, ein musikalischer Virtuose wäre. Er war so verbindlich, mir Anweisungen zu meinem Verhalten und Benehmen in Hanover zu geben; und nachdem er in öffentlicher Angelegenheit von der Stadt abberufen worden war, hinterließ er mich im Besitze der Gunst und des Schutzes, dessen er selbst eine Reihe Jahre hindurch genossen hatte."

Die zunehmende Verbindung zwischen den Höfen von Hanover und London erzeugte in dem gebildeten Teutschen den Wunsch, England zu besuchen. Es dauerte nicht lange, so entschloß er sich zur Reise **). Aber eh'

*) Demnach müßte er um 1702 oder 3 in Hanover angekommen seyn. D. U.

**) Während Händel sich vorbereitete, Teutschland zu verlas-

er Teutschland verließ, besuchte er seine blinde und bejahrte Mutter zu Halle, sah seinen Lehrer Zachau wieder, und nahm von einigen andern Freunden Abschied. Als er im Winter 1710 in England ankam, stand die Oper unter Aaron Hill's Direction. Die Geschichte Rinaldo's, nach Tasso's Gierusalemme liberata, von Rossi in eine Oper verarbeitet, wurde ihm zur Composition übergeben, und das Glück, das sie machte, entsprach den hohen Erwartungen von dem Tonsetzer *). Diese Rechtfertigung seines Rufs veranlaßte die Englischen Musikfreunde zu den dringendsten Bitten, daß er London zu seinem künftigen Aufenthalt bestimmen möchte. Aber er widerstand ihren Bitten, und ging nach einem zwölfmonatlichen Verweilen in England nach Hanover zurück **). Bald nach seiner Ankunft in dieser Stadt componirte er für die Kurprinzessin Karoline, nachmalige

sen, suchte der Baron Kielmannsegge bei dem Kurfürsten für ihn um eine jährliche Pension von 1,500 Kronen an. Der Baron erhielt die erwünschte Zusage; aber Händel's Verlangen, nach England zu kommen, war zu stark, um sich abhalten zu lassen. Als man dieß dem Kürfürsten bekannt gemacht hatte, gab er ihm auf ein Jahr und drüber Urlaub, ohne Aufschub oder Verkürzung der Pension. Unter diesen Bedingungen nahm er die Güte des Kurfürsten an.

*) Der Verfasser entschuldigte die Unvollkommenheiten seines Antheils an dem Werke mit der Eile, in der es geschrieben worden, um Händel desto eher zu befriedigen, „il Signor Händel, Orfeo del nostro secolo“ (den Orpheus unsers Jahrhunderts).

**) Als er von der Königin Abschied nahm, und für den Edelsinn Ihrer Majestät und der Englischen Nation seine Gefühle ausdrückte, gab sie, mit einigen schönen Geschenken, dafür ihre Verbindlichkeiten gegen sein unvergleichliches Genie zu erkennen.

Königin von England, zwölf Kammerduetten, weniger einfach, aber ganz so klar und wohlgeordnet in ihrer Structur, als die von Steffani, dessen Stil in diesen Compositionen er zugestandenermaßen und sehr glücklich nachahmte *). Nachdem er zwei Jahre bei dem Kurfürsten geblieben war, erhielt er Erlaubniß, ohne eine Verzögerung oder Verminderung seines Gehalts, England wieder zu besuchen. Da er in London ankam, als eben die Abschließung des Friedens von Utrecht verhandelt wurde, erhielt er vom Hofe einen Wink, daß, da im Falle des erwarteten Abschlusses im folgenden Jahr ein öffentliches Dankfest angeordnet werden würde, er für diese Gelegenheit ein Te Deum und Jubilate würde componiren müssen. Er vollzog diesen Auftrag; und die Königin erschien in der St. Paulskirche, um eine Composition zu hören, deren frommer Gegenstand war, Gott für das Ende des Blutvergießens und für die Wiederherstellung des Friedens Dank zu bringen. Mit dieser Dankbarkeit stimmten die Gefühle des Kurfürsten von Hanover nicht ganz überein, und als er nach dem Tode der Königin 1714 den Brittischen Thron bestieg, wurde sein neu erworbener Ruhm durch eine bittere Empfindlichkeit gegen einen Mann von erstaunenswürdigem Genie befleckt, dessen Glück in seinen Händen stand. Der Mangel an Pünktlichkeit bei Händel in Ansehung der versprochenen Zurückkunft nach Hanover, nach einigem angemessenen Aufenthalte in England, hätte vielleicht Verzeihung gefunden: daß er aber seine Talente

*) Die Poesie dieser Stücke war aus der Feder des geschmackvollen Abbate Hortensio Mauro.

der Feier eines Friedens widmete, welchem der Kurfürst die Fortsetzung des Blutvergießens und der Verheerung vorgezogen haben würde, schien unverzeihlich.

Unter diesen Umständen veranstaltete der edelmüthige Baron Kielmannsegge an einem schönen Sommertage eine Lustpartie auf der Themse, und vermochte den König, daran Theil zu nehmen: Händeln hatte er davon benachrichtigt, und ihm eine Musik für diese Gelegenheit aufgetragen. Er setzte nun jene Tonstücke, welche seine berühmte Wassermusik (Water Music) ausmachen, und führte sie selbst in einer die Gondel des Königs und seiner Gesellschaft begleitenden Barke auf. Georg der I. hörte wohl, wessen Talente er so liebliche und große, so majestätische und originelle Melodieen zu verdanken hätte; und geschmeichelt durch die ihm so fein bewiesene Ergebenheit und Aufmerksamkeit, erklärte er, nach einer mäßigen Zeit, durch den Baron seinen Wunsch, den Componisten zu sehen *). Eine angemessene Entschuldigung versöhnte den Monarchen, und verschaffte nicht lange nachher Händeln eine jährliche Pension von zweihundert Pfund, als Zulage zu der ihm von der Königin Anna gewährten gleichen Summe.

Die Wiedererlangung der königlichen Gunst bestimmte Händeln, England zu seinem steten Aufenthalt zu machen. Der hohe und niedere Adel bewarb sich um die Ehre seiner Bekanntschaft, und nachdem er einige

*) Dieß würde vielleicht nicht so bald geschehen seyn, wenn der König nicht den großen Virtuosen Geminiani zu hören gewünscht hätte, der sich von keinem Andern, als Händel, am Hofe in seinem Spiel wollte begleiten lassen.

Zeit auf dem Landhause des Herrn Andrews (von Barn Elms, in Surrey) zugebracht, folgte er einer dringenden Einladung des sehr gebildeten und geschmackvollen Grafen Burlington, das Haus dieses Lords in Piccadilly zu seinem beständigen Aufenthalte anzunehmen. Hier war der Lauf seiner Studien, der durch die gelegentliche Direction der Abendconcerte des Grafen kaum unterbrochen wurde, regelmäßig und gleichförmig. Nachdem er den Morgen der Composition gewidmet, genoß er bei der Mittagstafel die Gesellschaft durch Genie oder Kenntnisse ausgezeichneter Männer *).

In diesem gastfreien Hause blieb er drei Jahre, und schrieb da die drei Opern Amadis, Teseo und Pastor fido, außer einer Menge einzelner Gesangs- und Instrumentalstücke. Einer Einladung des Herzogs von Chandos zufolge, übernahm er die Musikdirection von dessen Kapelle zu Cannons. Welches die Vortheile dieser neuen Anstellung waren, ist nicht bekannt; aber der unermeßliche Aufwand, ein so herrliches Gebäude zu errichten, als das, von welchem die Kapelle einen Theil ausmachte, rechtfertigt den Gedanken, daß der Antrag, der Händeln Burlington zu verlassen bewog, mit freigebigen Belohnungen verknüpft war **). Als er sich bei

*) An der Tafel des Grafen Burlington saß Händel oft in Gesellschaft mit Pope, Gay und Dr. Arbuthnot, von denen der letztere nicht blos leidenschaftlicher Freund der Musik, sondern auch ein achtbarer Compositeur war.

**) Die Musik zu Cannons stand einige Jahre unter der Direction des Dr. Pepusch, welcher für sie viele Missen (services) und Antheme geschrieben hatte, die außer dem reinen Satze sich nicht sehr auszeichneten.

dem Herzog niedergelassen, fing er eine Partie Antheme zu componiren an. Alle Nachahmung verschmähend, zeigte er in diesen Werken reine Originalität. Weder Palestrina's, noch Allegri's, noch Foggia's Bewunderer fanden in denselben den Stil, mit dem ihr Gehör vertraut war, noch eine einzelne Wendung oder Idee, welche einen Wetteifer mit den schönen Mustern ihrer Lieblingsmeister verrathen hätte. Er strebte nach einer freieren und lieblicheren Melodie; und fügte zu der Reinheit und Delicatesse dieser Meister, und zu den milden und nüchternen Schönheiten der Englischen Kirchencomponisten einen Reichthum, ein Leben und Feuer, welches zugleich seine Fülle der Empfindung und seine vollkommene Fähigkeit, sich selbst einen Stil zu bilden, darthat *).

Während er bei dem Herzog von Chandos war, componirte er und compilirte zum Theil aus seinem frühern Product über denselben Gegenstand und mit demselben Titel, die Musik seiner Englischen Acis and Galatea **), welche Gay für ihn gedichtet hatte; eine

*) Die Musik der Kapelle zu Cannons war sowohl Vocal- als Instrumentalmusik; und Händel's Antheme beliefen sich auf zwanzig. Ungefähr vor vierzig Jahren führte mein verstorbener Freund, Dr. Arnold, einige dieser Compositionen auf dem königlichen Theater am Heumarkt auf. Mein Gehör hat noch den Eindruck ihrer Lieblichkeit, und mein Gemüth das Gefühl ihrer Größe behalten.

**) Es ist bemerkenswerth, daß die Musik des schönen Chors in diesem Stück „Behold the monster Polypheme," die so sehr wegen ihres treffenden und kräftigen Ausdrucks der Furcht und des Entsetzens bewundert worden, aus einem seiner Duetten entlehnt ist, in welchem dieselben Noten auf Worte von sehr verschiedenen Sinn gelegt sind! Doch wurde

Musik, die der Liebhaber nie ohne ein feines Ergötzen hören, und der Kenner nie ohne die höchste Bewunderung betrachten wird.

Im letzten Jahr seines Aufenthalts zu Cannons ging er bei dem vornehmsten hohen und niedern Adel das Engagement ein, Opern zu setzen und zu dirigiren, deren Aufführung den Gegenstand der sogenannten königlichen Akademie der Musik ausmachte. Dem zu Folge war sein erstes Geschäft, Opernsänger zu suchen und auszuwählen. Zu diesem Zweck ging er nach Dresden, wo er Senesino, Berenstadt, und Signora Margarita Durastanti fand und engagirte, und mit nach England brachte. Obgleich die Subscription und die Absicht der Akademie zuerst fast ausschließend auf Händel ging, so war doch die Anstalt kaum errichtet, als Buononcini aus Rom eingeladen wurde. Die Ankunft dieses Meisters war der Anfang eines Streits, der heftig wütete, und viel länger gedauert haben würde, wären die Krieg führenden Parteien nicht in so enge Berührung dadurch gebracht worden, daß ihre Talente in einem einzigen Stücke vereinigt wurden. Die große Frage über die gegenseitigen Vorzüge Händel's, Buononcini's und Attilio's wurde durch ihre Verbindung in der Oper Muzio Scevola entschieden. Attilio componirte den ersten Act derselben, Buononcini den zweiten und Händel den dritten; das Urtheil des Publikums reichte einmüthig dem letztern die Palme, setzte dem Wettstreit ein Ziel, und ließ ihn ohne

die ursprüngliche Anwendung dieser Noten gebilligt: so zweideutig, so sich anbequemend, ist die Sprache der Musik!

Nebenbuhler. Dieser Sieg brachte jedoch nicht alle die gehoffren Folgen: er führte Händel's Gegner nicht auf die Nothwendigkeit eines schnellen Rückzuges zurück, und ließ nicht einmal den Sieger im Besitz des Schlachtfeldes. Wirklich wurden, nach der eben erwähnten Entscheidung, einige der besten Werke Buononcini's und Attilio's componirt und mit Beifall aufgeführt *). Indeß fuhr Händel fort, seine Engagements bei den Opernsubscribenten bis zum Jahre 1726 zu erfüllen, als seine Anstellung der Signora Faustina einen Streit herbeiführte, welcher mit dem Umsturze des ganzen Unternehmens endigte.

Der von einem Englischen Publikum den öffentlichen Sängern von mäßigen Ansprüchen so freigebig und aufmunternd ertheilte Beifall, ist nur zu oft mehr, als ihr beschränkter Verstand ertragen kann. Senesino, einer von denen, die durch günstige Behandlung verderbt wurden, nahm eine Wichtigkeit an, welche Händel (der, ohne stolz zu seyn, doch den Abstand zwischen einem Sänger und einem Tonsetzer vollkommen erkannte und fühlte) wenig geneigt war anzuerkennen. Der Director und der Sänger standen daher nie mit einander auf gutem Fuß: und als Faustina ankam, erzeugte der Streit um den Vorzug zwischen dieser Sirene und ihrer Nebenbuhlerin Cuzzoni einen widerspänstigen und übermüthigen Geist, welcher, Senesino mit fortreißend,

*) Astarto, Crispo, Griselda, Farnace, Calpurnia, Erminia, und Astianace, von Buononcini; und Coriolano, Vespasiano, Artaserse, Dario und Lucio Vero, von Attilio.

mit dreifacher Kraft sich erhob, und nur durch die Zerstörung der Anstalt, die ihn nährte, bezwungen wurde. Da Händel in Senesino's Anmaßung den Grund und vielleicht die fortwährende Unterstützung der Uneinigkeit und Widerspänstigkeit der Sängerinnen sah oder zu sehen glaubte, so rieth er, ihn zu verabschieden: die Directoren widerstanden, und Händel weigerte sich, für Senesino noch irgend Etwas weiter zu componiren *). Unter diesen schlimmen Umständen wankte die Akademie noch zwei Jahre hindurch, als nach einer Laufbahn von mehr als neun Jahren die ganze Anstalt sich auflöste.

Diese Auflösung bestimmte den hohen Adel, eine neue Unterzeichnung zu einer Oper in Lincoln'sinnfields zu veranstalten; und Händel eröffnete gemeinschaftlich mit Heidegger wieder das Heumarkttheater. Ihre Verbindung war auf drei Jahre festgesetzt. Sobald der Contract unterzeichnet war, reiste Händel nach Italien ab, um das Sängerpersonal zu ergänzen. Von daher kam er bald mit Fabri und einem andern Castraten, und den Sängerinnen Strada del Po und Bertolli zurück; und im nächsten Winter begann sein Wetteifer mit der Anstalt von Lincoln'sinnfields durch die Aufführung seiner Oper Lotario (Nov. 1729). Nicht entmuthigt durch den mittelmäßigen Erfolg bei dem Ende seiner Verbindung mit Heidegger (während welcher er seine Opern Poro, Sosarme, Orlando und Ezio gesetzt hatte), besuchte er wieder Italien, und brachte daher unter andern Sängern den viel bewunderten Carestini

*) Die besten Arien, die er für ihn schrieb, waren in der Oper Orlando.

mit, und fing seine Opern blos auf eigene Rechnung im Heumarkttheater wieder an. Sein Glück war nicht sehr aufmunternd; aber seinen Gegnern schmeichelte es auch nicht sehr. Wiewohl diese Erfolge beide Parteien gelehrt haben konnten, daß zwei Opern zugleich mehr war, als die Stadt unterstützen wollte oder konnte, so war die Wirkung doch nur ein örtlicher und gegenseitiger Umtausch. Der hohe Adel kehrte mit Farinelli, Senesino und Montagnana auf den Heumarkt zurück; und Händel begab sich mit Strada, Bertolli und Waltz, nach Lincoln'sinnfields. Aber unvermögend hier seinen reichen und vielen Gegnern Stand zu halten, entfernte er sich nach dem Covent-Garden *).

Auch hier fand er sich wieder einer so mächtigen Gegenpartei, wie dem hohen Adel, nicht gewachsen; und es konnte keinen stärkern Beweis von seinem hohen und unerschrockenen Geiste geben, als die Festigkeit, mit der er ihrer vereinten Macht so lange widerstand. Aber von dem angeborenen Werth der adeligen Directoren, und von dem künstlerischen ihres Sängerpersonals, dachte er zu gering, um sich so leicht solchen Gegnern unterwürfig machen zu lassen **). Sein nicht weichen-

*) Die besondern Verhältnisse von Händels Engagement mit dem privilegirten Rich sind nicht bekannt. Aber eine unberichtigte Schuld, für die er einige Jahre darauf diesem Theaterdirector Smollet's Oper, Alceste, componirte, beweist, wie wenig vortheilhaft das Unternehmen war.

**) Man muß iedoch gestehen, daß die Opposition, die seinen männlichen Geist nicht bezwingen konnte, durch den Glanz seines unvergleichlichen Genies etwas verdunkelt worden zu seyn scheint. Die Opern Partenope, Poro, Sosarme, Orlando, Ezio, Ariadne u. a., die er in der vollen Blüthe

der Muth erschöpfte während der dreijährigen Anstrengungen im Coventgarden fast das Ganze seiner vorigen Ersparnisse vom Kapital *); und die Verluste, die seinen Stolz nicht beugen konnten, nagten doch innerlich an seinem Gefühl und griffen seine Gesundheit an. Man hoffte, die Heilquellen von Tunbridge, nebst einer gehörigen Diät, würden seiner Gesundheit aufhelfen und seinen Geist wieder stärken: aber weder die Krankheiten des Körpers noch des Gemüths lassen sich so bald heben, wenn sie allmählich und langsam entstanden sind. Zu seiner Gemüthskrankheit kam noch eine Lähmung, die ihm den Gebrauch der rechten Hand unmöglich machte **). Zum Glück wurden ihm die Aachener Dampfbäder gerathen, durch welche zu Jedermanns Erstaunen seine körperlichen und geistigen Kräfte sich schnell wiederherstellten ***).

Als er nach England zurückgekommen, machte er einen neuen Versuch auf dem Coventgarden-Theater, wo er seine Opern Atalanta, Giustino, Arminio und Berenice [in den Jahren 1736 und 37] aufführte; jedoch mit wenig besserm Glück, als er vorher gehabt hatte. Dieß bewog oder vielmehr nöthigte ihn, einen

seines Geistes schrieb, gaben seinen frühern Stücken an allgemeinem Gehalte nichts nach.

*) Er hatte Etwas über zehntausend Pfund angehäuft.

**) Ach die Hand, deren gewandte Fähigkeit so oft und so lange die Welt entzückt hatte, war nun ihrem Besitzer unnütz.

***) Er ging von seinem letzten Bade sogleich an die Orgel der großen Kirche dieser Stadt, und spielte in einem solchen Stil, daß die Katholiken seine schnelle Wiederherstellung für ein Wunder hielten.

Schutz gegen einen neuen unmittelbaren Verlust zu suchen. Ein Engagement bei dem Grafen von Middlesex, nachherigen Herzog von Dorset, sicherte ihm eine Schadloshaltung, unter welcher er fröhlich zwei neue Opern Faramondo und Alessandro Severo zu componiren anfing *). Nachdem er drei andre, Serse, Immeneo, und Deidamia verfertigt, welche alle zwischen den Jahren 1737 und 40 gespielt wurden, verließ der geniale Meister das Gebiet der Oper, und wandte sich auf ein andres und edleres Fach. Eine ernste und ruhige Ueberlegung des höheren Charakters des Concerto spirituale, das auswärts so gepflegt wurde, bestimmte ihn, seinen künftigen Fleiß der Composition und Aufführung geistlicher Musik in England zu widmen. Vertraut mit der Sprache und der Erhabenheit der heil. Schrift, sah er in dem Felde, das sie für höhere Anwendung und vollere Ausübung seiner Talente und Kenntnisse darbot, eine Gelegenheit, die es ihm nicht ziemte zu vernachlässigen. In den Instrumental-Anthemen, die er für den Herzog von Chandos gesetzt hatte, und in vier andern, die bei der Krönung des verstorbenen Königs aufgeführt worden waren, hatte sich sein Genie in dem großen und feierlichen Stil der Composition sehr glücklich versucht; und die überaus günstige Aufnahme seines Oratoriums, Athalia, zu Oxford im Jahr 1733, bei Gelegenheit einer Universitätsfeierlichkeit, schien ihm auch den Beifall des Londoner Publikums zu verbürgen, das von der Würde einer solchen Musik, als er sie hervorbringen zu

*) Er hatte sich bei dem Grafen für 1000 Pfund zur Composition dieser zwei Stücke verpflichtet.

können sich bewußt war, ergriffen werden, und im Gefühl der Schicklichkeit eines geistlichen Dramas für die Fastenzeit, unfehlbar die jährliche Aufführung von Oratorien in der Hauptstadt begünstigen würde. Hierzu gab ihm die Erinnerung des Beifalls, den seine Oratorien, Esther *) in der Akademie alter Musik, 1731, und Deborah im Coventgarden, 1732, erhalten hatten, noch mehr Zuversicht: und nach seiner Zurückkunft von Aachen begann er seine Vorbereitungen, indem er Dryden's Ode auf den St. Cäcilientag, sein Alexanderfest componirte. Mit der allgemeinen Schönheit der Melodie, dem angemessenen Ausdruck und der reichen Begleitung, verband er in diesem Stück alle regelmäßige Majestät der strengen Fuge, emphatischer Ausbrüche, und dahin rollender Fülle der Chöre. Und der hinzukommende Genuß, zwischen den Acten ein Concert auf dem Könige der Instrumente von dem schönsten Orgelspieler, der damals lebte, zu hören, machte das Ganze für das Publikum so angenehm, daß er sich entschloß, das seinem Genie in dieser erhabenen Art Unterhaltung dargebotene Ziel weiter zu verfolgen.

