Max Planck Research Group
Epistemes of Modern Acoustics

# Sound & Science: Digital Histories

Grell, August Eduard, H. Bellermann. Aufsätze und Gutachten über Musik. Berlin: Verlag Julius Springer, 1887.

https://acoustics.mpiwg-berlin.mpg.de/node/908

Scan licensed under: CC BY-SA 3.0 DE | Max Planck Institute for the History of Science

MAX PLANCK INSTITUTE
FOR THE HISTORY OF SCIENCE

# Aufsätze und Gutachten über Musik

von

**Eduard Grell.**

---

Nach seinem Tode herausgegeben

von

**Heinrich Bellermann.**



Berlin.
Verlag von Julius Springer.
1887.

Sa e gr 01
Technische Universität Berlin
Fachgebiet Musikwissenschaft
3178

# Vorwort.

Am 10. August 1886 ist Eduard Grell nach einem schönen und reichgesegneten, nur der Kunst in ihrer vollkommensten Reinheit gewidmeten Leben in seinem sechsundachtzigsten Lebensjahre zu Steglitz bei Berlin sanft entschlafen, wo er im Kreise der Seinigen, im Hause seiner Adoptiv-Tochter der Frau Marie Fischer geb. Hagen und seines Schwiegersohnes des Herrn Oberlehrers Dr. Friedrich Fischer einige Sommermonate in ländlicher Stille und Zurückgezogenheit zu verleben hoffte.

Schon vor mehr als zwölf Jahren hat der Verewigte gegen mich wiederholt den Wunsch geäußert, daß ich nach seinem Ableben eine Anzahl seiner musikalischen Aufsätze und Gutachten durch den Druck veröffentlichen möchte, und daß er in seinem Testamente nähere Angaben darüber niedergeschrieben habe. Demgemäß übergab der Herr Dr. Fischer mir bald nach Grell's Tode zwei offene Packete mit größeren und kleineren Aufsätzen aus den Jahren 1869 bis 1877, und ein drittes verschlossenes mit einem „Offenen Briefe an die Sing-Akademie" vom Jahre 1872. Diese Schriftstücke teile ich jetzt laut testamentarischer Bestimmung ihres Verfassers der Öffentlichkeit mit. Sie enthalten, wie dies Grell in der von ihm selbst geschriebenen kurzen Einleitung ausdrücklich sagt, „seine musikalischen Grundansichten", also das Fundament, den Baugrund seiner Lehre. Deshalb dürften sie in den weitesten Kreisen der Verbreitung und Beachtung wert sein. Seinen Schülern aber wird

dieſer litterariſche Nachlaß von ganz beſonderem Intereſſe ſein. Denn der heimgegangene Meiſter hat hier vieles von dem ſchriftlich aufgezeichnet und niedergelegt, was er mit ſeinen Schülern ſo oft beim Unterricht beſprochen und ihnen mit Wärme und überzeugender Beredſamkeit an das Herz gelegt hat.

Wenn Grell in den letzten Jahren ſeines Lebens auch vielfach körperlich leidend war, ſo hat er doch bis unmittelbar vor ſeinem Tode ſich eine ſeltene Friſche des Geiſtes, ſowie eine wunderbare Schärfe des Verſtandes und Urteiles zu erhalten gewußt. Draußen in ſeinem Sommeraufenthalt in Steglitz war er noch immer geiſtig thätig und freute ſich, wenn ſeine Schüler ihn beſuchten. Und ſo hat er noch wenige Tage vor ſeinem Ende, noch am 6. Auguſt dieſes Jahres, als Lehrer an der Königlichen Akademie der Künſte einem Schüler derſelben Unterricht in der muſikaliſchen Kompoſition erteilt.