Obgleich mehrere seiner Oratorien sich nicht zur theatralischen Darstellung eigneten (wie das Alexanderfest, l'Allegro ed il Penseroso; das Gelegen-

*) Das Oratorium Esther war schon 1720 für die Kapelle des Herzogs von Chandos zu Cannons componirt: und 1731 wurde es theatralisch von den Knaben der königlichen Kapelle im Hause des Hrn. Barnard Gates in Westmünster aufgeführt. Die erste öffentliche Aufführung geschah im April 1732 in dem großen Saal der Yorks-Gebäude; die zweite im folgenden Mai im Königstheater.

heitsoratorium; Israel in Aegypten; und der Messias), so trugen sie doch größtentheils eine dramatische Form *). Und so wenig die Art, Oratorien aufzuführen, zur Darstellung dramatischer Personen eingerichtet ist, so muß man doch gestehen, daß kein unbedeutender Theil des Interesse aus einer Personification entspringt, worin Jeder, in seinem ihm zugetheilten Charakter sprechend und singend, eine regelmäßige, zusammenhängende Geschichte belebt und durchführt: und der hohe und immerwährende Werth der obigen besondern Werke, als echter und erhabener Compositionen, widerspricht dieser Behauptung nicht. Die Kälte jedoch, womit der Messias anfangs aufgenommen wurde, — ein Umstand, der freilich dem Geschmack der Hauptstadt Englands nicht sehr zur Ehre gereicht, — scheint irgend einen geheimen Mangel anzudeuten: und da dieser Mangel nicht in der Musik zu entdecken ist, so fallen wir natürlich auf den Text; und wenn wir bedenken, daß die Worte biblisch sind, so müssen wir diesen Mangel in der Abwesenheit einer zusammenhängenden dramatischen Entwicklung suchen.

*) Der Text zu diesen war gewöhnlich vom Dr. Morell. Von den verschiedenen Meinungen des Tonsetzers und des Dichters über die Angemessenheit der Musik des Einen zu den Worten des Andern werden eigene Anekdoten erzählt. Zum Beispiel statt einen freundlichen Wink des Dichters darüber anzunehmen, daß eine seiner Arien dem Sinn des Textes nicht ganz entspräche, fand sich Händel beleidigt und erzürnt. „Was, rief er zornig aus, Sie wollen mich Musik lehren! Die Musik, Herr, ist gute Musik. Ihre Worte sind schlecht. Hören Sie die Stelle wieder (indem er sie heftig auf dem Flügel wiederholte); so ist's. Nun gehen Sie, und machen einen Text zu dieser Musik!“

Dieses erhabene Oratorium (der Messias) wurde zuerst im Coventgarden-Theater 1741 aufgeführt. Die ungünstige Aufnahme desselben bestimmte den Componisten (der in seinem Urtheil über den höhern Werth dieses Werks durch die Ungerechtigkeit eines Englischen Publikums nicht erschüttert werden konnte), den Effect seiner Arbeit an einem empfänglicheren Auditorium zu Dublin zu erproben. In Irland wurde das Werk mit Bewunderung gehört. Der starke Ausdruck und das Pathos der Recitative und der Melodieen, und die höchste Größe der Chöre dieses Oratoriums wurden gleichmäßig empfunden; und das Ganze wurde als ein wundervolles Erzeugniß der harmonischen Kunst begrüßt. Belehrt durch den bessern Geschmack des verschwisterten Reichs, entdeckte nun England die Vortrefflichkeit, für die es so unverantwortlich blind gewesen war, und verschwendete seine Lobpreisungen gegen dasjenige, was es vorher mit Ungunst oder ohne Beifall entlassen hatte. Sein nächstes geistliches Werk war Samson, gegründet auf Milton's Samson Agonistes. Die Londoner Musikfreunde, durch ihren vorigen Irrthum weiser gemacht, erkannten die Herrlichkeit eines Stückes, von dem der Componist selbst niemals wußte, ob er es über oder unter seinen Messias setzen sollte, und gaben ihm einen enthusiastischen Beifall. Er fuhr auch fort, in den Zwischenacten die Zuhörer mit seinem Orgelspiel zu ergötzen; und die günstige Aufnahme von sechs Orgelconcerten, die er neuerlich herausgegeben hatte, ermunterte ihn, eine zweite Partie, die aus zwölfen bestand, stechen zu lassen. Diese eilfertig hervorge-

brachten, und folglich weniger ausgearbeiteten Stücke, von leichterem Bau, unterstützten nicht seinen durch das vorige Werk erworbenen Ruf in der Instrumentalcomposition; und während die erste Partie in jedem öffentlichen und Privatconcert, in jeder Kirche und in jedem Zimmer fortfuhr gespielt zu werden, lag die zweite ruhig im Fache und erfuhr in Vergleichung mit der ersten eine Art Vergessenheit.

Im Winter 1742 bis 43 nöthigte ihn ein partieller Rückfall in seine vorige Krankheit, die Bäder von Aachen wieder zu besuchen, und ihre glückliche Wirkung erlaubte ihm, bald zurückzukehren. Wohlwollen und Dankbarkeit bestimmten ihn nun, nicht nur seinen Messias zum Besten des Findlingshospitals aufzuführen, sondern der Anstalt auch ein Exemplar des Werks in Partitur und Stimmen zu schenken. Diese freigebige und sorglose Handlung des Componisten legten die Subscribenten als eine Beschränkung des künftigen Rechts, dieß Oratorium aufzuführen, auf Händel und sie selbst aus, und beschlossen wirklich bei dem Parlament die Festsetzung ihres vermeinten Privilegiums auszuwirken. Sie entdeckten aber bald, daß hierzu Händel's Mitwirkung nöthig war, aber von ihm nie zu erlangen seyn würde *).

In der Fastenzeit 1744 lieferte Händel seine Se-

*) Als Einige dieser Herren Händeln ihr Verlangen antrugen, brach er in eine Wut aus, die seine dem Polyphem in den Mund gelegte Musik kaum ausdrücken würde. Der Teufel, rief er in gebrochenem Englisch, für was sollen die Fündlinge mein Oratorium ins Parlament bringen? Der Teufel! meine Musik soll nicht ins Parlament kommen!

mele *), deren Aufführung, wiewohl es kein geistliches Stück war, keinen Widerstand fand. Wirklich bewirkte die schmeichelhafte Aufnahme desselben bei ihm einen neuen und festen Entschluß, seine künftige Thätigkeit in der Composition auf Oratorien zu beschränken; und er schrieb daher nach einander: 1) Susanna, 2) Belshazzar, 3) Hercules, 4) ein Gelegenheis-Oratorium **), 5) Judas Maccabaeus, 6) Joseph, 7) Alexander Belus, 8) Joshua, 9) Solomon, 10) Theodora, 11) Choice of Hercules (die Wahl des Herkules ***), 12) Jephtha, und 13) the triumph of Time and Truth (der Triumph der Zeit und der Wahrheit). In jedem dieser Werke zeigte er in höherem oder niederem Grade die Süßigkeit und Reinheit der Melodie, den festen und bestimmten Ausdruck, den erhabenen Adel der Idee, die kunstreiche Arbeit, den Reichthum und die Fülle der Harmonie, wodurch sich seine Musik so hoch auszeichnet.

Auf dieser neuen Laufbahn ging er mit ungeschwächter Munterkeit fort, bis ihn im Jahre 1751 eine Augenkrankheit befiel. Man erkannte sie als den Staar, ein Unglück, von dem ihn zu befreien, man wiederholte, aber vergebliche Versuche machte. Bei dem ersten Anfall hatte ihn seine gewöhnliche Lebhaftigkeit des Geistes verlassen; und nun ward er muthlos und niedergeschla-

*) Ein Englisches Drama von Congreve. A. d. U.

**) Auf den Sieg des Herzogs von Cumberland bei Culloden. A. d. U.

***) Wird in der von Mattheson herausgegebeneu Biographie unter der Rubrik Serenate angeführt. A. d. U.

gen. Außer Stande, seine Oratorien zu dirigiren, stellte er Hrn. Smith, den Sohn seines Notenschreibers, einen geschickten, seinem neuen Posten ziemlich gewachsenen, jungen Mann an seinen Platz. Der Componist fuhr jedoch fort, seine Zuhörer mit Fantasieen auf der Orgel zwischen den Acten zu erfreuen, und indem er sich seinem Director zur Seite hielt, unterstützte er immer noch die allgemeine Direction der Aufführung *).

Daß der Verlust des Gesichts an seinem Gemüth nagte, und seine Gesundheit schwächte, läßt sich natürlich denken. Die traurige Wahrheit ist, daß er sich muthlos darunter fühlte, daß um den Anfang des Jahrs 1758 sein Appetit verschwand, und er schnell verfiel. Natur und Kunst erhielten jedoch sein Leben bis zum April des folgenden Jahres, und er starb am 14ten dieses Monats 1759 im sechs und siebenzigsten Jahre seines Alters **).

*) Der Anblick des ehrwürdigen Meisters, wenn er sich hervor auf die Bühne führen ließ, um dem Publikum persönlich seinen Dank für seinen Beifall zu bezeigen, ist mir von einem Freunde, der oft davon Zeuge war, als höchst rührend beschrieben worden. Und als Samson aufgeführt wurde, bewegte der Gesang:

Total eclipse, — no sun, no moon,
All dark amid the blaze of noon,
(Volle Finsterniß, weder Sonne, noch Mond,
Alles dunkel mitten am hellen Mittag)

während der blinde Componist neben der Orgel saß, Alles tief, und aus jedem Auge traten Thränen.

**) Sein festes Einkommen betrug nur 600 Pf. jährlich; jedoch hinterließ er, ungeachtet seiner schweren und wiederholten Verluste, gegen 20,000 Pf., welche er, mit geringen Ausnahmen, seinen Verwandten in Teutschland vermacht hatte.

Er wurde in der Westmünsterabtei begraben. Das Seelenamt hielt Dr. Pearce, Bischof von Rochester, mit Unterstützung des Chors. Ein Monument, von Roubillac's Erfindung und Arbeit, stellt den großen Meister in Lebensgröße und in einer aufrechten Stellung dar, wo sein Grab ist. Der sinnreiche und geschickte Bildhauer hat der Figur eine Rolle in die Hand gegeben, auf welcher die Worte zu lesen sind: Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, begleitet mit den Noten der Melodie aus seinem Messias zu dieser Stelle.

Als Mensch, kann Händel mit Recht unter die moralisch guten und frommen; als wissenschaftlich gebildeter Mann, unter die allgemeine Klasse der Wohlunterrichteten gezählt werden; aber als Tonkünstler, steht er über allen Klassen, weil keiner ihm an die Seite zu setzen ist. Seine Ideen hatten nie etwas Gemeines oder Leeres: seine Erfindung scheint immer behend, reich, und von wunderbarer Angemessenheit für den Gegenstand gewesen zu seyn, er mochte zu den ernsten oder scherzhaften, fröhlichen oder feierlichen, leichten oder erhabenen und großen gehören. Er schrieb schnell; aber die Bewegung seiner Feder konnte selten mit dem raschen Fluge seiner Einbildungskraft Schritt halten, und die meisten seiner schönsten Gedanken waren die Geburt eines Augenblicks. Größtentheils ist er sehr originell; und wo er am hellsten glänzt, da ist der Glanz immer sein Eigenthum; doch, was er sich aneignet, das vervollkommnet er. Man hat von ihm, wie von Cicero, gesagt, was er berührte, verwandelte er in Gold: aber man könnte noch richtiger behaupten, daß seine Urtheils-

kraft verwarf, was nicht ursprünglich Gold war, und daß er das Gold, was er entlehnte, verfeinerte oder läuterte. In manchen Tonsetzern finden wir Süßigkeit, in andern Anmuth; in diesen Zärtlichkeit, in jenen Würde; hier fühlen wir die Empfindsamkeit und Kraft des Charakters, der dem Theater zukommt, dort ergreift uns das Große und Feierliche, das der Kirche gebührt: aber bei Händel entdecken wir alle diese Eigenschaften; und was ihn unstreitig zum Vorrang vor allen andern Tonkünstlern, alten und neuen, berechtigt, ist die Wahrheit, daß, während er ihnen in jedem Stil, bis auf einen, gleichkommt, in diesem Einen er sie alle übersteigt; seiner lieblichen Weichheit, seiner edlen Freude, seinem Feuer, seiner Energie, und seiner Reinheit des Pathos, haben sich verschiedene Meister genähert; aber zu seiner Erhabenheit ist keiner sich aufzuschwingen fähig gewesen. Wenn ich sein Hallelujah-Chor im Messias, sein Horse and his rider („das Roß und der Reiter") im Israel in Aegypten, oder die edleren Stücke seines Dettinger Te Deum höre, so wirkt die Majestät oder die feste Größe (massy grandeur) nicht blos auf mein Ohr, sondern auf meine Seele; sie scheint sogar einen andern Sinn zu erwecken; ich sehe die Herrlichkeit, welche gefeiert wird, und bin profan genug, ihr Bild auf den Tonsetzer auszudehnen.

Wenn Händel je unter sich selbst herabsinkt, so ist es, wo er sich zur kleinlichen oder wörtlichen Nachahmung oder Mahlerei herabläßt; wo er den Sinn über dem Worte vergißt, und seine Kraft an einzelne losgerissene Ideen verschwendet, und Gegenstände durch Töne

zu schildern sucht, anstatt seine Macht auf die Neigungen und Affekte des Herzens zu richten *). Bisweilen vernachlässigt er nicht nur den Gefühlsausdruck, sondern widerspricht ihm selbst. In dem Messias hören wir in einem christlichen Chor die Klage: „Wie Schaafe geh'n, floh'n wir zerstreut," in einer Melodie, deren Lebhaftigkeit dem munterstен Chor der Dagons-Priester angemessen seyn würde **); und im Alexanderfest wird Thais, die ein andres Troja anzündet (lighting another Troy), in der langsamen und anmuthigen Bewegung einer Menuet geschildert. Aber diese Flecken in Händels Strahlenglanz werden blos sichtbar, wenn eine zudringliche Kritik einen Nebel über sein allgemeines Licht wirft, und uns um ein dargebotenes Vergnügen betrügt.

In eine detaillirte Untersuchung der Vorzüge dieses Tonsetzers einzugehen, würde ihn durch ein zahlreiches Verzeichniß der schönsten Producte seiner Zeit hindurch verfolgen heißen; man würde die originellen und man-

*) Der Leser wird kaum an Händel's gebrochenen Passagen, die das Hüpfen der Frösche ausdrücken sollen, oder an die schnellen und entgegengesetzten Bewegungen der ersten und der zweiten Violine zur Schilderung der summenden Fliegenschwärme, oder an die lang aushaltende Note, den Stillstand der Sonne zu bezeichnen (im Israel in Aegypten und im Josua), erinnert werden dürfen.

**) Dieß Stück ist zugleich ein Beispiel der musikalischen Mahlerei, der sich H. zu gern überließ, und die zu sehr ins Einzelne ging, und zu sehr die Phantasie vom Hauptgefühl ablenkte. Dennoch erscheint er auch in solchen Verirrungen, wenn man auf die bloße Musik sieht, original, genial, und bewundernswürdig. A. d. U.

nichfachen Schönheiten seiner Concerte für verschiedene Instrumente; die dichte Harmonie, die tiefe Kunsteinsicht, die glücklichen Verwicklungen (involutions) in seinen Flügellectionen (harpsichord lessons); die gehäuften Beispiele von jeder Art Verdienst im Opernfache in seinen Italiänischen Dramas; die umfangreiche Vereinigung des Großen mit dem belebenden Glanze in seinen Oratorien; und die in seinen Kirchenstücken herrschende feierliche Erhabenheit betrachten und auseinandersetzen müssen.

Dieß würde ins Unendliche gehen, oder wenigstens mehr einem Werke musikalischer Biographie, als einer allgemeinen Geschichte der Tonkunst angemessen seyn. Anstatt also den sinnreichen Plan und die glückliche Ausführung in seinen Concerten, Ouvertüren und andern Instrumentalstücken zu untersuchen und zu beleuchten; die Delikatesse, den Geist, den Adel und charakteristischen Ausdruck seiner Arien, und den feinen Bau ihrer Begleitungen zu erörtern; anstatt dieses Allen, begnüge ich mich zu sagen, daß, so wie die Natur ihn gütig begabt hatte, er durch weise Vervollkommnung ihrer Gaben seine Dankbarkeit ausdrückte; daß er, mit einem bewundernswerthen Umfange des Genies geboren, dessen Eingebungen mit einer erstaunlichen Beständigkeit und Beharrlichkeit folgte, und in sich mehr Fähigkeit und größeren Fleiß vereinigte, als sich ein anderer Tonsetzer rühmen konnte; daß wir, ob er uns gleich mit der Größe seiner Talente und Leistungen in Erstaunen setzt, doch nicht die vereinigten Ursachen seiner Ueberlegenheit betrachten, und uns über die Wirkung wundern können.

Während die Schönheit seiner Werke Alle in Bewundrung setzt, wird ihr Umfang dem jungen und eifrigen Tonkünstler ein ewig anreizendes Beispiel seyn. Der Kunstschüler wird, bezaubert von ihrer Trefflichkeit, und angefeuert von dem Beifall, den sie erregen, Händel's darin bewiesene Verdienste untersuchen, um ihnen nacheifern zu können; er wird seine Fußtapfen ausspüren, um seinem Laufe zu folgen, und, nach Ruhm strebend, es wagen, ein Nebenbuhler seiner Größe zu werden *).

*) Reichardt's Kunstmagazin enthält verschiedene schöne Proben aus Händel's Werken, dem Alexanderfest, Tamerlano, Pastor fido, Messias, und Variationen, nebst Bemerkungen des Herausgebers. Indeß ist das Kunstmagazin in keinem Buchhändlerverlag gewesen, und bis auf die Ausgaben einiger Werke des unsterblichen Meisters, wie des Messias (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel), des Saul (von Naue, im Klavierauszuge, Leipzig, bei Hofmeister) und weniger andrer z. B. Klaviersachen (Zürich, bei Nägeli; Wien, bei Träg; und zu Paris), die man durch den Buchhandel noch erlangen kann, wird es dem Teutschen Kunstfreunde oft schwer oder gar unmöglich werden, sich mit diesen herrlichen Werken näher bekannt zu machen. Möchten wir nicht den Engländern nachstehen, das Andenken eines solchen Meisters, unsers Landsmannes, in seinen hinterlassenen Kunstschätzen noch zu ehren, die uns weit weniger bekannt sind, als sie es verdienen! Wenigstens verdienten die Werke eines Händel und Joh. Seb. Bach, in möglichst vollständigen nnd guten Ausgaben oder treuen Abschriften, die Zierden unsrer großen Bibliotheken zu vermehren, und da, vor Zerstörung gesichert, zum Studium und gemeinnützlichen Gebrauch aufgestellt zu werden. Könnte ein liberaler Verleger (mit Aussicht auf Unterstützung der Kunstfreunde) eine Ausgabe der alten musikalischen Klassiker unternehmen, so würde er sich um die Kunst sehr verdient machen. A. d. U.

Funfzehntes Kapitel.

Haydn und Mozart.