Es lag in ſeinem ganzen Weſen, daß er niemals unthätig ſein konnte. Von früheſter Jugend auf fühlte er in ſich den Drang zu arbeiten und ſich geiſtig zu beſchäftigen. Als er dann die Muſik zum Lebensberuf erwählt hatte und zum Manne heranreifte, war er unabläſſig in ſeiner Kunſt thätig, ſei es daß er komponierte, ſei es daß er über die Geſetze der Muſik und alles was mit dieſer in einem Zuſammenhange ſteht, nachdachte und forſchte. Er gehörte zu jenen außerordentlichen, ſeltenen und großartig angelegten Menſchen, die in ihrem ganzen Thun, Treiben und Trachten niemals die eigene Perſönlichkeit in den Vordergrund treten laſſen, ſondern nur im Dienſte der Wahrheit und zum Wohle ihrer Mitmenſchen auf den Gebieten der Kunſt und Wiſſenſchaft arbeiten und wirken. Er war daher völlig frei von aller Überhebung und Ruhmſucht. Nichts lag ihm ferner, als ſich äußerlich hervorthun und glänzen zu wollen. Mit aufrichtigem Wohlwollen und rührender Beſcheidenheit begegnete er auch dem geringſten ſeiner Mitmenſchen, und alle, die ihn kannten und ihm perſönlich näher ſtanden, verehrten und liebten ihn.

Aber weit hinaus über die engeren Kreise seiner Freunde, Bekannten und Schüler hat er sich treue Verehrer und begeisterte Bewunderer erworben, nämlich durch die Schönheit und Tiefe seiner zahlreichen Kompositionen, sowohl ernsten kirchlichen als auch gesellig heiteren Inhaltes. In allen seinen Werken, in seiner gewaltigen sechszehnstimmigen Messe, in seinen vier- und mehrstimmigen Psalmen und Motetten, in seinem Te Deum laudamus, in seinen kurzen liturgischen Chören, ja selbst in seinen einfachsten Liedern und Kinderliedern, überall überrascht er uns durch den Reichtum seiner musikalischen Gedanken und die sichere Kunst, mit den geringsten Mitteln schöne, große, ja oft überwältigende Wirkungen hervorzubringen. Seine Werke haben daher, so lange man es der Mühe wert halten wird zu singen, und gut zu singen, einen bleibenden, einen unvergänglichen Wert.

Neben dieser seiner ausgedehnten künstlerisch schaffenden Thätigkeit hat er sehr eingehende musik-theoretische Studien gemacht, und mit seltener Folgerichtigkeit über das Wesen und die Aufgaben der musikalischen Kunst nachgedacht. Hierbei kam ihm ein außerordentlich scharfes, für die kleinsten Tonunterschiede empfindliches Ohr und eine feine Beobachtungsgabe zu statten. Docendo discimus pflegte er zu sagen, und seine ganze Anschauung und Auffassung von Musik ist daher nicht ein aus bloßem abstraktem Nachdenken hervorgegangenes System, sondern ein Ergebnis höchst feiner und sinniger Beobachtungen und langjähriger Erfahrungen, die er als Gesanglehrer an Sr. Majestät Kapellchor, dann am Königlichen Domchor, am Berlinischen Gymnasium zum grauen Kloster, ferner als zweiter und darauf als erster Direktor der Berliner Singakademie und anderwärts gemacht hat. Von Jahr zu Jahr wurde er bei dem dauernden Verkehr mit Sängern durch Erfahrung und Beobachtung immer mehr in der Überzeugung bestärkt, daß das Studium der Musik, und namentlich das der Komposition, unzertrennlich mit dem Gesange verbunden sein müsse,

ſo daß niemand, ohne ſelbſt den Geſang zu üben und alle ſeine Verhältniſſe, was Wort, Rhythmus und Harmonie betrifft, genau und eingehend zu ſtudieren, ſich eine gründliche muſikaliſche Bildung aneignen könne. Ja, er ging ſchließlich noch einen Schritt weiter, indem er nachwies, daß nur der Geſang, und zwar nur der unbegleitete Geſang wirklich vollkommene Muſik ſei, und daß die Hinzunahme jeder Inſtrumentalbegleitung ſchädlich auf jenen einwirken müſſe. Denn auch die beſtausgeführte Inſtrumentalmuſik ſei nicht imſtande, die rhythmiſchen und harmoniſchen Verhältniſſe mit jener vollkommenen Genauigkeit, wie die menſchliche Stimme es vermag, auszuführen, ganz abgeſehen davon, daß ihr das inhaltverkündende Wort fehle und die Begleitung mit ihren wortloſen Klängen nur die Deutlichkeit der Ausſprache verdunkele. Dies in unſerer heutigen Zeit unumwunden und rückhaltslos ausgeſprochen zu haben, iſt ein großes Verdienſt Grell's.