Hätte die Welt nie einen Purcell, einen Händel, oder einen Arne hervorgebracht, so könnten wir Franz Joseph Haydn für das größte Genie erklären, das sich je der Cultur der Tonkunst gewidmet hat. Von dem gegenwärtigen hoch vervollkommneten Zustande der Instrumentalcomposition kann er in der That mit Recht der Vater genannt werden, weil wir dem Glanze seiner schöpferischen Einbildungskraft, und der Tiefe und der glücklichen Anwendung seiner Wissenschaft, Wirkungen verdanken, deren Neuheit und Kraft gleich überraschend und ergötzend sind.

Dieser bewundernswürdige Tonkünstler (gebürtig aus Rohrau, einer kleinen Stadt, funfzehn Stunden von Wien) war 1732 geboren *). Sein Vater, von dem niedern Stande eines Wagners, verband mit seinem Handwerke den Dienst eines Pfarrküsters, hatte eine gute Tenorstimme, und so viel Geschicklichkeit auf der Harfe, um den Gesang seiner Frau begleiten zu können. Der Sohn zeigte schon im sechsten Jahre seine musikalische Anlage durch die Genauigkeit, mit der er zu ihrer Musik den Takt schlug. Ein Verwandter, Namens Frank, der gut Musik verstand, und dem des Kindes frühzeitiges Taktgefühl auffiel, vermochte die Eltern, den kleinen Joseph seiner Leitung und Unterweisung anzuvertrauen. Bei diesem Freund und Lehrer war er

*) Nach Gerbers älterm Lexikon der Tonkünstler, d. 31. März 1733. D. U.

nicht lange gewesen, als er durch die Melodie, welche er auf einem Tambourin hervorzubringen wußte, und durch die Art, wie er mit seiner feinen und wohlklingenden Stimme sang, im ganzen Bezirke Aufsehen erregte. Reuter, Kapellmeister an der St. Stephanskirche zu Wien, der Knaben für seinen Chor suchte, kam zu Frank, auf Anlaß des Rufs seines kleinen Vetters, hörte den Knaben singen, und fand solches Wohlgefallen an seiner Stimme und an der Art, wie er einen Kanon vom Blatte sang, daß er sich entschloß, ein so schätzbares Talent anzuwerben; dieß geschah, und der achtjährige Joseph begab sich aus der Pflege seines Verwandten in die Schule des Chors zu St. Stephan in Wien. Hier hielt sein Fleiß mit der Liebe des ihm bestimmten Berufs gleichen Schritt; und ob schon nur zwei Stunden Uebung täglich verlangt wurden, so übte er sich doch gewöhnlich funfzehn oder sechzehn. Das Genie und die Begeisterung, die ihn leiteten, bestärkten seine Neigung und beschleunigten seine Fortschritte. Nichts desto weniger erfuhr er nach fünfjährigem unablässigem Studium die Schwierigkeit seiner Kunst in dem Maaße, daß eine Misse, die er componirt hatte, seinen Lehrer nur zum Lachen reizte *). Da er seinen Mangel an Theorie fühlte, entschloß er sich, mit den Regeln der

*) Reuter ließ sich nicht herab, seine jungen Schüler den Contrapunct zu lehren, und war daher auf kein andres Vergnügen berechtigt, als das ihm ihre Unwissenheit in der Harmonie gewähren konnte. [Nach andern Nachrichten, erhielt er von sehr tüchtigen Lehrern im Gesange, auf Instrumenten und in der Theorie der Musik Unterricht; es war aber kein Wunder, wenn ihm Versuche von acht- und sechzehnstimmigen Compositionen noch nicht gelangen. D. U.]

harmonischen Verbindung und Entwicklung genauere Bekanntschaft zu suchen; durch die Abhandlung von Fux bemeisterte er sich bald vieler ihm bisher entgangenen wesentlichen Geheimnisse, und, im Gefühl seiner täglichen Fortschritte, verfolgte er, ungeachtet des Mangels an Geld, an Feuerung, und fast selbst an einem Instrument (denn ein elendes Klavier in seinem dürftigen, kalten Dachstübchen, verdiente kaum diesen Namen) seine Studien mit Glück und erstaunenswürdigem Erfolge.

Es ereignete sich, daß um diese Zeit der Venezianische Ambassadeur Corner zu Wien residirte, welcher eine Geliebte hatte, die aus Leidenschaft für Musik den schon bejahrten Componisten Porpora bei sich hielt. Haydn hoffte Vortheile von einer solchen Verbindung, und suchte als Musikus Zutritt bei dieser Familie zu erlangen. Er gefiel dem Gesandten, und wurde von ihm in die Bäder zu Meinersdorf mitgenommen; aber Porpora, der Gesellschafter der schönen Wilhelmine des Venezianers, war der große Gegenstand des jungen Haydn. Er hörte mit Vortheil zu, wenn er ihren Gesang begleitete; lernte den besten Stil des Italiänischen Gesangs kennen; und nach seiner Zurückkunft engagirte er sich in Wien bei der ersten Violine zum Frühgottesdienst in der Kirche der barmherzigen Brüder, nachher spielte er die Orgel in der Kapelle des Grafen Haugwitz, Nachmittags sang er Tenor in der Stephanskirche, und den übrigen Theil des Tages, und einen großen Theil

der Nacht, widmete er dem Privatstudium und der Uebung seiner Kunst *).

Ein Gehalt von sechs Zechinen (oder drei Pfund) monatlich von dem Venetianischen Ambassadeur, und freie Kost an der Tafel der Secretäre desselben hatte ihm eine Art Unabhängigkeit gewährt, die er nunmehr von der Freigebigkeit eines Perückenmachers zu genießen anfing. Keller, der so oft mit Entzücken in der Kathedralkirche seinem schönen Gesange und geschmackvollen Spiel zugehört hatte, fand sich glücklich, ihn zu überreden, mit seiner Kost und Wohnung fürlieb zu nehmen, und durch seine Freundschaft die Fortsetzung seiner Studien zu begünstigen. Haydn nahm den gütigen Vorschlag an; der Perückenmacher hatte zwei Töchter; und Haydn's Verheirathung mit der ältesten zeigte ihm freilich keine Aussicht auf künftiges Glück. Er setzte indeß seinen Fleiß fort, und schrieb Pianoforte-Sonaten für seine Schüler, und Menuetten, Allemanden und Walzer für die Redoute. Als er eines Abends in Gesellschaft mit zwei musikalischen Freunden eine Serenade unter dem Fenster des Bernadone Kurtz, Directors des Kärnthener Theaters, aufführte, kam dieser, durch die originelle Musik bezaubert, die Treppe herunter, und da er hörte, daß es Haydn's Composi-

*) Haydn's musikalische Erziehung war unregelmäßig und meist zufällig, und es ist vielleicht dem Umstande, daß er keinen bestimmten Lehrer hatte, seine Kenntnisse aus mancherlei sich darbietenden Quellen schöpfte, und seine eigenen unbefangenen Beobachtungen über die Compositionen Andrer anstellte, die hohe Unabhängigkeit und Originalität seines Stils zuzuschreiben.

tion war, bat er ihn dringend, ihm eine Oper unter dem Titel „der Teufel auf zwei Stöcken" (oder der hinkende Teufel) zu componiren; das Stück machte Glück, und der Componist erhielt 24 Zechinen zur Belohnung. Vocalmusik war jedoch weder die natürliche Stärke, noch die natürliche Neigung Haydn's; und im nächsten Jahr (seinem zwanzigsten) fiel er und fixirte er sich auf sein eigentliches Fach. Ein Heft von sechs Trios verkündigte die glückliche Eigenthümlichkeit und Neuheit seiner Ideen, und erzeugte die Klage über „gefährliche Neuerungen," welche gewöhnlich sowohl den Werth, als die Nothwendigkeit der gefürchteten Reform beweist *). Der Zauber des Genies besänftigte bald den sich erhebenden Sturm des Fanatismus oder Neides, und sein erstes Quartett in B gründete gleichsam seine neue Kirche. Der junge Tonkünstler verließ nun die Wohnung seines Schwiegervaters, und zog zum Herrn Martinez, wo Metastasio wohnte; und nun bedeckte ein und dasselbe Dach den ersten lebenden Dichter und den ausgezeichnetsten Symphonisten seiner Zeit **). Aus Martinez's Hause, und nach sechs Jahren des Mangels,

*) Der Kaiser Karl der Sechste begnügte sich nicht, der Beschützer der strengen Fugisten zu seyn, sondern war selbst ein Fugist, und verschmähte nichts so sehr, als Freiheit der Fantasie und Wärme des Ausdrucks.

**) Da er alle Tage mit Metastasio zu Mittag speiste, so sammelte er von dem einsichtsvollen und mittheilsamen Dichter manche von jenen allgemeinen Regeln, auf denen die Vollkommenheit der schönen Künste beruht, und welche nebst dem Unterricht, den er zu gleicher Zeit in den Elementen der Italiänischen Sprache erhielt, seinen Geist bildeten und erweiterten.

wurde Haydn in die Familie des Grafen Mortzin eingeladen. Als der Fürst Anton Esterhazy, ein feuriger Musikfreund, im Concertsaale des Grafen eine Symphonie von Haydn hörte, machte ihm die Composition solche Freude, daß er den Wunsch äußerte, den Componisten zum zweiten Anführer seines eignen Orchesters zu haben. Der Graf gewährte ihm diesen Wunsch, und einige Zeit nachher wurde der junge Teutsche in den Dienst des Fürsten aufgenommen, und ein Jahr später nach dem Tode seines Gönners, in den seines Nachfolgers, Nicolaus.

In der Kapelle dieses Fürsten, und an der Spitze eines großen Orchesters, besaß Haydn die Mittel, seine Talente vollkommener zu entwickeln. Die regelmäßigen Studien des Morgens, die Abwartung der Oper oder des Concerts des Fürsten am Abend, und die Stunden, welche er bei seinen Freunden und mit Demoiselle Bosselli, einer reizenden Sängerin bei dem Orchester des Fürsten, zubrachte, füllten seine Zeit durch mehr als dreißig Jahre, und vermindern unsre Verwundrung über die Mannichfaltigkeit seiner Compositionen. Von der Schönheit und den Talenten dieses jungen Frauenzimmers wurde Haydn in hohem Grade eingenommen; allein nach seiner herrschenden rechtlichen Denkungsart würde er wahrscheinlich keiner Leidenschaft nachgehangen haben, durch welche nachher sein Betragen so mächtig und fortwährend regirt wurde, hätte nicht die verkehrte Frömmigkeit der Madame Haydn und ihre fanatische Vorliebe für die Gesellschaft von Priestern (die zu oft die Familienruhe stören) ihren Mann aus dem Hause getrie-

ben, und Trost in der Gesellschaft der Demoiselle Bo-
selli zu suchen genöthigt.

So groß der natürliche Reichthum von Haydn's Genie war, so war er doch entfernt, sich blos auf seinen Vorrath zu verlassen, sondern nährte und befruchtete oft seine Einbildungskraft mit den Schätzen andrer Zeiten und Länder. Einige Jahre nach seiner Anstellung bei dem Fürsten Nikolaus von Esterhazy, und als sein Stil schon zu sehr befestigt und bestimmt war, um gestört und geschwächt werden zu können, benutzte er die Nationalmelodieen der Ukräne, Ungarns, Schottlands, Teutschlands, Siciliens, Spaniens, Rußlands und jedes Gebiets in Europa *). Man sagt von ihm, daß ihm, bei aller Ausstattung durch Natur und Kunst, doch nur unter gewissen Umständen seine erfinderische Einbildungskraft zu Gebote stand. Gleich Büffon, der, um mit Glück zu arbeiten, es nöthig fand, sich in vollen Staat zu setzen, mußte Haydn völlig angekleidet seyn, ehe er sich seiner Geistesthätigkeit überlassen konnte, und ihm stand sein Genie nicht eher ganz zu Gebote, als bis er einen Ring angesteckt hatte, den er der Freigebigkeit Friedrichs des Zweiten verdankte **).

So wie sich die Werke dieses Meisters anhäuften, so fuhr sein Ruhm fort sich auszubreiten, bis seine

*) Paesiello nahm oft dieselbe Zuflucht. Auf eine alte Melodie, welche man griechischen Ursprungs glaubt, gründete er seine schöne Romanze der Nina.

**) Im Besitz dieses Zauberrings konnte er die erhabenste Musik componiren. Das Geheimniß ist nur, wie er vor dem Empfange desselben, schon so schön setzen konnte, um die Erlangung eines solchen Zaubermittels zu verdienen.

Ueberlegenheit, als Instrumentalcomponist, so allgemein anerkannt wurde, daß das Anerbieten eines Preises für den Tonsetzer, der die besten Symphonieen schreiben würde, mehr eine feine Art schmeichelhafter Ehrenbezeugung gegen Haydn, als eine allgemeine Aufforderung der Talente war. Um das Jahr 1760 ereignete sich dieser Umstand. Man ging um diese Zeit in Madrid damit um, das Leichenbegängniß Christi durch eine Art Gottesdienst, Entierro genannt, zu feiern, bestehend aus einer Predigt über Jesu sieben letzten Worte am Kreuz, deren Abschnitte und Zwischenräume durch angemessene Musikstücke ausgefüllt werden sollten; daher ging ein Umlaufschreiben durch Europa, welches dem Verfasser der den sieben Worten im Ausdruck entsprechendsten sieben Symphonieen eine ansehnliche Belohnung verhieß. Diese Aufforderung konnte die Talente jedes Teutschen Componisten zur Thätigkeit reizen; aber Haydn's Unternehmung wurde erwartet, und alle andre Tonkünstler blieben in Ruhe. Er machte sich an die Arbeit, und in einem Feuer der Begeisterung, das durch jene Liebe zur Tonmahlerei (die zu viele seiner Compositionen herabsetzt, und von welcher selbst sein großer Vorgänger, Händel, nicht ganz frei war) erhöht wurde, schrieb er jene sieben Symphonieen, in welchen (wie ein bethörter Frömmling sagen würde) *)

*) Warum der Verf. durch diesen Zusatz (vom infatuated devotee) seinen anscheinenden Lobspruch auf diese allgemein anerkannten, immer mit neuer tiefer Theilnahme gehörten Meisterstücke schwächt oder aufhebt, ist schwer zu begreifen.

Er bemerkt übrigens in einer Anmerkung, daß Haydn (Einige sagen, Michael Haydn, sein Bruder) nachmals diese

Spiega con tal pietate il suo concetto,
E il suon con tal dolcezza v'accompagna,
Che al crudo inferno intenerisce il petto.

Dante.

Aber so mächtig und gebietend Haydn's Genie im Gebiete der Instrumentalcomposition war, so glänzend und originell seine Gedanken waren, so verständig ihre allgemeine Anordnung, so groß und mannichfaltig immer die Wirkung war, die er hervorbrachte; — so hatte die Natur doch ihre Gaben nicht mit dem erhabenen, glühenden und starken Gefühl gekrönt, welches, nicht zufrieden mit bloßen Tönen, Ausdruck der Gedanken und Empfindungen in der Poesie durch den Gesang mit Glück sich zum Gegenstande macht. Kurz, Haydn war kein großer Vocalcomponist. Seine Armida, La vera Costanza, und Lo Speziale, welche aus dem Brande der Archive zu Eisenstädt (in Ungarn), wobei seine andern Opern verloren gingen, gerettet wurden, dienen uns von der Ueberlegenheit seiner Zeitgenossen Sacchini, Cimarosa, Zingarelli und Mozart in der Theatercomposition zu belehren: und kein Kunstrichter

Stücke als Begleitungen zu Gesangmelodieen angewandt hat, welche sein Geschick und Genie der vorgeschriebenen Harmonie anpaßte. — Daß dieß Michael Haydn gethan, ist, so viel ich weiß, bei uns von Niemand behauptet oder vermuthet worden. Daß aber das Ganze durch diese kunstreiche Verbindung des Gesanges mit den Instrumenten und durch die glückliche Benutzung des zum Theil aus Ramlers Tod Jesu entlehnten Textes, so wie auch durch die den sieben Worten gegebene feierliche choralmäßigen Partieen für bloßen Gesang, und ein beigefügtes Stück für Blasinstrumente, außerordentlich an Interesse gewonnen, ist Jedem, der diese geistliche Stücke schön und kräftig aufführen horte, wohl bekannt. A. d. U.

wird seine Missen und Oratorien selbst mit den am wenigsten vortrefflichen geistlichen Musikstücken seines großen Vorgängers und Landsmanns *) vergleichen **). Wenn indeß die Natur dem Eingebornen von Rohrau diese ausnehmenden Gefühle, die im Gesange ergötzen, und die allein im Gesange ausgedrückt werden können, vorenthielt, so geschah es, damit sie desto gütiger gegen die musikalische Welt seyn könnte. Pergolese und Leo, Scarlatti und Gluck, Porpora und Piccini hatten die Singcomposition fast zur Vollkommenheit gebracht; aber ein Haydn fehlte noch, dem Orchester eine neue Seele zu geben, seine Organisation zu beleben, und ihm die Sprache der Leidenschaft und des Erstaunens zu lehren. Er kam und erfüllte seinen Zweck. Den edleren Theil seiner Symphonieen zu hören, heißt sich gerechtfertigt fühlen, wenn man Pope's schmeichelhafte Verse auf den unsterblichen Händel hier in Anwendung bringt:

*) Händel. D. U.

**) Sollte ich irgend eine Ausnahme von dieser allgemeinen Bemerkung machen, so geschähe es zu Gunsten des Stabat Mater von Haydn, dessen Schönheit, Ordnung, und Klarheit viele Einsicht und ihre glücklichste Anwendung zeigt.

[Unter den zahlreichen Missen dieses großen Meisters gibt es auch mehrere, in denen sich die herrlichsten Gesangpartieen, z. B. für den Tenor oder Alt, durch die schönste, innigst rührende Melodie, und die originellste, angemessenste Ausführung auszeichnen. Zu diesen unvergleichlichen Sätzen gehören besonders diejenigen Adagio's und Largo's, welche über die Worte Et incarnatus est, oder Et homo factus est, oder Agnus Dei geschrieben sind. Und sie zeigen wohl, daß Haydn auch im Gesange groß und höchst edel seyn konnte; seine kindlich frommen Motetten von Gellert, und seine begeisternden Chöre in der Schöpfung und den Jahrszeiten nicht einmal zu erwähnen. A. d. U.]

To move, to stir, to shake the soul, he comes,
And Jove's own thunder follows Mars's drums.

[Die Stelle ist aus dem vierten Buche der Dunciade, und in der von Mattheson herausgegebenen Biographie Händel's folgendermaßen übersetzt:

Er kommt, er weckt, er rührt, und will die Seel' erschüttern,
Der Donnerkeil muß selbst vor Martis Trommel zittern.]

D. U.

Haydn war nicht lange der Gegenstand von Europa's Lobpreisungen gewesen, als er ernstlich darauf dachte, auf einige Zeit sich von seinem Vaterlande zu entfernen. Endlich ereignete es sich, daß er, der Gesellschaft der Demoiselle Boselli durch ihren Tod beraubt, und fast zu gleicher Zeit gedrängt, Paris, Neapel, Lissabon, Venedig, London und Meiland zu besuchen, um für diese Städte neue Opern zu liefern, sich bewegen ließ, die Vorschläge meines verstorbenen Freundes, Salomon, anzunehmen. Dieser treffliche Violinist glaubte, daß die Gegenwart des Teutschen Symphonisten seinen Concerten nicht nur neues Interesse, sondern auch einen modernen Reiz geben würde, und fühlte sich glücklich, daß er Haydn zu bereden vermochte, England den andern Ländern vorzuziehen, wohin er eingeladen worden war. Haydn nahm Salomon's Vorschläge zu zwanzig Concerten im Jahr, gegen funfzig Pfund für jede Aufführung, an; verließ auf eine kurze Zeit, nicht ohne Kampf, seinen Freund und Gönner, den Fürsten Nikolaus, und kam im Frühling 1790 in London an, wo er wenig über ein Jahr blieb. Außer den zwölf neuen Symphonieen,

womit er Salomon's Abonnenten erfreute, lieferte er mancherlei Instrumentalstücke, und in jeder Art zeigte er einen Stil, der seiner Einsichten, seines Genies und seines lange begründeten Ruhms würdig war.

Um nicht die Leser mit den kindischen und lächerlichen Geschichtchen zu ermüden oder zurückzustoßen, welche über einen, Haydn's Unterricht im Contrapunct suchenden Edelmann; über sein Aufsuchen eines Seemanns, der ihn, wie er glaubte, für die Composition eines Marsches zu reichlich bezahlt hatte; und über die abgeschmackte Weigerung eines fremden Musikhändlers, für andre, als Haydn's Compositionen, Geld zu nehmen, — circulirten *); begnüge ich mich, zu bemerken, daß die zwei größten Ergötzungen des harmoniösen Teutschen in London darin bestanden, die Aufführung von Händel's Musik im Alten Concert (Ancient Concert) zu hören **), und die Philharmonische Societät zu

*) Wenn Etwas die Abgeschmacktheit dieser frivolen Einfälle übertreffen kann, so ist es die Erzählung über die Entlassung der Esterhazyschen Kapelle, und Haydn's launigen Gedanken, auf die letzte Seite der Stimmen der hierzu gesetzten Sinfonie die Worte zu schreiben: Löscht euer Licht aus und geht heim.

[Diese Sinfonie ist unter dem Namen der Abschiedssinfonie bekannt, und ihre sinnreiche Einrichtung, die Mitspielenden allmählich abtreten zu lassen, zeugt nur für Haydn's eigenthümliche Laune, die wohl in ihrer Gutmüthigkeit am wenigsten das wegwerfende Urtheil des Verf. verdient, der diese Composition wahrscheinlich nicht kannte, und die Erzählung für ein Mährchen hielt. D. Uebers.]

**) Der Umstand, daß Händel's Musik in England mehr bekannt ist und höher geschätzt wird, als in Teutschland, spricht nicht sehr zu Gunsten des ächten Geschmacks, oder ächten

besuchen. Seine allgemeine Aufnahme und Behandlung in London war ehrenvoll für den Geschmack und die Liberalität des musikalischen Theils seiner Einwohner, und so schmeichelhaft für die Gefühle des Tonkünstlers, daß er, nachdem er nach Teutschland zurückgekommen war, und den Dienst bei seinem Fürsten drei Jahre hindurch fortgesetzt hatte, auf eine Einladung Gallini's, des damaligen Directors des Königstheaters, seinen Besuch wiederholte. Gallini hatte ihn für die Composition einer Oper engagirt, welche mit der größten Pracht zubereitet werden sollte. Die Hinabsteigung des Orpheus [Orfeo ed Euridice] machte den Gegenstand aus; der Componist fing seine Arbeit an; aber da der Unternehmer nicht so bald Erlaubniß erhielt, sein Theater zu eröffnen, so wurde Haydn des Wartens überdrüssig, ließ den Orpheus hinabsteigen, wie er konnte, und kehrte nach Oestreich zurück *).

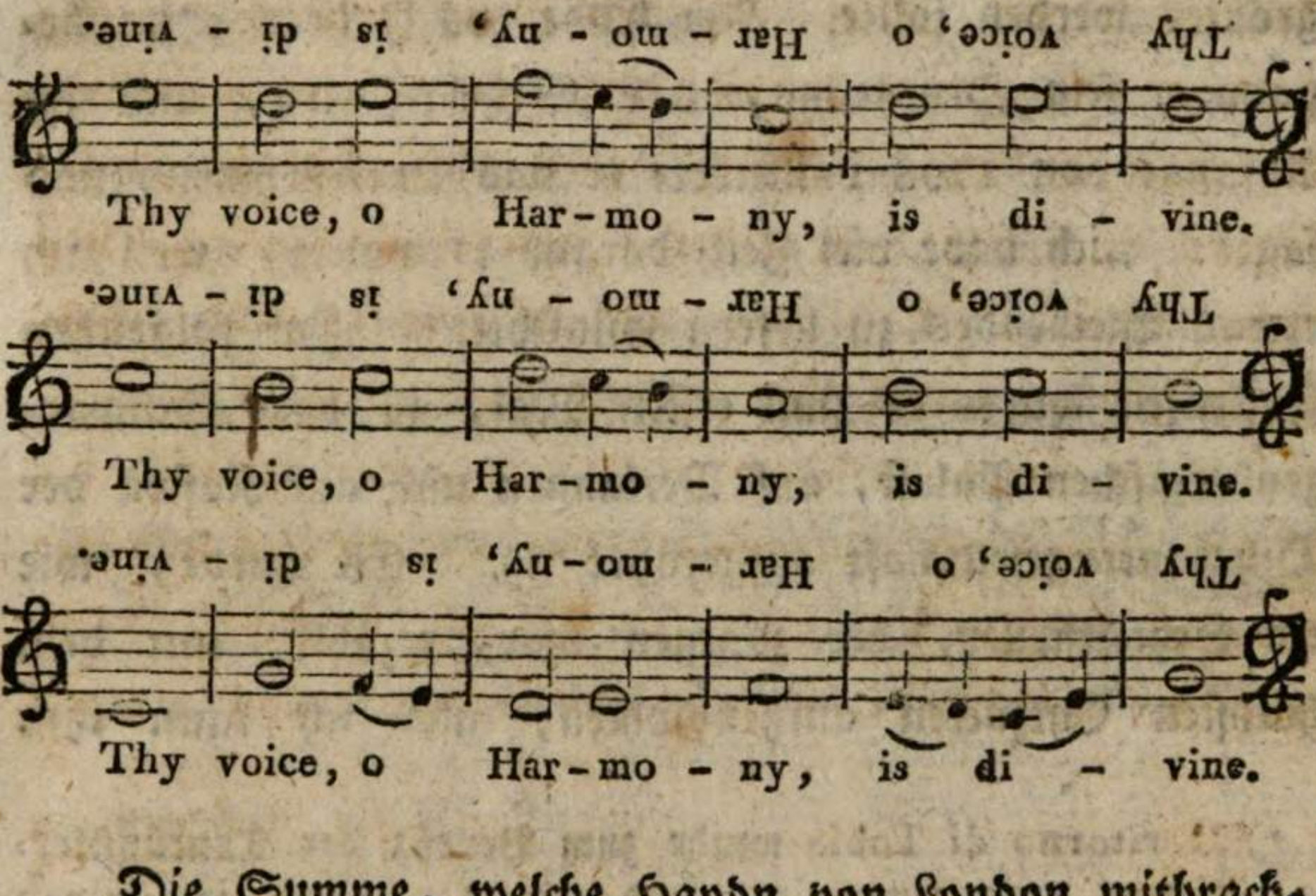
Unter seinen Besuchen zu London genoß er auch die Befriedigung einer Unterredung mit dem Könige und der Königin, welche ihn auf eine für alle Parteien ehrenvolle Art empfingen. Und die Universität zu Oxford

Patriotismus des Landes, welches uns mit so edelmüthigen Fürsten versehen hat.

*) Eine Anekdote von Haydn und Mistreß Billington, die er bei seinem zweiten Aufenthalt in England besuchte, darf nicht übergangen werden. Er fand sie dem Mahler Sir Joshua Reynolds sitzend. Das Gemählde stellte sie vor, wie sie dem himmlischen Chor zuhört. „Das Portrait, rief er aus, ist sprechend ähnlich; aber Sir Joshua wird mir verzeihen, wenn ich sage, daß er einen sehr bedeutenden Fehler begangen hat. Die Dame hört den Engeln zu; allein die Engel sollten ihr zuhören.“

übersandte ihm das Doctordiplom. Jedoch erwartete man, daß er pro forma eine Probe seiner musikalischen Tüchtigkeit einreichen würde. Er überschickte daher als solche eine so eingerichtete Composition, daß sie auf jede Art, vorwärts und rückwärts, von oben nach unten, oder von unten nach oben, ohne Aufhebung der Melodie oder Harmonie gelesen werden konnte. Ein solches Stück heißt ein Canon cancrizans, und der folgende ist Haydn's akademisches Probestück:

Canon cancrizans a 3 Voci.



Die Summe, welche Haydn von London mitbrachte, wurde durch den Ertrag einiger Concerte vermehrt, die er auf seiner Zurückreise durch Teutschland gab *). Er befand sich nun in angenehmen Umständen und in Muße, ein großes Werk zu unternehmen. Die majestätischen Chöre Händel's donnerten noch in seinem Ohr;

*) Er erhielt in England gegen 1,400 Pfund.

und er hatte zwei Gründe, warum er ein zweites Oratorium zu componiren wünschte: erstens, den löblichen Ehrgeiz, der Erhabenheit seines großen Landsmannes nachzustreben, oder mit ihr zu wetteifern; zweitens wollte er selbst durch eine gemäßigte Nachahmung solcher gehaltvollen Größe die Erinnerung an das ehemalige Mislingen seiner Composition in dieser Gattung verwischen. Man hatte kaum, hätte es aber bald vergessen, daß sein Tobias (von 1774) *) kein sehr glänzendes Werk war. Im drei und sechzigsten Jahre fing er nun dasjenige Werk an, das nach seiner Absicht offenbar sein größtes werden sollte. Am Ende des Jahres 1795 begann er sein Oratorium, die Schöpfung, und im Anfange von 1798 vollendete er das Unternehmen, und sagte: „ich habe viel Zeit darauf verwandt, weil ich etwas Bleibendes zu liefern wünschte." Zur folgenden Fastenzeit wurde es zum ersten Mal, in dem Schwarzenbergischen Palast, auf Verlangen und auf Kosten der Dilettantengesellschaft aufgeführt **). Es wurde, wie ein Schriftsteller, der zugegen war, erzählt, mit dem höchsten Entzücken aufgenommen; und ich kann ihm

*) Il ritorno di Tobia wurde zum Benefiz der Tonkünstlerwitwen 1775 componirt, und wie A. Burgh in seinen Anecdotes of Music (London 1814) sagt, seitdem jährlich zu Wien aufgeführt, und steht daselbst eben so hoch in Ansehen, als Händel's Messias in England. — Es ist wohl nachher durch die Schöpfung verdrängt worden, und hat, so viel ich weiß, nicht eben großen Ruf erlangt. A. d. U.

**) Nach Gerbers Tonkünstlerlexikon hatte eine Gesellschaft des Wiener Adels dem Componisten die Partitur für 700 Ducaten abgekauft, und veranstaltete die Aufführung auf dem Nationaltheater.

leicht glauben, weil die Zuhörer mit Händel's Erhabenheit und tiefer Kunst (profound contrivance) unbekannt waren, und mit einer Vorbereitung, bezaubert zu werden, sich versammelten. Aber was sind die wirklichen und vorragenden Züge dieser Composition? Eine Reihe von versuchten Nachahmungen (Schilderungen) von Gegenständen, die sich durch Musik nicht nachahmen (schildern) lassen; die plötzliche Schöpfung des Lichts, durch ein unerwartetes Hervorbrechen von Tönen glücklich ausgedrückt; nicht überflüssig schöne oder originelle Melodieen (airs), unter sinnreichen Begleitungen erstickt; und Chöre, worin der Componist unter seiner aufgelegten Last sich abmüht, in Fugen arbeitet, mit schwachem Pinsel den hellen Glanz eines herrlichen Vorbildes copirt, und die Abwesenheit wahren Geschmacks und wahrer Würde mit den vereinigten Kräften eines verwickelten Orchesters ersetzt *). Meine Hochachtung für Haydn's

*) Wenn ich in irgend einer der Melodieen der Schöpfung die himmlische Anmuth Sacchini's, in den Recitativen die tiefe Wissenschaft Sebastian Bach's, oder in den Chören ein einziges Beispiel jener überschwenglichen Kraft der Phantasie, gründlichen Anordnung (profound adjustement) der Stimmen, oder Erhabenheit des vereinigten Effects, wie in Händel so gleichförmig sich offenbart, entdecken konnte, so wollte ich Haydn für einen Oratoriencomponisten anerkennen.

[Es ist kaum begreiflich, wie der Verf. ein so ungünstiges Urtheil fällen kann, das schwerlich von den Teutschen und andern Nationen, die das in Europa an so vielen Orten immer mit neuer Bewunderung und neuem Ergötzen gehörte Werk kennen lernten, unbefangene Musikfreunde unterschreiben werden, wenn sie auch einzelne Mängel darin zugestehen, und es nicht durchaus mit den besten Oratorien Händel's in aller Hinsicht vergleichen sollten. Mehr Gerech-

große Talente nöthigt mir Bedauern ab, daß seine Einsicht ihn nicht abhielt, sich durch Oratoriencomposition zu compromittiren. In seinen Opern und Cantaten mislang es ihm nur zum Theil; in den Oratorien aber fast gänzlich. Aber es sollte die erste Politik eines so großen Künstlers seyn, nie ein Mislingen sehen, nie es gewahr werden zu lassen, daß er fehlen kann.

Ungefähr zwei Jahre nach dieser Arbeit schrieb er seine Jahreszeiten. In diesem Stücke war er glücklicher, weil er da weniger außer seiner natürlichen Sphäre war. Ohne die verwickelte Größe zahlreicher Singstimmen und Instrumente, ohne jene gewaltige Verbindung und vervielfältigte Durchflechtung und Entwicklung, deren Handhabung nur den Talenten des Componisten vom Samson, vom Messias und von Israel in Aegypten, zu Gebote stand, — lagen die Jahrszeiten innerhalb des Gebietes seiner Kraft, und verriethen blos seine Unbehülflichkeit (awkwardness) *). Es ist nicht wenig merkwürdig, daß ein Meistigkeit läßt ein andrer Englischer Musikkenner dem neuern Tonsetzer widerfahren, indem er in seinen Anecdotes of music sagt: „Die größte Annäherung zu Händel's Erhabenheit in den Werken eines der spätern Tonsetzer kann man in des unsterblichen Haydn Chor aus der Schöpfung bemerken: „„Die Himmel erzählen ꝛc.““ Ein Chor, welcher wohl fast jeder Composition dieser Gattung den Preis streitig machen dürfte." A. d. U.]

*) Auch wieder ein hartes, ungerechtes Urtheil, dem Niemand beipflichten wird, wer die mannichfaltigen Schönheiten, das Liebliche, das Edle und Große, und den wahren Ausdruck in den feinsten Zügen, wie im Ganzen, in den herrlichen, mit so viel Geist, Gefühl, Laune und Phantasie ausgestatteten Werke kennen zu lernen Gelegenheit hatte. A. d. U.

ster, dessen ausgezeichnete Größe in der Instrumentalcomposition lag, seine Laufbahn mit einer Singcomposition schloß. Die Jahrszeiten waren sein letztes Product *).

Bald nachher wurde dieser einst so umfassende Geist so schwach, daß er auf zwei Vorstellungen beschränkt ward, die Furcht körperlicher Krankheit, und die Besorgniß des Mangels. Seine stete und fast einzige Erquickung bestand jetzt in kleinen Zügen von Tokayer Wein **). Im Jahr 1805 war er so entkräftet, daß sich das Gerücht von seinem Tode verbreitete. Die Pariser Zeitungen hallten von der traurigen Botschaft wieder; und das sonst so berühmte Nationalinstitut (von dem er Mitglied war) erkannte seine Ansprüche auf ein ehrenvolles Andenken, und feierte es durch eine Todtenmesse. Die Nachricht von dieser, einem Lebenden geweihten Leichenfeier belustigte ihn ungemein: selbst der angenehme Eindruck einer so bewiesenen Ehre auf sein noch empfängliches Herz hielt ihn nicht ab, scherzhaft aus-

*) Nach diesem Stücke wurde von ihm nichts im strengen Verstande componirt. Die unternommenen Quartetten [das 83ste unvollendete Quartett, bei Breitkopf und Härtel, war seine letzte Arbeit. D. U.] kamen nicht zu Stande; und das Wenige, was er nachmals herausgab, bestand blos in Alt-Schottischen Volksliedern, die er mit neuen Bässen zu versehen sich herabließ.

**) Ich kann diesen Umstand nicht erwähnen, ohne mich zu erinnern, daß die letzte große Erquickung meines verstorbenen Freundes, Dr. Wolcot, eines Mannes von großen Fähigkeiten, im Nippen von Jamaica-Rum bestand. Ist eine solche Gewohnheit unter diesen Umständen ein Laster, oder die instinctmäßige Zuflucht des Alters und des gefühlten Verfalls?

zurufen: „O warum unterrichtete mich das gelehrte und edelgesinnte Collegium nicht von seiner edelmüthigen Absicht, damit ich hätte zugegen seyn, und zu meiner eigenen Todtenmesse den Takt schlagen können?“

So schwach er um diese Zeit war, so erlaubte ihm sein geistiger und körperlicher Verfall doch noch bis zum Jahre 1809 zu leben, da er zu Gumpendorf im 78sten Jahre starb *).

Die großen Züge von Haydn's Charakter, als Menschen und als Tonkünstlers, sind, ob zwar wenige, doch stark und bestimmt. Sein Herz und Gemüth waren abergläubisch, leidenschaftlich, zärtlich, freundschaftlich, einfach und ehrenwerth. Sein originelles und kräftiges, doch in seinem Fluge beschränktes (?) Genie war der höhern Vortrefflichkeit in der erhabenern Sphäre der Composition unfähig, glänzte aber mit unvergleichbarem Lichte auf der Bahn, auf welche seine Einsicht seine Thätigkeit im Ganzen einschränkte.

Eine elegante und correcte Ausgabe seiner Werke, bestehend aus Symphonieen, Quartetten, Stücken für das Baryton, und Divertimentos für verschiedene Instrumente, Concerten für die Violine, die Orgel und den Flügel, und Sonaten für das Pianoforte, Missen und Offertorien, Oratorien, Teutschen und Italiänischen Opern, Cantaten, Englischen Liedern, Balladen u. s. w. u. s. w. ist in der Nationalbibliothek zu Paris geliefert worden.

*) Kurz nach seinem Tode wurde Mozarts Requiem in der Schottischen Kirche zu Wien zur Ehre seines Andenkens aufgeführt; und zu Breslau und Paris bewies man den Talenten des Verewigten ähnliche Hochachtung.

Zusatz des Uebersetzers zu diesem Artikel.

Noch Manches ließe sich über den eigenthümlichen Geist der Compositionen dieses Meisters sagen. Wenn er das Große, Erhabene und Edle mehr mit Andern gemein hat, so zeichnet ihn vielleicht vor Allen die zarte, feine, schalkhafte, Laune aus, die wir im Humoristischen finden, und die theils naiv und rührend, theils witzig und oft im hohen Grade komisch und scherzhaft ist. Man könnte Joseph Haydn vielleicht den musikalischen Sterne nennen. Dieser Humor leuchtet vorzüglich in seinen zahlreichen Violinquartetten hervor, einer Compositionsgattung, in der er als Original Epoche macht. Ohne weiter in eine Zergliederung von Haydn's allbekannten Verdiensten einzugehen, setze ich nur einige Bemerkungen eines andern Engländers, A. Burgh (in seinen Anecdotes of Music. Vol. III. p. 303.) über ihn noch hieher. Ueber die sieben letzten Worte sagt er: „Seine Instrumental-Passion in Stimmen gehört zu seinen spätesten und vorzüglichsten Productionen. Sie besteht gänzlich aus langsamen Sätzen über die letzten sieben Ausspräche unsers Erlösers nach den Evangelisten. Diese Melodieen sind so wahrhaft affektvoll, so voll Ausdruck tiefen Kummers und edler Betrübniß, daß, obgleich die Stücke alle langsam sind, doch die Themata, Tonarten und Effecte so viel Verschiedenheit und Neuheit haben, daß kein ächter Musikfreund eine Ermüdung erfahren, oder durch lebhaftere Sätze die Aufmerksamkeit gereizt wünschen wird."

Dann fährt er im Allgemeinen fort:

„Seine unzähligen Symphonieen, Quartetten, und andere Instrumentalstücke, welche so originell und schwierig sind, hatten den besondern Vortheil, bei Esterhazy unter Haydn's eigner Direction durch ein von ihm selbst gebildetes Orchester probirt und gespielt zu werden, dessen Mitglieder Zimmer in dem Palast hatten, und, nach Fischers Bericht, von früh bis Abends sich in demselben Saale, gleich Zöglingen des Conservatoriums zu Neapel, übten."

„So neue und so mannichfach eingekleidete Ideen wurden anfangs in Teutschland nicht so allgemein bewundert, wie jetzt. Die Kunstrichter in den nördlichen Theilen des Reichs griffen zu den Waffen: Haydn's Genie und Fantasie wurden allgemein anerkannt; aber seine Mischung des Ernsthaften und Scherzhaften (Komischen) *) misfiel; und, was die Regeln betraf, so glaubte man, daß er wenig davon wüßte. Dieser Tadel ist seitdem lange schon gemisbilligt worden, und H. wird nunmehr von Kunstverständigen eben so sehr wegen seiner Wissenschaft, als wegen seiner Erfindung, hochgeschätzt."

„Es findet sich eine allgemeine Fröhlichkeit und gute Laune in Haydn's Allegro's, welche jeden Zuhörer aufheitern. Aber seine Adagio's sind oft so erhaben in den Ideen und der Harmonie, welche sie umkleidet, daß, ob sie gleich auf Instrumenten gespielt werden, sie doch eine pathetischere Wirkung auf das Gefühl haben, als die schönste Opernarie, in Verbindung mit der auserle-

*) Das Romantische und Humoristische. D. U.

fensten Poesie. — In eine Beschreibung der Werke und des liebenswürdigen Privatcharakters dieses berühmten Tonsetzers (welcher mit Recht als der Vater der modernen Musik betrachtet wird) einzugehen, würde eben so unsre Gränzen als Fähigkeiten überschreiten."

[Ich setze nur noch hinzu, daß seine vielen (gegen 66) Klaviersonaten *), mit und ohne Begleitung, zu den geistreichsten und schönsten gehören, was man in neuerer Zeit in dieser Gattung besitzt].

Mozart.

Von der Betrachtung solcher Talente und Kenntnisse, wie Haydn besaß, zur Würdigung der natürlichen und erworbenen Fähigkeiten eines Tonsetzers, wie Mozart, übergehen, heißt das Vergnügen jenes Uebergan-ges erfahren, welcher den entzückten Naturfreund von einer blühenden Flur auf die andre, oder in einen Garten bringt, worin die Blumen, zwar nicht gerade von derselben Gattung, als die des ersten, und nicht so geordnet sind, um dem geblendeten Auge dieselben irdischen Constellationen darzubieten, aber doch gleichfalls mit dem Glanz der Gestirne wetteifern, und nur die Schönheit einer andern Hemisphäre zu entfalten scheinen. Allein Mozart's schöne Erzeugnisse waren, wo nicht glänzender, doch weniger gleichförmig (uniform), als die gleichmäßig dauerhaften, immer blühenden Werke Haydn's, und erforderten blos einen länger von dem

*) Vom Jahr 1774 an; als dem Datum der Ausgabe von 6, dem Fürsten von Esterhazy gewidmeten, zu Wien gedruckten Sonaten, bis auf die neuesten Zeiten. A. d. U.

vereitlenden Ueberfall der Sterblichkeit freien Boden, um nicht weniger zahlreich zu seyn.

Johann Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart, der einzige überlebende Sohn Leopold Mozart's, Vicekapellmeisters des Fürsten Erzbischofs von Salzburg, war zu Salzburg am 27. Januar 1756 geboren. Er hatte eine Schwester, vier Jahre älter, als er; und der Vater lehnte es ab, anderwärts Unterricht zu geben, um alle seine Sorge ihrer musikalischen Bildung zu widmen. Eine Zeit lang waren ihre Fortschritte fast gleich; und ihr Fortepianospiel erregte allgemeine Bewunderung. Mozart war kaum fünf Jahre alt, als ihn sein erfinderisches Genie schon zu Versuchen in der Composition führte. Von dem Augenblick an, als ihm die Kunst der Harmonie ihre Schätze entfaltete, verließ er, für deren Erwerb, alle nichtigen Zeitvertreibe seiner Jahre, und behielt nur seine Liebe zum Lesen und Rechnen bei. Sein Fortschritt war so schnell, daß seine Aeltern und ihre Freunde ihn als ein Wunder betrachteten. Man behauptet zuversichtlich, er habe in seiner zarten Kindheit schon die Composition eines Flügelconcerts unternommen. Als er in der Mitte seiner gewagten Arbeit war, unterbrach sie die Neugier seines Vaters, der bei Untersuchung des vollgeschriebenen Notenblattes Beweise von gegenwärtigen Kenntnissen, und Zeichen von künftigen Fähigkeiten entdeckte, die ihm Freudenthränen entlockten. Dieser wundervolle Beweis eines frühzeitigen Talents brachte den alten Mozart zu dem Entschlusse, seine beiden Kinder an verschiedenen Höfen Teutschlands Proben ihrer Geschicklichkeit zeigen zu lassen;

und ehe der Knabe sein sechstes Jahr erreicht hatte, begleitete er Vater, Mutter und Schwester nach München. Diese erste Reise hatte den besten Erfolg. Die jungen Virtuosen erregten das Erstaunen und die Freude des Kurfürsten, und wurden durch die erhaltenen Lobeserhebungen so aufgemuntert, daß sie nach der Zurückkunft nach Salzburg ihren Fleiß verdoppelten, und eine solche Fertigkeit auf dem Flügel erlangten, welche den Beschluß einer zweiten Reise im Herbst 1762 zur Folge hatte. Die Familie ging nach Wien, man hörte die Kinder bei Hofe, und Kaiser Franz I. drückte seine Freude und Bewunderung über ihr Spiel aus *). Bisher war die Uebung des jungen Tonkünstlers auf den Flügel beschränkt gewesen: da er aber aus Wien eine kleine Violine mitbrachte, so hatte er kaum Salzburg erreicht, als er, durch Genie und Neugier getrieben, ihre Scale und ihren Charakter untersuchte, und bald mit allen ihren Geheimnissen vertraut ward. So stetig und unablässig waren seine Fortschritte in den verschiedenen Fächern der Musik, die seine Aufmerksamkeit beschäftigten, daß die Aussicht auf neue Wunder sich beständig erweiterte, und unveränderlich erfüllt wurde. Die feine

*) Man erzählt Beispiele von Mozart's Urtheilskraft aus seiner Kindheit, worin ihm oft Männer nicht gleichkommen. Ohne Rücksicht auf Rang, wählte er immer seine Tonstücke nach der musikalischen Einsicht und Bildung seiner Zuhörer. Selbst dem Teutschen Kaiser vergönnte er nicht, Zeuge des vollen Feuers und der Kraft seiner Execution zu seyn, als bis ein ausgezeichneter Meister die Gesellschaft vermehrte. Indem er sich an den Flügel setzte, sagte er ganz kalt zu Sr. Majestät: „Herr Wagenseil ist nicht hier. Lassen Sie ihn holen. Er versteht, was er hört."

Organisation seines Ohrs wurde durch Gänge beleidigt, deren gemeine Unregelmäßigkeit der gewöhnlichen Empfänglichkeit entging; der Unterschied eines halben Viertelstons wurde von ihm eben so gut bemerkt, als der eines Halbtons, und die unstatthafteste Dissonanz ward ihm zur Pein *).

Mozarts Uebung auf der Violine gab den Reizen seines Genies mehr Mannichfaltigkeit; und ehe er ein Jahr Fleiß diesem Instrument gewidmet hatte, war sein Vater versucht, ihn und seine Schwester außer Teutschlands Gränzen mit sich zu nehmen. Auf der Reise spielte der Knabe dem Kurfürsten **) ein Violinconcert, mit einem Vorspiel aus dem Stegreife, das Seine Durchlaucht in Erstaunen setzte. Zu Augsburg, Manheim und Frankfurt, Coblenz und Brüssel gaben die beiden Kinder öffentliche Concerte, zur gleichen Ergötzung und Verwunderung ihrer Zuhörer. Als sie zu Paris angekommen waren, spielte der junge Mozart auf der Orgel der königlichen Kapelle vor dem Hofe, und gab nebst der Schwester öffentliche Concerte; die Pariser, von ihrem Spiel bezaubert, verlangten ihre Bildnisse, die dem zu Folge von Carmontelle gemahlt wurden, welcher sie zugleich mit ihrem Vater zwischen seinen außerordentlichen Kindern darstellte. Der Ruhm eines öffentlichen Virtuosen genügte dem hochstrebenden Geiste eines Mozart nicht, und bald nachher sah man sein Bildniß, begleitet

*) So zart waren seine Gehörsnerven, daß er, über zehn Jahr alt, den Ton einer Trompete nicht ertragen konnte, ja bei demselben blaß geworden seyn soll.

**) Vermuthlich von Baiern. A. d. U.

mit Früchten seines Genies, die dem Publikum in zwei Partieen Sonaten dargeboten wurden *).

Von Paris reisten die Mozarte nach London, wo sie vom April 1764 an bis in die Mitte des folgenden Jahres blieben. In dieser Zeit gaben die Kinder ein öffentliches Concert, dessen Symphonieen alle von des jungen Mozarts Composition waren; sie spielten auch vor dem König; und, wie zu Versailles, zeigten sich die besondern Talente des künftigen Tonsetzers der Zauberflöte auf der Orgel in der königlichen Kapelle. Die Schwierigkeiten Händel's, Sebastian Bach's, und andrer großer und verwickelter Fugisten, verschwanden vor der jugendlichen Meisterhand Mozart's: und bei einer großen Gelegenheit extemporirte er über einen gegebenen Baß ein Stück, voll Reichthum an Melodie. Während er die Engländer mit seinen Talenten, als Orgel-, Flügel- und Violinspieler, ergötzte und zur Bewunderung hinriß, gab er eine Sammlung von sechs Sonaten heraus, einen Beweis der Wunder, deren die Natur in einem Knaben von acht Jahren fähig ist.

Im Juli 1765 fuhr die Familie nach Calais, und nach einer Krankheit von vier Monaten, welche den jungen Mozart und seine Schwester zu Haag betroffen hatte, schrieb er daselbst sechs Klaviersonaten, die er der Prinzessin von Nassau-Weilburg widmete. Er spielte zu wiederholten Malen vor dem Statthalter; und für die Installation des Prinzen von Oranien, die im folgenden Jahr Statt fand, wurden die jugendlichen Fä-

*) Eins dieser Werke war der Prinzessin Victoire, das andre der Gräfin von Tesse gewidmet.

higkeiten des Salzburgers zur Composition eines Quodlibets für alle Instrumente erwählt, und die Vortrefflichkeit der Arbeit rechtfertigte die Wahl vollkommen. Von Haag kehrten sie nach Paris zurück, reisten durch Lyon und die Schweiz nach Teutschland, und kamen im November 1766, nach einer Abwesenheit von mehr als drei Jahren, wieder in Salzburg an. Im Herbste des folgenden Jahrs reisten sie wieder ab, und im Jahre 1768 wurden die Kinder zu Wien von Joseph dem II. gehört, welcher Mozarten die Composition der komischen Oper: la finta semplice, auftrug *).

Mozart's scharfer Beobachtungsgeist, Abstractionsvermögen und umfassender Verstand zeigten sich auffallend in seiner Fähigkeit, aus dem Stegreife Begleitungen zu setzen. Eine simple Arie oder Melodie, Italiänisch oder von jeder andrer Art, konnte ihm plötzlich vorgelegt werden, und er schrieb, ohne inne zu halten, Stimmen dazu für alle Instrumente im Beiseyn der größten Gesellschaft. Die gründliche Kenntniß eines Orchesters, und die hierzu nöthige schnell und richtig gefaßte Idee, waren wahrhaft wunderbar bei einem erst zwölfjährigen Knaben, und entsprachen seinem Vermögen, in diesem Alter ein zahlreiches Musikcorps bei Aufführung seiner, zur Einweihung der Waisenkirche geschriebenen, Misse zu dirigiren, welche vor dem kaiserlichen Hofe wiederholt wurde.

*) Sowohl der Kapellmeister Hasse, als Metastasio, fanden Vergnügen an der Musik, oder gaben es wenigstens vor. Aber, aus welchem Grunde, ist nie erklärt worden; das Stück wurde nicht aufgeführt.

Bei seiner Zurückkunft nach Salzburg wurde Mozart als Concertmeister des Erzbischofs angestellt; da man aber eine Reise in das Land der Musik zu voller Ausbildung seiner Kenntnisse und seines Geschmacks nöthig glaubte, so legte er im folgenden December seine Stelle nieder, und ging mit seinem Vater nach Italien ab. In Meiland erhielt er im Hause des Grafen Firmian den Text der Oper, die er für das Carneval 1771 in Musik setzen sollte. Von Meiland kam er nach Bologna, wo er den Pater Martini fand, der sich als ein warmer und aufmunternder Bewunderer seines Genies erwies. Die Leichtigkeit und Geschicklichkeit, womit ein dreizehnjähriger Knabe die schwierigsten Fugensätze, die ihm vorgelegt werden konnten, bearbeitete, bezauberte und überraschte den gelehrten und talentvollen Italiäner, und erwarb und befestigte ihm seine Freundschaft. Bald nachher hörte der Marquis de Ligneville, ein ausgezeichneter Musikfreund zu Florenz, mit gleichem Erstaunen seine Ausführung von Fugen und Themen aus dem Stegreife. In der Passionswoche kam er zu Rom an. Hier hörte er in der päpstlichen Kapelle die Aufführung des Miserere, einer in ihrem Plan großen, in ihrer Partitur verwickelten Composition, von welcher keine Abschrift zu nehmen erlaubt war; und da er sich fähig glaubte, das Ganze zu behalten, so ging er sogleich nach der Aufführung nach Hause, und entwarf aus dem Gedächtniß eine so treue Abschrift, daß nur sehr wenige Stellen einer Berichtigung bedurften. Ganz Rom war erstaunt; aber blos Tonkünstler konnten die wahre Größe seines Unternehmens beurtheilen.

Neapel war die nächste Stadt, welche Mozart besuchte. In dem Conservatorio alla pietà setzte der junge Teutsche seine Zuhörer durch die Art, wie er eine Sonate auf dem Pianoforte vortrug, in Erstaunen *). Nachher spielte er im Palaste des Fürsten Kaunitz, des kaiserlichen Gesandten. Die Neugierde des Papstes wurde erweckt; Mozart folgte seiner Einladung, und wurde von ihm zum Ritter des goldnen Sporns erhoben. Bei seiner Rückkehr nach Bologna wurde er mit der Directorstelle der Philarmonischen Akademie beehrt. Von Bologna eilte er nach Meiland, bei der Oper gegenwärtig zu seyn, die er für das nahende Carneval componirt hatte. Sie wurde am 26. December unter dem Titel Mitridate aufgeführt. Zu sagen, daß ein ähnliches Product nie zuvor aus der Feder eines erst vierzehnjährigen Componisten gekommen sey, würde den Glanz eines Wunders parteiisch verhüllen heißen. Die Vortrefflichkeit dieser Oper würde der reifen, durch lange Erfahrung unterstützten Mannheit Ehre gebracht haben. Das Stück wurde zwanzig Nächte hinter einander aufgeführt, und jedes Mal mit dem höchsten Beifall. Der Theaterunternehmer ließ so außerordentliche Talente nicht unbenutzt, und engagirte ihn sogleich zu einer Oper für das Jahr 1773.

Während Meiland von Mozart's Ruhm wiederhallte, verließ er diese Stadt, und ging nach Venedig, um

*) So außerordentlich war sein Spiel, daß der Ring, den er zu tragen pflegte, für einen Zauberring gehalten wurde. Da er dieß erfuhr, nahm er ihn ab, und erregte neue Bewunderung, und die Vermuthung einer unsichtbaren Zauberei.

die letzten Tage des Carnevals da zuzubringen. Der philarmonische Ritter (il Cavaliere filarmonico), wie man ihn nun in ganz Italien nannte, wurde auf der Durchreise durch Verona mit dem Diplom eines Mitgliedes der philarmonischen Gesellschaft dieser Stadt beschenkt. Bei seiner Rückkunft von Venedig nach Salzburg, im März 1771, fand er einen Brief vom Grafen Firmian aus Meiland, welcher von ihm die Composition einer dramatischen Cantate, Ascanio in Alba, zur Vermählungsfeier des Erzherzogs Ferdinand, verlangte. Der wohlbekannte Hasse setzte eine Oper für dieselbe Gelegenheit; und im folgenden August hatte der jüngste lebende Theatercomponist die Ehre, mit einem der bewundertsten Meister seiner Zeit von lange begründetem Rufe zu wetteifern. Er bewegte sich nun mit beschleunigter Thätigkeit durch seine Laufbahn. Im Jahr 1772 schrieb er zur Erwählung eines neuen Bischofs von Salzburg eine Cantate, il sogno di Scipione; zu Meiland setzte er im folgenden Jahr das ernsthafte Drama, Lucio Silla, und die komische Oper, la finta giardiniera; im Jahr 1774 schrieb er zwe. große Missen für die Kapelle des Kurfürsten von Baiern; und 1775 für den Erzherzog Maximilian, der einige Zeit zu Salzburg zubrachte, seine berühmte Cantate, il re pastore.

Mozart stand, nach einmüthigem Geständniß, nunmehr auf dem Gipfel seiner Kunst. Das bewundernde Europa öffnete seinen Schauplatz zur Darstellung seiner Talente; und Paris war der nächste Ort, wo er sie wirken ließ. Er ging also im September 1777, in Begleitung seiner Mutter, dahin ab. Zwei Ursachen, die

Verschiedenheit des Französischen und seines eigenen Geschmacks, und der Tod seiner Mutter, verhinderten ihn, länger als achtzehn Monate in Paris zu bleiben. Jedoch componirte er in dieser Zeit eine Sinfonie für das Concert spirituel, und mehrere andre Stücke, deren gefällige und zierliche Schönheiten selbst der damalige Französische Geschmack annahm und bewunderte.

Nachdem er einige Monate bei seinem Vater, zu dem er im Anfange des Jahrs 1779 zurückgekehrt war, sich aufgehalten hatte, wurde er von dem Erzbischof von Salzburg nach Wien eingeladen. Er reiste im November dahin ab, und bestimmte, weil ihm die Stadt, ihre Sitten und die Schönheit ihrer freundlichen Bewohner gefiel, daselbst seinen künftigen Wohnplatz. Auf das Verlangen des Kurfürsten von Baiern componirte er für das Carneval 1781 seine Oper Idomeneo. Im Jahr drauf engagirte ihn der Kaiser Joseph, der die Teutsche Oper zu vervollkommnen wünschte, zur Composition des Singspiels: die Entführung aus dem Serail *). Zu dieser Zeit verliebte er sich leidenschaftlich in Demoiselle Weber, die er bald nachher heira-

*) Die sehr schmeichelhafte Aufnahme dieser Oper erweckte Italiänische Eifersucht. Die damals zu Wien spielende Gesellschaft suchte den Kaiser zu bereden, Mozart's Partitur sey zu voll oder überladen, und zu künstlich. Der Sinn, mit welchem der Meister die anmaßenden Kritiken von Violinisten und Sängern, die er durch Joseph erfuhr, zurückwies, gereichte seiner Zuversicht zur Ehre. „Dieß Stück," sagte der Kaiser einmal zu ihm, „ist etwas zu fein für unsre Ohren, lieber Mozart; es ist ungeheuer voll von Noten." „Gerade, wie es seyn muß; nicht eine Note zu viel, Ihre Majestät," gab der Meister zur Antwort.

thete: und diesem Zustande seines Herzens und Gemüths hat man die ausnehmende Delikatesse und Zärtlichkeit vieler Arien in diesem Drama zugeschrieben, dessen zahlreiche und mannichfaltige Schönheiten zu Wien und Prag mit Entzücken gefühlt und anerkannt wurden.

Zu Wien setzte er seine meisten Opern, und da wurden seine Werke sehr hoch geschätzt: aber keines seiner Dramen konnte sich einer größeren Gunst rühmen, als seine Zauberflöte, welche in weniger als einem Jahre, seit dem Tage ihrer ersten Aufführung, mit mehr als hundert Wiederholungen beehrt wurde *). Seine le nozze di Figaro gab den Schwingen seines Ruhms eine neue Feder; und verstärkt durch die hinreißende Musik seines Don Giovanni (für das Opernhaus zu Prag geschrieben), vollendete er seinen Flug. Aber bis jetzt war seine Berühmtheit von sichern Vortheilen für ihn selbst entblößt. Keine einträgliche Anstellung, kein bestimmtes Einkommen, belohnte sein unvergleichliches Genie und seinen beispiellosen Fleiß; und im Jahr 1788 bewiesen seine zerrütteten Vermögensumstände die unüberlegte Undankbarkeit seiner hohen Bewunderer. Um seinen Finanzen wieder aufzuhelfen, dachte er auf eine Reise nach England und selbst auf einen bleibenden Aufenthalt in einer Hauptstadt, in die er zu wiederholten Malen eingeladen worden war. Sein Vorhaben kam

*) Die Ouvertüre dieser reizenden Oper, und jene der Clemenza di Tito, durch Flight's und Robson's erstaunenswürdige cylindrische Orgel (auf der St. Martins-Gasse) zu hören, heißt die Wunder der Musik und der Mechanik, — in kunstreicher Composition, und im Instrumentenbau, erfahren.

dem Kaiser zu Ohren; der Monarch öffnete sein Herz, bestellte ihn zu seinem Hof- oder Kammercompositeur, und behielt einen Tonkünstler in seinen Besitzungen, dessen Genie eine ihrer größten Zierden war *).

Wie groß Mozart's Fleiß war, beweisen zur Genüge neun Italiänische und drei Teutsche Opern, siebzehn große Sinfonieen, und eine Menge Missen und Cantaten, und Concerte und Sonaten für das Pianoforte. Musik war in der That seine beständige Beschäftigung, seine Arbeit und seine Erholung. Wenn der Tag der Composition gewidmet war, so wurde der größere Theil der Nacht in Uebung zugebracht; und um ihn zur Ruhe zu bewegen, war oft eine sanfte Gewalt nöthig. Daß eine keinesweges athletische Constitution eine so starke Prüfung aushalten sollte, wird Niemand erwarten: aber daß, bei fehlendem Wohlbefinden, der Eifer des Tonkünstlers zunahm, ist schwer zu erklären. Die Zeit seiner nahenden Auflösung gab, wie es scheint, Mozart's Anstrengungen neues Feuer, und verlängerte oft seinen Fleiß bis zur Ohnmacht. Endlich brachte ihn eine Art Verstandesschwäche, ähnlich der, welche Tasso und J. J. Rousseau erlitten, in einen Zustand von ruhiger Melancholie, und stellte seiner gestörten Einbildungskraft immer das schauerliche Bild des Todes dar.

Dieser unglückliche Eindruck wurde durch ein Ereigniß bestärkt, welcher seinem letzten, und vielleicht edelsten, Werke die Entstehung gab. Während er das Bett

*) Diese Stelle trug ihm nur 800 Fl. ein. Im Jahr 1790 ward er Kapellmeister der St. Stephanskirche zu Wien. A. d. U.

hütete, kam ein Fremder von einem katholischen, an einer gefährlichen Krankheit leidenden, Fürsten zu ihm, und bestellte bei ihm die Composition eines Requiem. Mozart unternahm die Arbeit. Ein Monat war für das Werk ausbedungen und zugestanden: der verlangte Preis waren hundert Ducaten, und der Unbekannte zählte die doppelte Summe hin. Als er fort war, fiel der kranke Tonkünstler in tiefe Phantasieen: bald aber sammelte er seine Gedanken wieder, forderte Dinte, Feder und Papier, und begann, ungeachtet der zärtlichen Bitten seiner besorgten Gattin, mit einem Feuer zu schreiben, das mehrere Tage ungemindert fortdauerte, und ihn nicht eher verließ, als bis er bewußtlos auf seine Kissen zurücksank. Als ihn einige Tage nachher, seitdem er seine Arbeit zu unterbrechen genöthigt gewesen war, seine Gattin von der Fortsetzung abzuhalten, und seinen Trübsinn zu zerstreuen suchte, fuhr er wild und mit kurzen Worten auf: „Ich schreibe dieß Requiem für mich selbst, es wird zu meiner eignen Todtenfeier dienen.“ Diese Ahndung konnte kein Raisonnement entfernen oder erschüttern. Er arbeitete fort, und ward jeden Tag schwächer; der Monat war zu Ende; und der Fremde wollte das versprochene Stück abholen. Es war nicht fertig. Zur Vollendung verlangte der Componist noch einen Monat. Dieß wurde zugestanden, und der vorher bezahlten Summe noch die Hälfte zugelegt, worauf der Unbekannte sich eilig entfernte. Ein Bedienter, der ihm nachgeschickt wurde, erhielt unter dem Vorwande des Incognito keine Auskunft, und Mozart's zerrütteter Verstand hielt den Fremden für ein Wesen aus einer an-

dern Welt, der, ihm sein nahes Ende zu verkündigen, abgesandt worden. Dieser Gedanke, der seinen Muth niederdrückte, erhob sein Genie, und stärkte seinen Entschluß, dasjenige zu vollenden, was, wie er versichert war, ein bleibendes Denkmal seines Geschmacks und seiner Kunst werden würde. Beharrend mitten unter den beunruhigendsten Ohnmachtsanwandlungen, vollendete er sein Werk *) in der versprochenen Frist, fiel aber ein Opfer seiner hartnäckigen Anstrengungen. Der Fremde kam wieder, und empfing das Requiem; aber der Componist war nicht mehr!

So starb in seinem sechs und dreißigsten Jahre **) ein Tonkünstler, dessen natürliche Fähigkeiten, unterstützt durch ein unabläßiges angestrengtes Studium, Uebung und Fleiß, ihm einen Namen erwarben, der, so lange Harmonie kultivirt, Melodie geschätzt, und musikalischer Ausdruck gefühlt werden wird, fortleben wird in der Bewundrung der Menschheit.

Mozart besaß, mit einem nicht weniger kräftigen Genie, als Haydn, eine noch gewandtere Einbildungskraft, und reizbarere Nerven, als der Eingeborne von Rohrau. In der Gesangscomposition, besonders der dramatischen, kann der Tonsetzer der Schöpfung nicht mit ihm wetteifern; und vielleicht fehlten nur Jahre von dessen Leben, um ihn eben so glänzend und völlig eben so fruchtbar in der Symphonie zu machen.

*) Es ist bekannt, daß Mozart sein Werk nicht gänzlich vollenden konnte, und Kapellmeister Süßmaier das Fehlende ergänzte. A. d. U.

**) Am 5. December 1791. A. d. U.

Sein Glück im Gebrauch der Blasinstrumente ist so wohlbekannt, daß es überflüssig wäre, die unvergleichliche Kunst, die er darin bewiesen, aus einander zu setzen. Seine Begleitungen erhalten von seiner eigenthümlichen Geschicklichkeit einen Reiz, den keine andre Quelle seines Genies hätte gewähren können. Und diese Behandlung war ihm natürlich. Die athmende Süßigkeit der Flöte, der leichte Fluß der Hoboe, das sanfte Murmeln des Fagotts, stimmten mit der empfindsamen Zartheit seiner Nerven und der feinen Lebhaftigkeit seiner Gefühle überein. Wenn wir betrachten, wie viel, so erstaunen wir, wie mannichfaltig er schrieb. Seine Singcompositionen sind kaum mehr unterschieden von seinen Instrumentalstücken, als von allen andern. Die Verschiedenheit seiner Melodieen ist so ausnehmend, als ihre Schönheit, und man kann kaum sagen, daß seine Einbildungskraft je vermisset werde.

Unaufhörlich mit Originalcomposition beschäftigt, waren sein Herz und Geist zu voll von seinen eigenen Producten, um ihm in seinen Unterredungen zu erlauben, bei den Werken andrer Meister sehr zu verweilen; nichts desto weniger sprach er gern von den Vortrefflichkeiten solcher Componisten, wie Porpora und Durante, Leo und Alessanbro Scarlatti, und seine Einsicht lehrte ihn ganz die überschwenglichen Talente Händel's schätzen, den er über alle andre Tonmeister setzte *).

*) Bekannt ist auch, wie innig sich seine hohe Verehrung für unsern großen Joh. Seb. Bach in Leipzig an der Schule, an welcher dieser Meister glänzte, ausgedrückt, und wie er daselbst seine hinterlassenen Werke aufzusuchen sich bemüht

Für Haydn fühlte er eine so hohe und ausgezeichnete Achtung, daß, wenn ein eifersüchtiger Kunstgenosse die Verdienste des großen Symphonisten schmälern wollte, er ärgerlich ausrief: „Herr, wenn Sie und ich zusammengeschmelzt würden, so würde kein Haydn daraus werden“ *).

Mozart war von Natur freundlich und gefällig, und in seinem Betragen fein und offen. Bei allem seinen anhaltenden musikalischen Fleiße, fand er doch noch Muße für andre Studien, außer der Tonkunst, und erwarb sich, außer mancherlei andern nützlichen Kenntnissen, die Bekanntschaft verschiedener Sprachen. Im Allgemeinen bietet er einen außerordentlichen Gegenstand der philosophischen Betrachtung dar. Die Erhabenheit seiner Compositionen war eben so bemerkbar, als das einfache Gepräge seines persönlichen Charakters. Zu bescheiden für Eigendünkel, jagte er nicht nach Beifall; im Bewußtseyn seines wahren Werths, war er zu gerecht gegen sich selbst, um sich denselben absprechen oder bestreiren zu lassen. Ohne Affectation zeigte er seine

hat. Und als er einmal Nachmittags in der Thomaskirche (ohne daß es vorher sehr bekannt geworden war) die Orgel spielte, machte sein Meisterspiel auf den hinter ihm stehenden damaligen alten Cantor Doles, auch noch einen Schüler Bach's) einen solchen Eindruck, daß er (wie mir ein Freund von Doles und mir, der, wie ich, ihn zu hören das Glück hatte, sagte) mit Rührung geäußert haben soll: er habe geglaubt, der alte Bach sey wieder aufgestanden! A. d. U.

*) Haydn's Edelsinn gab dem seines großen Zeitgenossen nichts nach. Er erklärte Mozart für das außerordentlichste, originellste und umfassendste musikalische Genie, das je gelebt habe.

Seele frei und unverstellt; ohne Stolz, achtete er das Talent, auch in seiner niedrigen Sphäre; und seine eignen geistigen Kräfte lassen sich in der Benennung zusammenfassen, welche ihm die Italiäner gaben: Quel mostro d'ingegno d. h. er war ein Wunder von Genie *).

Sechzehntes Kapitel.

Errichtung der Italiänischen Oper in England, und ihre Fortschritte vor der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts.

Die Oper, das Kind Italiens, und die Mutter des Recitativs, oder der melodischen Sprache, kam, nachdem sie die Bühnen des festen Landes mit ihrer Musik belebt hatte, nach England. Weil, vor ihrer ersten regelmäßigen Aufnahme daselbst, der Englische Geschmack durch fremde und einheimische Theatersänger, welche in den Zwischenacten einzelne Gesänge vortrugen, nach und nach an ihren Stil gewöhnt worden war, so können wir uns wohl die Duldung einer Art Drama erklären, das so sehr von dem verschieden ist, mit welchem das Publikum überhaupt, und insbesondre die geringern

*) Man schrieb am 10. December 1791 aus Wien, Mozart habe wenige Wochen vor seinem an der Brustwassersucht erfolgten Tode noch 4 Quartetten componirt, in welchen er sich an Kunst, Modulation und Stärke des Ausdrucks fast selbst übertroffen habe. — Sein Gedächtniß wurde in mehrern großen Städten, wie zu Wien, Prag, Hamburg, hoch gefeiert.

Es ist erfreulich, daß ein Sohn dieses großen Meisters, W. A. Mozart, als Virtuose auf dem Pianoforte und in seinen Compositionen für dasselbe, dem Geist seines unsterblichen Vaters glücklich nacheifert. A. d. U.

Klassen, bekannt waren *). Schon im Jahr 1704 wurde eine neue musikalische Unterhaltung, „in der Manier einer Oper abgefaßt und componirt," unter dem Titel Britains happiness (Britanniens Glück), auf den Bühnen von Drury Lane und Lincoln's-Inn-Fields fast zu gleicher Zeit aufgeführt: und in der nächsten Theaterzeit wurde eine Oper, nach dem Italiänischen Modell (die erste, die mit einiger Schicklichkeit so beschrieben werden kann) auf die Bühne gebracht und wohl aufgenommen **). Dieses munterte Thomas Clayton, Mitglied der königlichen Kapelle, welcher in Italien etwas Geschmack und viel Eitelkeit erworben hatte, auf, eine ins Englische übersetzte Italiänische Oper zu componiren, welche 1677 in Venedig aufgeführt worden war. Die Sänger in Arsinoë, Queen of Cyprus (Arsinoe, Königin von Cypern) waren alle Engländer, und das Ganze der Erzählung wurde im Recitativ aufgeführt. Das Stück wurde so günstig aufgenommen,

*) Mancherlei Concerte und Zwischenspiele brachten um diese Zeit die Talente verschiedener Sänger und Sängerinnen vor das Publikum, z. B. einer Italiänischen Dame, des Signor Gasparini, der Signora Francesca Margarita de l'Epine, und ihrer Schwester Maria, und der Mrs Tofts, lauter erster Sängerinnen.

**) Cibber sagt in der Apologie seines Lebens, „daß sich die Italiänische Oper seit geraumer Zeit in England eingeschlichen hatte, aber in einer so rohen Entstellung, und sich selbst so unähnlich, als möglich, in einer lahmen, holperigen Uebersetzung in unsre Sprache, mit falschen Quantitäten, oder einem Versmaaße ohne Rhythmus, zu ihren ursprünglichen Noten, die von unsern eigenen ungeschickten Stimmen, mit fast bei jedem Gedanken übel angebrachten Verzierungen, und mit einer leblosen und nichtssagenden Action, jede Rolle hindurch, gesungen wurden."

daß Clayton sich gern als Componisten auf dem Titel des Textbuches zu den Gesängen bekannt machte. Die Engländer bewunderten ihn in ihrer Unkunde; aber die Italiäner mußten ihm ihre Ausschließung Dank wissen, weil sie weder in der Schönheit der Melodie, noch in der Richtigkeit des Satzes, Etwas zu beneiden fanden. Dieses war das erste musikalische Drama, das ganz nach der Italiänischen Manier aufgeführt wurde: das zweite war die Oper Camilla, auch aus dem Italiänischen übersetzt. Gleich Arsinoe, wurde es im Drury-Lane-Theater, zum Theil auf Subscription, zum Theil für Bezahlung an der Kasse, gegeben.

Congreve und Sir John Vanbrugh eröffneten, um durch die Neuheit zu reizen, ihr neues Heumarkt-Theater mit einem ähnlichen Stücke: the temple of Love (der Tempel der Liebe), aber nicht mit gleichem Erfolge *). Camilla jedoch erhielt sich in Gunst: und Opern, die Worte mochten Englisch oder Italiänisch, und die Musik, wenn sie nur für Italiänisch gehalten wurde, mochte schätzbar oder verächtlich seyn (um die Beschaffenheit der Poesie kümmerte man sich nicht), fanden solche Aufmunterung, und wurden den Englischen Schauspielern so furchtbar, daß im Jahr 1707 eine Subscrip-

*) Daß diese Oper kein Glück machte, weil die Musik von einem Teutschen, und nicht von einem Italiäner, war, kann vielleicht für einen Beweis der damals für Italiänische Compositionen herrschenden Vorliebe gelten. Selbst Durfey's Wonders in the Sun (Wunder in der Sonne), oder Kingdom of birds (das Reich der Vögel) entging durch seine hohe Abenteuerlichkeit nicht der Verwerfung, welche einem Stücke zu gebühren schien, dessen Melodieen blos Englischen Ursprungs waren.

tion eröffnet wurde, „für die bessere Unterstützung der am Heumarkt spielenden Schauspieler, und um sie in Stand zu setzen, die Schauspiele unter einem von den Opern getrennten Interesse aufrecht zu erhalten" *). Die Neigung des Zeitalters veranlaßte Addison, seine Oper Rosamond zu schreiben; und der vermeinte Italiänische Geschmack Clayton's bewog den Dichter (einen musikalischen Kritiker, aber keinen Musikverständigen **), diesem Mitgliede des königlichen Orchesters die Composition der Arien und Recitative aufzutragen. Dieß Drama, so trefflich in der Poesie, als mangelhaft in seinem Interesse, und abscheulich in Ansehung der Musik, hielt nur drei Vorstellungen aus ***). Auf Rosamond folgte Thomyris, Queen of Scythia, von Motteux geschrieben, und zu Melodieen von Scarlatti und Buononcini eingerichtet. Zum Unglück für Thomyris kamen im Augenblick ihres Debüts Valentini Urbani (ein Castrat), und eine Sängerin, die

*) Der Daily Courant (Tageblatt) vom 14. Jan. jenes Jahrs gibt eine umständliche Nachricht von dieser demüthigenden Verhandlung, und spricht von ihrem glücklichen Erfolge mit merklichem Triumph.

**) A musical critic, but no musical judge, sagt der Verfasser. A. d. U.

***) Im Jahr 1733 componirte Thomas Augustine Arne (nachheriger Dr. Arne) dieses artige Product Addison's vom neuen. Ich habe den glücklichen Erfolg des Stücks, das nun durch die einsichtsvolle, originelle, schöne und lebendige Behandlung dieses wahrhaft großen Tonsetzers gewonnen hatte, nicht kennen gelernt. Aber es ist ziemlich allgemein bekannt, daß die Arien „No, no, 'tis decreed;" „Was ever Nymph like Rosamond?" und „Rise, Glory, rise," eine lange Zeit Lieblingsstücke waren.

Baroneſſe genannt, an, und trieben durch ihr Italiäniſch, mit dem Engliſch der Sängerinnen Tofts, Lindſey und Turner, und der Ramondon und Leveridge, in einem und demſelben Stück (Camilla) vermiſcht, die arme Königin von Scythien von der Bühne *). Jedoch wurde ſie im nächſten Jahr 1708 auf dem Drury-Lane-Theater aufgenommen und gepflegt, wo in ſechs Wochen Camilla und Thomyris abwechſelten **).

Die nächſten Neuigkeiten waren die Ankunft des Signor Caſſani, und eine neue Paſtoraloper, Love's triumph (der Triumph der Liebe), gedichtet vom Kardinal Ottoboni, und componirt von Carlo Ceſarini Giovanni, und Franceſco Gaſparini. Die den Italiäniſchen Melodieen untergelegten Engliſchen Worte und die Chöre, mit Tänzen nach Franzöſiſcher Art, waren ein Verſuch über den Geſchmack des Publikums in Abſicht Franzöſiſcher und Italiäniſcher Muſik, und der Erfolg befreite die Engländer gänzlich von Vorliebe für Franzöſiſche Compoſition. Der folgende Winter brachte dem Opernhauſe ein neues Stück, Pyrrhus and Demetrius, urſprünglich Italiäniſch von Adriano Morſelli, mit Muſik von Aleſſ. Scarlatti. Die Aufführung dieſer ins Engliſche überſetzten und von Nicolo Haym eingerichteten Oper, welcher eine neue Ouvertüre und meh-

*) Die Vorliebe für das Italiäniſche, das man ſich auch mit dem Engliſchen untermiſcht auf der Bühne gefallen ließ, entzog jener Oper den Beifall, die blos Engliſch gegeben wurde. A. d. U.

**) Das Sängerperſonal beſtand zu Drury-Lane damals aus Valentini, Hughes, Lawrence und Leveridge, nebſt Margarita, Mrs. Tofts und Mrs. Lindſey.

rere eingelegte Gesänge von beträchtlichem Werth componirte, macht Epoche in den Jahrbüchern des Englischen lyrischen Theaters, da sie den Engländern die Talente des berühmten Cavaliere Nicolini Grimaldi, gewöhnlich blos Nicolini genannt, vorführte, von dessen außerordentlicher Macht über die Gefühle und den Beifall seiner Zuhörer wir sprechen werden, wenn wir besonders von den Ansprüchen der Hauptsänger der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts reden werden.

Aus der gedruckten Musik des Pirro e Demetrio erhellt, daß die Englische und die Italiänische Sprache fortfuhr, untermischt zu werden; Nicolini's Wahl dieses buntschäckigen Stücks zu seinem Benefiz im Januar 1709 beweist die Achtung, in welcher solcher Mischmasch stand. Im folgenden März kam Clotilda auf die Bühne, welche nur fünf Vorstellungen erlebte. — Im Januar 1710 erschien eine neue ganz Italiänische Oper, Almahide, deren Musik Buononcini's Stil verrieth *). Die Arien für Nicolini und Margarita sind rascher und schwieriger, als in den vorherigen Dramen; und wenn ihr Stil auch nicht viel Fortschritt in dem großen Geheimniß des leidenschaftlichen Ausdrucks offenbart, so zeugt er doch für den vervollkommneten Gesang. Im folgenden März wurde das Publikum zur Probe einer neuen ganz Italiänischen Oper, l'Idaspe fedele, eingeladen, die von dem Römer Francesco Mancini

*) Diese erste, ganz Italiänische Oper in England, war mit Englischen Intermezzi ausgestattet.

componirt war *). Weder die Arien, noch die Recitative kamen an Schönheit und Kraft denen des Scarlatti, Gasparini oder Buononcini bei.

Am 18ten November führten die Englischen Schauspieler Macbeth auf, ihre letzte Vorstellung auf diesem Theater, und die Italiäner hatten nun wieder eine freie Bühne, da denn mancherlei ausländische Neuigkeiten dem Publikum dargeboten wurden. Im folgenden Januar 1711 erschien eine neue Pasticcio-Oper, welche, ohne großen Beifall zu erhalten, glücklicherweise Anlaß gab, hohe Talente hier zu beschäftigen, die mit ihrer Gewandtheit sich dem Gefühl der Engländer anschmiegen, und durch ihre Größe den Beifall und die Bewunderung Europa's erregen sollten. Händel war das Jahr vorher in England angekommen; und Aaron Hill's, des Heumarkt-Theaterunternehmers, Zuflucht zu diesem unvergleichlichen Meister hatte die Oper Rinaldo (innerhalb vierzehn Tagen componirt) zur Folge. Sie wurde, fast ununterbrochen, beinahe vier Monate hindurch aufgeführt; und ob sie gleich vielen seiner nachherigen Arbeiten für die Italiänische Bühne nicht gleich kam, so übertraf sie doch in jeder Art des Trefflichen Alles, was in England gehört wurde, so weit, daß sie nicht allein die allgemein erhaltenen hohen Lobsprüche rechtfertigte, sondern dieselben auch dem Geschmack derer, welche sie ertheilten, zur Ehre gereichen ließ.

Am 10ten November wurde das Opernhaus mit Wiederholung der Almahide eröffnet, worin eine neue

*) Auf diese Oper bezieht sich Addison in verschiedenen Stücken seines Spectator, besonders in N. 13. im 1. Bande.

Englische Sängerin, Mistreß Barbier, in der Rolle Almanzar, vorher von Valentini gespielt, auftrat *).

Der folgende December brachte dem Englischen Publikum die Oper Antiochus, ursprünglich von Gasparini für Venedig sechs Jahre vorher componirt. Ihre Herrschaft war so vorübergehend, daß fast unmittelbar darauf eine zweite Reihe von Vorstellungen des Rinaldo bis zum Februar 1712 folgte, da eine, auch von Gasparini für Venedig 1705 gesetzte Oper Ambleto (Hamlet) producirt wurde. Aber der elegante und lebhafte Gasparini war nirgends darin erkennbar.

Nach dem Misgeschick der Oper von Rossi, Hercules, zur Musik von mehrern Tonsetzern, erschien in Englischer Sprache Kalypso und Telemachus aus der Feder unsers geistreichen Dichters Hughes, mit Musik von Galliard, einem von Englischem Geschmack beseelten Teutschen. Der Dialog und die Gesänge sind dichterisch, und der Musik hatte sich der geschickte, einsichtsvolle und belebte Componist nicht zu schämen; doch erlebte das Stück nur fünf Vorstellungen **). Im näch-

*) Die Furchtsamkeit der Mme Barbier bei ihrem ersten Auftritt gab einem pathetischen und gefühlvollen Blatt im Spectator (N. 231) die Entstehung. In Bezug auf ihre Verlegenheit bemerkt Addison treffend, „solches Mistrauen sey eine Art stummer Beredsamkeit, die kräftiger, als Worte entschuldige.“ Da diese Dame bis zum Jahr 1729 fortspielte, so scheint ihr wiederholtes Erscheinen vor dem Publikum ihre Nerven gestärkt, und ihr die volle Ausübung ihrer Talente erlaubt zu haben.

**) In seiner Vorrede zu dieser Oper bemerkt Hughes sehr richtig: „daß, obgleich die Sprache nicht so weich, und

sten November begann das Theater der Königin (Queen's theatre, wie jetzt das Opernhaus hieß) die theatralische Jahrszeit mit il trionfo d'amore, worauf, nach zwei Vorstellungen, il pastor fido von Rossi mit Händel's Musik, folgte, welcher eben von einem kurzen Besuch auf dem festen Lande zurückgekommen war. Zum Unglück für den großen Meister war es ein Schäferstück; in einem solchen ist Einfalt angemessen; aber bei seinen Zuhörern war eine solche Angemessenheit kein Ersatz für Glanz und Kraft; und il pastor fido wurde nur vier Mal gehört. Die einzige im folgenden Jahr aufgeführte bemerkenswerthe Oper, auch von Händel, war Teseo, ein tragisches Drama. Ihr Gehalt, der in aller Hinsicht seinem Genie entsprach, verschaffte ihr nicht mehr, als zwölf Vorstellungen, deren letzte am 16ten Mai zum Benefiz des Tonsetzers war. Nach dem 30sten Mai war keine Oper bis zum Januar 1714, als Dorinda ohne ausgezeichneten Beifall gegeben wurde, worauf bald Creso (ein neues Pasticcio) und Arminio (von einem ungenannten Componisten) folgten. Das letztere scheint am besten aufgenommen worden zu seyn, weil die nächste Opernzeit in Gegenwart des Prinzen, nach-

nicht so reich an Vocalen ist, als die Italiänische, daraus doch nicht folge, daß sie deshalb der Harmonie (er meint, Melodie) unfähig sey." „Es ist gewiß von großer Wichtigkeit (setzt er hinzu), daß die musikalischen Dramen in einer den Zuhörern verständlichen Sprache aufgeführt werden; und wenn gleich die Arien einer Oper, als Instrumentalstücke, ohne Worte, mit Vergnügen gehört werden können, so ist es doch unmöglich, daß das Recitativ Vergnügen mache, wenn entweder die Worte weggenommen oder nicht verstanden werden."

maligen Königs Georgs des II., damit begonnen ward. Drei Tage nachher (26. October) wurde es vor dem König wiederholt. Im Mai 1715 erschien Amadigi von Händel *). Ob es gleich zu spät kam, um mit öfterer Wiederholung beehrt zu werden, so erhielt es doch die verdiente Gunst.

Die nächste Opernzeit (vom 1. Februar 1716 an) begann mit Lucio Vero, worauf mit einiger Unterbrechung wieder Pyrrhus and Demetrius folgte. Cleantes, eine neue Oper, von einem ungenannten Compositeur, wurde in dieser Periode dreizehn Mal gegeben, und der König wohnte am 2ten Mai der Aufführung des Pyrrhus bei. Diese Opernzeit schloß mit Amadis, in deren Zwischenacten die Zuhörer mit einer neuen Symphonie, die Attilio Ariosti auf der Viole d'Amour spielte, unterhalten wurden **). Im Januar 1717 erschien Rinaldo wieder, und wurde im Verlauf dieser Theaterzeit zehn Mal gegeben. Im Februar ward Amadigi auf Befehl gespielt, und im März gab man die neue Oper Venceslao (von Apostolo Zeno, mit Musik von einem Ungenannten), welche nur drei Vorstellungen erlebte.

*) Der glückliche und effectvolle Gebrauch, die Violinstimmen in Octaven einzurichten, scheint zuerst in dieser Oper benutzt worden zu seyn. Die Kraft und der Glanz des Tones, welche damals (seit mehr als einem Jahrhundert) hieraus hervorgingen, mußten jeden Zuhörer überraschen, so wie die Kenntniß der Sache jetzt unsre Bewunderung derjenigen modernen Componisten, die bei der Wiederherstellung jenes Gebrauchs auf uns starken Eindruck machten, vermindert, so weit sie Originalität betrifft.

**) Dieß war das erste Mal, da dieß Instrument in England gehört wurde.

Seit dieser Zeit wurden bis 1720 keine Singspiele aufgeführt, indem nun ein neuer Plan zu ihrer regelmäßigern und sicherern Unterhaltung vorgelegt und ins Werk gesetzt ward. Ein Kapital von 50,000 Pf. wurde durch Subscription aufgebracht, wozu der König 1,000 Pf. gab, in welcher Hinsicht die Anstalt, aus einem Gouverneur, Vicegouverneur und zwanzig Directoren bestehend, den Namen der königlichen Akademie der Musik erhielt *).

Um dieser Anstalt mehr Ansehen zu geben, wurden die drei damals lebenden größten Tonsetzer, Buononcini, Attilio und Händel engagirt, von denen der letzte den Auftrag erhielt, für Sänger zu sorgen. Am Hofe zu Dresden fand und verpflichtete er Senesino, Berenstadt, Boschi und die Durastanti. Mit Hülfe dieser Sänger wurde die Oper Numitor, von Giov. Porta aus Venedig componirt, am 2. April 1720 aufgeführt; und ihr eigener Werth nebst den Decorationen gab eine glänzende Probe des Stils, Geschmacks und Geistes, womit nun die Opernaufführungen zu erwarten waren. Nach fünf Wiederholungen dieses

*) Unter den Gönnern dieser ansehnlichen Anstalt waren viele der höchsten Personen des Königreichs. Im ersten Jahr war der Herzog von Newcastle Gouverneur, Lord Bingley Vicegouverneur, und Directoren die Herzöge von Portland und Queensbury, die Grafen von Burlington, Stair, und Waldegrave, die Lords Chetwynd und Stanhope, die Generale Dormer, Wade und Hunter, Sir John Vanbrugh, die Obersten Blathwayt und O'Hara, nebst James Bruce, Thomas Cole von Norfolk, Conyers d'Arcy, Bryan Fairfax, George Harrison, Wil. Pulteney und Franc. Whitworth, Esquires.

Stücks, folgte Radamisto, die erste von Händel für die königliche Akademie gesetzte Oper. Ihr Werth war sehr groß; doch erhielt ihre Gründlichkeit und ihr Geist sie in dieser Periode blos durch zehn Vorstellungen *). Die dritte auf die Bühne gebrachte Oper war Narcisso, von Domenico Scarlatti's Composition, welche man am 30. Mai gab, und welche das kenntnißreiche, aber rohe und und ungleiche Talent Roseingrave's dirigirte, der die Musik aus Italien mitgebracht hatte. Man hörte sie nur fünf Abende **).

Im folgenden Herbst kamen die von Händel zu Dresden angeworbenen Sänger an; und den 19. November begann mit Astarto, von Buononcini, die zweite Opernfolge der Akademie. Dieß Stück wurde bis zu Weihnacht 10, und nachher noch 20 Mal gegeben. Astarto war nicht ausdrücklich für die Londoner Opernbühne componirt, und wurde nun für die Sänger Senesino, Boschi, Berenstadt, Berselli, Durastanti, Salvai und Galerati, so verändert, daß es fast zu einem neuen Stück geworden war. Wenn

*) Radamisto wurde jedoch nicht blos in der nächsten Opernzeit wiederholt, sondern auch 1728 mit beigefügten Gesängen wiedergegeben, da sie eine neue und lange Laufbahn hatte. Es ist, sonderbar genug, das Schicksal verschiedener Stücke Händel's gewesen, nicht zuerst die ihrer hohen Trefflichkeit gebührende Bewunderung zu erregen. Es scheint, als lägen seine Diamanten bisweilen zu tief im Grunde seiner Kunst, um dem gemeinen Beobachter aufzufallen.

**) Its cramped dulness was listened to five nights, sagt der Verf. Es war mir unmöglich, für die beiden vieldeutigen Worte, womit die Musik des als Flügelcomponisten berühmten D. Scarlatti herabgesetzt werden soll, die passende Uebersetzung zu finden. A. d. U.

man seinen Werth gehörig erwägt, so dürfte sein Glück hauptsächlich den Geschicklichkeiten der Sänger zuzuschreiben seyn, deren verschiedenen Fähigkeiten es angepaßt worden war.

Im Jahr 1721, nachdem Radamisto einmal, Astarto viermal, und ein neues pasticcio, Arsace, aufgeführt worden waren, war die Oper Muzio (deren erster Act von Attilio, der zweite von Buononcini, und der dritte von Händel gesetzt war) zur Vorstellung fertig *). Allein ungeachtet der vereinten Anstrengungen dieser drei größten Gesangscomponisten des Jahrhunderts (vielleicht in der Welt), und des geschicktesten Sängerpersonals, das je die Engländer entzückt hatte, scheinen die Directoren doch nicht für ihren großen Aufwand entschädigt worden zu seyn. In wenig mehr, als einem Jahre seit der Anstalt der Akademie, waren 15,000 Pf. abgetragen, und in einem öffentlichen Avertissement zur Aufforderung der Subscribenten um ihre Rückstände wurde ein Deficit angegeben, welches das Directorium zu einer andern Aufforderung nöthigte, um den Bedürfnissen des ersten Jahres zu entsprechen.

Die nächste Opernzeit begann mit Arsace, worauf Astarto und Rhadamisto folgten; und am 9ten December bot eine neue Oper Floridante, von Rolli, mit Händel's Musik, dem Publikum einige schöne,

*) Man hat ziemlich allgemein behauptet und geglaubt, die Vertheilung der Composition dieses Drama habe eine Probe ihrer verschiedenen Talente zur Absicht gehabt. Wahrscheinlicher aber geschah es, um sie eher zu Stande zu bringen, da es auch schwer zu glauben ist, daß sich Händel sonst einem solchem Wetteifer unterworfen haben würde.

zärtliche, und heroiſche, lebhafte Arien. Im Jahr 1722 erſchien ein andres neues Drama von Rolli, Crispo, mit Buononcini's Muſik. Ihre offenbare und in einigem Grade glückliche Nachahmung von Händel's Stil gab der erſten Vorſtellung viel Glanz, und verſchaffte ihr zwölf aufeinanderfolgende Wiederholungen. In der Mitte der nächſten Opernzeit wurde Händel's neue Oper Ottone (im Sommer 1722 componirt, wie ſeine Partitur in der königlichen Sammlung beweiſt) auf das Theater gebracht. Sie erſchien eilfmal hintereinander, und gewährte den Zuhörern mehrere anziehende und gefällige Arien. Die nächſte neue Oper, Caio Marcio Coriolano, mit Attilio Arioſti's Muſik, wurde am 12. Februar 1723, und im März Erminia, von Buononcini, aufgeführt. Auf die achte Vorſtellung dieſes angenehmen Stücks folgte Flavio, von Händel, welches nebſt Ottone bis zu Ende die Opernzeit ausfüllte.

Im Januar 1724 brachte man Attilio Arioſti's neues Singſpiel, Vespasiano, auf das Theater. Dies Stück bewies beträchtliches Talent und Kenntniß, und wurde günſtig aufgenommen. Dann kam Händel's Giulio Cesare, ein ſchönes Drama, das dreizehn Mal hinter einander gegeben wurde, und lange die Kenner der höheren Compoſition ergötzte *). Im folgenden October wurde das lyriſche Theater mit Hän-

*) Der Dichter Haym bemerkt in der Zueignungsſchrift dieſes Dramas, daß in England mit dem Theater am Heumarkt im J. 1705 Opern ihren Anfang nahmen, und daß er ſelbſt an der Grundlegung dazu einigen Theil hatte; er meinte nämlich ſeinen dem Clayton und Andern zur Pflege dieſer Unterhaltung in ihrer Kindheit geleiſteten Beiſtand.

del's neuer Oper Tamerlano eröffnet. Wenn sich die Musik davon auch nicht durch das gewöhnliche Feuer und Leben des Tonsetzers auszeichnet, so ist sie doch sehr angenehm und gefällig, und verräth deutlich den großen Meister. Nach neunmaliger Vorstellung des Giulio Cesare folgte Attilio's Artaserse, und im Januar 1725 erschien Giulio Cesare wieder *). Auf eilf Vorstellungen desselben folgte Händel's Rodelinda am 13. Februar zum ersten Male. Dieses Stück, in welchem, unter vielen reizenden Arien die stets interessante und schmelzende Melodie, Dove sei, amato bene, sich befindet, hatte eine Laufbahn von dreizehn Aufführungen. Im April erschien Att. Arioſti's neues Singspiel Dario **), und im Mai Elpida, deren Musik hauptsächlich von Leonardo Vinci seyn sollte. Der nachherige große Ruf des Componisten würde unsre Vermuthung bestätigen, daß dieß Stück großen Werth hatte, ob es gleich wenig bemerkt, und vielleicht bald vergessen wurde.

Im Jahr 1726 war am 15. Januar die erste neue Oper Elisa, ein Pasticcio, das nur sechs Vorstellungen erlebte. Ihm folgte Scipione, ein neues Werk von Händel. Viele Arien darin sind ausnehmend schön und geistreich; aber der Triumphmarsch des Scipio, der beim Aufziehen des Vorhangs sich hören läßt, ist so

*) Auf des Königs ausdrückliches Verlangen wurde Giulio Cesare vor etwa dreißig Jahren wieder aufgeweckt; aber seine Zeit war vorüber, und er machte kein Glück.

**) Dieß Singspiel war ursprünglich 1716 für das Theater St. Angelo zu Venedig geschrieben, und von dem musikalischen Geistlichen Don Antonio Vivaldi componirt.

majestätisch und in jeder Stelle so martialisch, daß er damals jeden Zuhörer ergriff und begeisterte, und noch ergreift und begeistert. Die zwei Monate hindurch ununterbrochene Aufführung dieses Stücks, gereichte dem Geschmack der Stadt zur Ehre. Der 5te Mai brachte eine andre Oper von dem so fruchtbaren, als glänzenden Genie Händel's, seinen Alessandro. Ihre ununterbrochenen prachtvollen Aufführungen erreichten das Ende der Opernzeit. Im folgenden Januar 1727 wurde, nach einer neuen Oper von Attilio Ariosti, Lucio Vero, Händel's Admeto neunzehn Mal mit immer wachsender Zahl der Zuhörer und mit wärmerem Beifall, als irgend ein andres Stück, aufgeführt. Der nächste Mai brachte dem Publikum Buononcini's Astianace, wahrscheinlich sein letztes Werk in England. Eine kleine klagende Arie, Ascolta, oh figlio, ward sehr bewundert und lange Zeit beliebt; und der allgemeine Werth des Stücks bewährte sich durch ununterbrochene neunmalige Vorstellungen, nach welchen der Nebenbuhler Händel's seinen ungleichen Wetteifer mit diesem überlegenen Meister aufgab.

Die folgende Theaterzeit begann mit Anfange des Octobers, und nach der Vorstellung des Admeto und zwei oder drei andrer Lieblingsstücke wurde Händel's Ricardo Primo, Re d'Inghilterra, mit großem verdienten Beifall eilf Mal nach einander gegeben. Im Februar drauf 1728 erschien Händel's Siroe. Die Musik dieses Dramas, des ersten von Metastasio, das je in England aufgeführt wurde, war in jeder Hinsicht der schönen Poesie würdig, zu der sie gehörte; und ungeachtet

einer mächtigen Nebenbuhlerin (der Beggar's Opera, der Bettler-Oper, welche um diese Zeit zum Vorschein kam), erwarb sie die Ehre von neunzehn auf einander folgenden, feurig applaudirten Vorstellungen. Zwei Monate nach der ersten Aufführung der Oper Siroe, lieferte ihr großer Componist seinen Tolomeo, Re d'Egitto, ein Werk, das ungeachtet seines ächten Gehalts nur sieben Mal gehört wurde, und das letzte war, welches des Schutzes und der Direction der königlichen Akademie der Musik genoß *).

Im Mai wurden die Subscribenten zusammenberufen, und sie vertagten sich bis zum 5ten Juni, um die zur Tilgung der Schulden, und zur übrigen Bezahlung des Opernpersonals ꝛc. dienlichen Maaßregeln zu überlegen, und die beste Art der Verfügung über die Garderobe, die Decorationen ꝛc. zu bestimmen, im Fall die Fortsetzung des Unternehmens unmöglich erscheinen sollte.

Ausgenommen für Bälle, Assembleen, und eine neue Art Unterhaltung, die Instrumental Opera genannt, wurde das lyrische Theater nicht eher wieder eröffnet, als im Juli 1729, und am 2ten erschien folgende öffentliche Bekanntmachung.

„Hr. Händel, der eben aus Italien **) zurückgekom-

*) In sieben Jahren der Unterhaltung dieser Anstalt waren 50,000 Pf., die ursprünglich unterzeichnete Summe, aufgewandt worden, außer dem durch Verkauf von Billets und an der Kasse erhaltenen Gelde. Aber dieß ist nicht der einzige Fall, da Dilettanten als Directoren ihre Fähigkeit bewiesen haben, Theaterunternehmungen zu Grunde zu richten.

**) Händel hatte, um Zeit zu sparen, und sich selbst von dem Werthe der zu engagirenden Operisten zu überzeugen, im vorhergehenden Herbst, seine Reise unternommen.

men ist, hat mit folgenden Personen, in der Italiänischen Oper aufzutreten, contrahirt: Signor Bernacchi, den man für den besten Sänger in Italien hält; Signora Merighi, einer Frau von sehr schöner Gestalt, einer vortrefflichen Schauspielerin und einer sehr guten Sängerin, mit einer Altstimme; Signora Strada, welche einen sehr schönen Sopran hat, einer Person von besonderm Werth; Signor Annibale Pio Fabri, einem höchst vortrefflichen Tenoristen, mit schöner Stimme; seiner Frau, welche eine männliche Rolle ausnehmend gut spielt; Signora Bertoldi, die einen sehr schönen Sopran hat, und auch eine sehr artige Actrice in männlichen und weiblichen Rollen ist; einem Bassisten aus Hamburg, da sich in Italien keiner des Engagements werth fand."

Die Oper, in welcher Händel seine neuen Sänger zuerst zeigte, war sein Lotario, aufgeführt am 2ten December. In sechzehn Tagen war die Musik abgeschrieben, einstudirt, probirt und vor das Publikum gebracht; und nach zehn Vorstellungen wich dieses Stück den höhern Ansprüchen des Giulio Cesare, welches neun Mal hinter einander zur Aufführung kam.

Partenope, eine alte Oper, neu von Händel componirt, erschien am 24sten Februar 1730. Obwohl nur sieben Mal gegeben, wurde sie doch in der nächsten Theaterzeit wieder aufgeführt, an deren Ende Ptolemeo von Händel hervorgesucht wurde. Das Jahr 1731 begann mit Partenope, in drei Vorstellungen, worauf Venceslao zum ersten Mal auf die Bühne kam. Nach viermaliger Aufführung gab man ein neues Stück von

Händel, Metastasio's Alessandro, unter dem Titel Poro, ein Stück, dessen gefällige und wahrhaft dramatische Musik ihm funfzehn auf einander folgende Vorstellungen verschaffte. Im Januar 1732 gab Händel seine von Metastasio gedichtete Oper Ezio. Der fünften und letzten Vorstellung derselben wohnte der König mit seiner Familie bei. Am 19ten Februar bewies Sosarme von neuem Händel's fruchtbares Genie. Diese Oper blieb bis zum 21sten Mai auf der Bühne, und wurde nach ihrem großen Werthe von zahlreichen Zuhörern mit Beifall aufgenommen.

Dieses Jahr, 1732, ist als dasjenige merkwürdig, in welchem Händel im Opernhause mit Esther, einem geistlichen Drama, und mit Acis and Galatea, einem dramatischen Hirtengedicht, welche beide Englisch und nach Art der Oratorien gegeben wurden, eine neue Art Unterhaltung einführte *). Der glückliche Erfolg dieser herrlichen Werke scheint ihrem Werth entsprochen zu haben. Ihre häufige Wiederholung, mit abwechselnden Opern, füllte die übrige Theaterperiode; und im Januar 1733, nach der Wiederholung des Ptolemeo, gab Händel seinen Orlando, welcher zehn Vorstellungen hatte, und im folgenden April, nebst sechs Wiederholungen, wiederkehrte. Am 17ten März wurde seine Deborah unter dem allgemeinen Titel einer Oper aufgeführt, wobei die Eintrittspreise zu einer Guinee für das Par-

*) So gemein Oratorien in Italien selbst im 17ten Jahrhundert waren, so wurden sie in England weder öffentlich, noch privatim vor dem Jahr 1720 versucht, als Händel das geistliche Drama Esther für die Kapelle des Herzogs von Chandos zu Cannons componirte.

terre und die Logen, und zu einer halben Guinee für die Gallerie, erhöht wurden, was aber keine vortheilhafte Wirkung hatte. Der hohe und niedere Adel benutzten diese Gelegenheit (der Erhöhung der Preise für Oratorien an Opernabenden), und widersetzten sich dem Heumarkt-Theater dadurch, daß sie eine Subscription für Italiänische Opern in Lincoln's-Inn-Fields eröffneten, und Porpora dahin als Director und Tonsetzer einluden. Er nahm die Einladung an, und die neue Anstalt wurde mit einem von Paolo Rolli per la nobiltà Britannica geschriebenen Drama, von Porpora's Composition, eröffnet. Einsicht, wo nicht Genie, herrschte in dem Stil der Musik, und im folgenden December gab er seine Ariadne, welche, durch Parteigeist begünstigt, ziemliche Aufnahme und mehrere Wiederholungen fand.

Das Heumarkt-Theater wurde am 30sten October mit Semiramis, von einem anonymen Componisten, eröffnet, und erhielt sich nur in vier Vorstellungen, als Händel's Ottone erschien, um bald einem neuen Stück, Fabricio, zu weichen, das eben so schnell zu Gunsten einer andern Neuigkeit, Arbace (15. Januar 1734 zuerst gegeben), Platz machte, die nach sechs Vorstellungen, durch Händel's neue Oper, Ariadne in Creta (am 26sten Januar zum ersten Mal aufgeführt), verdrängt wurde. Dieß schöne Stück hatte eine unterbrochene Laufbahn bis zum 26sten März. Im Lauf dieser Zeit wurde eine Serenade, Parnasso in Festa (worin Apoll und die Musen die Hochzeit der Thetis und des Peleus feiern) auf dem Theater am Heumarkt zur Ver-

mählung der königlichen Prinzessin mit dem Prinzen von Oranien, welche neuerlich zu dieser glücklichen Gelegenheit angekommen waren, aufgeführt *). Bei der ersten Aufführung dieses Stücks am 13ten März waren der König, die Königin, die königliche Familie und der Prinz von Oranien anwesend. Es wurde so günstig aufgenommen, daß man es am 16ten, 19ten und 23sten wiederholte. Nach dem vierten Abend dieser Serenade, und nach zwei Wiederholungen des Arbace, wurden Deborah, Ariadne, Sosarme, Acide e Galatea, und Pastor fido nach der Reihe gegeben. Dem letzten ging Terpsicore, eine neue dramatische Unterhaltung, vorher; und so schloß die Theaterperiode.

Händel hatte das Königstheater nun verlassen, und fing im October in Lincoln's-Inn-Fields eine neue Laufbahn an, von wo er, nachdem er da mit glücklichem Erfolg seine Ariadne und Pastor fido gegeben, sich an das neue Coventgarden-Theater begab. Hier producirte er eine neue Oper Orestes, von welcher blos bekannt ist, daß die Ouvertüre aus des großen

*) Aus dem Daily Journal sehen wir, daß in diesem Stück eine stehende Scene war, welche den Berg Parnassus nebst Apoll und den Musen mit ihren Attributen und ihrer sinnbildlichen Tracht darauf vorstellte, und daß das Ganze einen prächtigen Anblick gab. Der Referent bemerkt, daß die Musik sehr mannichfaltig ist, daß einzelne Arien, Duetten ꝛc. mit Chören vermischt, der Unterhaltung Reichthum und Größe, einigermaßen im Stil der Oratorien geben werden; und die Nachricht schließt damit: „Man habe mit Ungeduld auf dieß Stück gewartet, an dessen Zubereitung der berühmte Händel seine höchste Kunst gewandt habe."

Meisters Feder kam, und daß das Stück drei Mal aufgeführt wurde.

Die Opernanstalt in Lincoln's-Inn-Fields brachte offenbar Händeln zurück und unterdrückte ihn. Von dem geschickten Porpora dirigirt und durch die Reize der ersten Sänger gehoben, unter denen der berühmte Farinelli war, zog sie die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt an, und durfte blos an den Heumarkt zurückkehren, welchen, wie es scheinen dürfte, Händel unkluger Weise verlassen hatte, um die Gunst des Publikums ganz an sich zu reißen. Zwei lyrische Bühnen standen nun offen, deren jede sich der ersten Componisten und Sänger rühmen konnte; und der Kampf zwischen ihnen war, ungeachtet des hohen und bleibenden Schutzes, den Porpora genoß, schwer und hart. Um die Geduld des Lesers nicht mit einer langen Erzählung dieser Opposition zu ermüden, bemerke ich nur, daß die Sachen bis 1737 so fortgingen, als der Adel, welcher Farinelli verlor, die Heumarkt-Anstalt aufgab, und Händel sein Unternehmen verließ, und nach Aachen ging, um seine Gesundheit wiederherzustellen, die durch ungünstige Vorfälle und zu große Anstrengungen gelitten hatte.

Die Oper am Heumarkt fiel nun in Heidegger's Hände; und Händel, der mit erneuter Gesundheit vom festen Lande zurückkam, jedoch weder Muth noch Lust hatte, Etwas auf eigene Gefahr zu unternehmen, engagirte sich zur Versorgung und Oberaufsicht der Vorstellungen am Heumarkt. Diesem zu Folge wurde das Opernhaus am 17ten Januar 1738 mit seinem Faramondo eröffnet, einem Stück von unendlichem Werth,

und dessen kalte Aufnahme (denn es erhielt nur sechs Vorstellungen) keinesweges dem Geschmack des Publikums zur Ehre gereichte *). Am 28sten Januar, 25sten Februar, 14ten März und 15ten April wurden vier Opern gegeben, von denen drei gänzlich neu waren. Die letzte von diesen war Händel's Serse. Entfernt, eine Vergleichung mit seinen besten Werken auszuhalten, trägt es deutliche Merkmale eines beunruhigten und niedergeschlagenen Geistes, und läßt uns kaum es befremden, daß es nur fünf Vorstellungen erhielt; besonders wenn wir bedenken, daß dieß eine unglückliche Zeit für das Opernhaus war, wo nichts wirklich Glück gemacht hatte, außer ein Benefizconcert, das ausdrücklich zur Aufhülfe von Händel's zerrütteten Vermögensumständen gehalten wurde.

Heidegger, sowohl besorgt, die Oper aufrecht zu erhalten, als sich selbst ein besseres Glück zu verschaffen, machte vor dem Schluß des Opernhauses Folgendes bekannt: „Opernhaus, 24sten Mai. Alle Personen, welche 20 Guineen, für eine in der nächsten Saison unter meiner Direction aufzuführende Italiänische Oper unterzeichnet haben oder unterzeichnen wollen, werden gebeten, zehn Guineen an Hrn. Drummond, den Banquier, zu schicken, welcher ihnen eine Quittung, und, wenn die Oper nicht zu Stande käme, das Geld zurückgeben wird. J. J. Heidegger."

*) Das geringe Glück dieses Stücks ist um so befremdlicher, da die minder bedeutenden Producte Pescetti's und Veracini's vergleichungsweise mit Wärme aufgenommen wurden.

Aus einer andern Bekanntmachung vom 21. Juni erfahren wir, daß, da die vorgeschlagene Subscription nicht hinreichte, das Unternehmen für die nächste Theaterzeit aufgegeben, das eingegangene Geld zurückgezahlt wurde. Da nun Heidegger das Opernhaus nicht öffnete, miethete es Händel von ihm zur Aufführung seiner Oratorien, und gab da seinen Saul, il trionfo del tempo e della verità, und Israel in Egypt, während Pescetti die Erneuerung des musikalischen Dramas im Covent-Garden versuchte, wo er eine neue Serenade, und eine Pastoraloper, Angelica e Medoro, nebst einem neuen Intermezzo, l'asilo d'amore, aufführte. Diese Aufführungen schlossen zu Fasten 1738, und hatten nirgends andre Vorstellungen zur Nachfolge, bis zum nächsten December, als Diano ed Endimione, eine Italiänische Serenade, mit Pescetti's Musik, und einige andre Stücke in dem Kleinen Theater am Heumarkt gegeben wurden. Im Mai 1739 war Händel wieder am Königstheater in Thätigkeit, wo er eine dramatische Composition, Jupiter in Argos, mit Chören und Orgelconcerten untermischt, aufführte.

Im Jahr 1740 sah man die Italiänische Oper, vergleichungsweise in niederm Zustande, ihre schwachen Reize entfalten. Sie machte in dem Kleinen Theater am Heumarkt in ihrer Beschränkung nur eine unscheinbare Figur, und lieferte blos zwei oder drei verschiedene Stücke *). Im November des folgenden Winters führte Händel, nach Art eines Oratoriums, in Lincoln's-

*) Händel beschränkte sich diesen Winter auf Oratorien, wofür er das Theater in Lincoln's-Innfields miethete.

Innfields seine Serenade, Parnasso in festa, auf, worauf bald seine neue Operette Imeneo folgte. Nicht entmuthigt durch das Fehlschlagen dieses letztern Stücks, brachte er im Januar 1741 ein andres neues Drama, Deidamia, das letzte der Art, das er schrieb, auf die Bühne. Es erhielt nur drei Vorstellungen, und bestimmte den Componisten, zu den Oratorien zurückzukehren, einem Felde, das, wenigstens in England, der Offenbarung seiner großen und würdigen Talente vorbehalten und geweiht war.

Im folgenden October nahm das Königstheater seine Unterhaltungen wieder vor, und machte dem Publikum die Talente eines neuen Tonsetzers, Galuppi, in seinem Pasticcio, Alessandro in Persia, bekannt, einem Stück, dessen Schönheit und Mannichfaltigkeit ihm zwölf zahlreich und mit großem Beifall besuchte Vorstellungen erwarben. Die erste Probe von Galuppi's Talenten, als eines Tonsetzers, war seine Oper Penelope, gedichtet von Rolli, deren gewiß frei gewandte und fantasiereiche Arien doch zu leicht und dünn gearbeitet waren, um die an Händel's solide Productionen gewöhnten Ohren zu befriedigen.

Im folgenden März 1742 erschien eine andre neue Oper, Scipione in Cartagine, welche nach neun Vorstellungen mit ihren unleugbaren Verdiensten Metastasio's Oper: Meraspe o l'Olimpiade, weichen mußte. Die hauptsächlich aus Pergolese's Composition gewählte Musik dieses Stücks war sehr einnehmend und erwarb ihm eine lange Laufbahn. Am 2ten November dieses Jahres eröffnete sich die lyrische Bühne wieder mit einer

neuen Oper, Gianguir, von Hasse, welche, wiewohl sie mehrere wirklich schöne Gesänge enthielt, nur dreimal gehört wurde. Hierauf folgten fünf Vorstellungen von Alessandro in Persia, nebst einem Pasticcio Mandane (ein andrer Name für Metastasio's Artaserse).

Das Jahr 1743 begann mit einer neuen Oper Galuppi's, Enrico, welche einige gefällige und elegante Melodieen hatte *). Dieß Stück scheint bis zu Ende des nächsten Monats im Gange gewesen zu seyn, als Porpora's Temistocle mit Beifall aufgeführt wurde. Im Herbst dieses Jahrs wurde die Stelle Galuppi's, der nach Italien zurückgekehrt war, von Lampugnani, einem neuen Componisten, besetzt. Seine erste Oper, Roxana, kam am 15ten auf die Bühne, und erhielt sich da bis zu Ende des Jahres; und im folgenden Januar 1744 brachte derselbe Meister eine zweite neue Oper, Alfonso, auf das Theater. Diese beiden Stücke zeigten eine anmuthige Munterkeit der Einbildungskraft, vermischt mit einer zierlichen Zartheit des Stils, die zu ihrer Zeit besonders neu waren, und die Zuhörer überzeugten, daß es bei Lampugnani nur an Größe und Reichthum der Harmonie fehle. Auf die achte Vorstellung Alfonso's folgte die Roselinda, Veracini's, welcher damals zugleich das Opernorchester anführte. Die wilde, steife (awkward) und ungefällige Musik (wie man ihre Beschaffenheit schildert) brachte dieß

*) Man ist es Galuppi's Genie schuldig, zu sagen, daß viele Verfeinerungen in der modernen Arie sowohl, als Effecte in der dramatischen Musik, in der Lebhaftigkeit und Blüthe seiner schöpferischen Einbildungskraft ihren Ursprung haben.

Drama durch zwölf Vorstellungen. Bald darauf wurde Alceste, eine neue Oper aus Lampugnani's Feder, gegeben, deren Musik zierlich, empfindungsvoll und dramatisch war. Mit zehnmaliger Aufführung derselben schloß die Opernzeit, und nachher wurden im Königstheater bis 1746 keine Singspiele gegeben *).

1745. Es war das, durch die Rebellion erregte, Volksvorurtheil gegen die Sänger (welche, so weit sie Fremde waren, hauptsächlich aus Katholiken bestanden), wodurch das Opernhaus in diesem Jahr geschlossen blieb. Aber am 7ten Januar 1746 wurde ein neues Drama, la caduta de' Giganti, von Gluck's Composition, vor dem Herzog von Cumberland aufgeführt, dem zu Ehren das Ganze geschrieben und componirt war. Das von Natur große Genie des jugendlichen Gluck war noch unreif und ungeregelt, und das Stück hatte nur fünf Vorstellungen. Am 28sten Januar wurde ein Pasticcio, doch hauptsächlich von Buranello (Galuppi), il trionfo della continenza, producirt und zehn Mal gegeben. Am 4ten März folgte Artamene von Gluck, und am 15ten Mai Antigono, von Galuppi. Nach drei Stücken kam nichts Merkwürdiges vor, bis zur Erscheinung des Mitridate, von einem neuen Tonsetzer, Terradellas, am 2ten December; und dieses Stück, dessen meisten Gesänge angenehm, und manche höchst

*) Im November 1744 miethete Händel das Opernhaus, da er es unbesetzt fand, zur Aufführung von Oratorien, welche er am 3ten November anfing, und, zur Schande der Nation, mit großem Verlust, bis zum 23sten April fortsetzte.

anmuthig und interessant waren, ergötzte zehn Nächte das Publikum *).

Im Januar 1747 wurde Faetonte (Phaeton), eine neue Oper von Paradies **), der eben damals in England angekommen war, aufgeführt. Sie zeichnete sich nicht in so hohem Grade aus, um das Talent erwarten zu lassen, das nachher in seinen vortrefflichen Klavier- und Flügelcompositionen glänzte, und sie erhielt sich mit Mühe in neun Vorstellungen. Der März brachte eine neue Oper von Terradella's, Bellerofonte ***). Dieß Stück, dessen Musik im Ganzen gut war, wurde zehn Mal gespielt, und füllte nebst vier Aufführungen des Mitridate die vierte Subscription und die Opernzeit aus, wobei aber die Unternehmer verloren †). Im folgenden November eröffnete ein Pasticcio, hauptsächlich von Händel, Lucio Vero, die Bühne, und erfüllte sie bis zu Weihnachten ††). Diese Opernperiode war

*) Der Graf von Middlesex, der privilegirter und einziger Director bei der Oper war, hatte zu Anfang der stagione sich mit einer Anzahl Edelleute vereinigt, welche vier allgemeine Subscriptionen eröffneten, die erste im November blos für sechs Nächte; die zweite im December, für zehn; die dritte im Januar, für siebzehn; und die vierte im März, für vierzehn.

**) Einem Neapolitaner, und Porpora's Schüler. Man hat Klaviersonaten O. I. (Amsterdam 1770) von ihm. A. d. U.

***) Die glückliche Anwendung des crescendo und diminuendo scheint zuerst in dieser Oper benutzt worden zu seyn.

†) Ob das geringe Glück dem Mangel des Geschmacks des Publikums, oder der unbefriedigenden Direction zuzuschreiben war, blieb unentschieden.

††) Während der Periode des Lucio Vero spielten einige unangestellte, unzufriedene Sänger auf dem kleinen Theater eine Oper, l'ingratitudine punita, die aber nur zweimal zur Aufführung kam.

jedoch, wie die letzte, schwierig und ohne Aufmunterung; und der Director, Lord Middlesex, erfuhr wieder einen beträchtlichen Verlust. Am 4ten Mai wurde, nachdem man mit Galuppi's Enrico, Lampugnani's Rossana, und Hasse's Didone und Semiramide vergebliche Versuche gemacht hatte, das Haus geschlossen. Im Frühling 1749 wurden la finta Frascatana, ferner il Giramondo, und la pace in Europa auf die Bühne gebracht, ohne sich jedoch besonders auszuzeichnen. Zu Ende Januars 1750 wurde eine Burletta (Farse), Madama Ciana, sechs Jahre zuvor von Latilla *) componirt, zweimal gegeben, worauf auch zweimal die Vorstellung von Don Calascione folgte. Nun erschien eine neue ernsthafte Oper, Adriano in Siria, von Ciampi, sechsmal; aber il trionfo di Camillo, von demselben Tonsetzer, nur zweimal auf der Bühne. Der Frühling dieses Jahrs war merkwürdig durch die Flucht des Dr. Croza, des neuen Operndirectors, dessen plötzliches Verschwinden auf einmal den vernachlässigten Zustand des lyrischen Drama's verrieth, und die Sachen in der verwahrlosten Beschaffenheit fortdauern ließ, worin sie seit den letzten vier Jahren meistens gewesen; und was die Musik der Oper anging, so ergab sich ein trauriger Beweis von Mangel an Gemeingeist und öffentlichem Geschmack.

*) Es ist der Bemerkung nicht unwerth, daß, la buona figliuola ausgenommen, alle die um diese aus ihrem Geburtslande (wo sie im Sonnenschein der öffentlichen Kunst blüheten) eingeführten komischen Opern sogleich in unserm kälteren Himmelsstriche verwelkten.