Freilich werden die von Grell in dem hier erſcheinenden Bande wiederholt und ſehr energiſch ausgeſprochenen Anſichten und Lehren in der heutigen Zeit ſich nur allmählich Bahn brechen können. Bei der allgemeinen Ausbreitung der Inſtrumentalmuſik in unſeren Tagen und bei ihrer großen Bevorzugung und Überſchätzung, die ſoweit geht, daß vielen Muſikern und Nichtmuſikern die vom Worte gänzlich losgelöſte Inſtrumentalmuſik als die höchſte Stufe der Kunſt, als die wahre, eigentliche, ſelbſtändige und reine Muſik erſcheint, iſt es wenigſtens nicht anders zu erwarten. Dazu kommt noch, daß thatſächlich der Geſang — ſowohl der Sologeſang in Theatern und Konzerten, als auch der Chorgeſang in Kirche, Schule und Vereinen — vielfach recht mangelhaft und ohne wahres Verſtändnis betrieben und außerdem oft durch die Hinzunahme einer Inſtrumentalbegleitung verdunkelt wird. Nur ſehr wenige haben daher heutzutage eine Ahnung davon, wie ein harmoniſch wirklich vollkommen rein ausgeführter a-capella-Geſang klingen muß und was er zu wirken imſtande iſt.

Grell hat in der zweiten Hälfte ſeines Lebens, und ſchon

früher, fast nur für Gesang komponiert, und die von ihm im Drucke herausgegebenen Werke sind größtenteils a-capella-Musik. Vielen dürfte es daher völlig neu sein, daß Grell in früheren Zeiten auch auf dem Gebiete der Instrumental- und Opernmusik sich hervorgethan hat, und bis zuletzt ein außerordentlich gründlicher Kenner der verschiedenen Orchesterinstrumente war. Ganz genau wußte er, was jedes einzelne Instrument zu leisten imstande ist, in welchen Tönen und Tonarten es einer wirklich reinen Intonation nahe kommt, oder wo es nur mit Vorsicht oder gar nicht zu gebrauchen ist. Daher klingen seine Orchestersachen; und seine Opern, Symphonien und älteren Kirchenkantaten hat er zum Teil in höchst wirkungsvoller und glänzender Weise instrumentiert. Er steht daher auch auf diesem Gebiete, dem er schließlich ganz den Rücken zukehrte, viel höher da, als manche neueren Komponisten, die nur nach blendenden äußeren Effekten streben, wobei es ihnen auf die auch in der Instrumentalmusik bis zu einem gewissen Grade wohl erreichbare reine Intonation gar nicht mehr ankommt. Um hierfür die richtige Empfindung zu haben, muß zuvor der Gesang studiert werden, wie es die großen Meister der früheren Zeit, wie Graun, Haydn, Mozart u. a. gethan haben. Man kann daher mit vollem Rechte behaupten, daß Grell auch in der Instrumentation der vortrefflichste Lehrer geworden wäre, wenn er dieser Kunst späterhin noch einen besonderen Wert beigelegt hätte. Mit welchem Geschick er aber selbst noch in den letzten Jahren die Instrumente zu behandeln wußte, das beweisen z. B. die bei R. Sulzer in Bielefeld erschienenen Kompositionen für ein, zwei, drei und vier Violoncellos.

Diese staunenswerten, gründlichen Kenntnisse auf allen Gebieten musikalischer Kunst (— also nicht bloß, wie einige glauben, auf dem Gebiete des a-capella-Gesanges, sondern thatsächlich auch auf dem der Instrumental- und Opernmusik, sowie auf dem Gebiete der Orgelkomposition und Orgelbaukunst —) befähigten Grell, wie wohl

selten jemanden, zu einem sicheren und bestimmten Urteil in allen wichtigen musikalischen Fragen. Vielfach hat man ihn deshalb höheren Ortes um Rat befragt, den er stets gern erteilte und dem man in früheren Jahren auch stets gern folgte. Leider hatte in der letzten Zeit, seit ungefähr fünfzehn oder sechzehn Jahren, sich dies sehr geändert. Die Gründe mögen an einem anderen Orte erörtert werden. Gefragt hat man ihn zwar immer noch, aber, wie es beinahe scheinen möchte, nur um das Gegenteil von seinen Vorschlägen auszuführen. Oft wohl auch erst, wenn die Sache schon erledigt und abgemacht war. Dies war namentlich der Fall bei Gründung der Königlichen Hochschule für ausübende Tonkunst, worüber die Aufsätze IV und V handeln. Hier hat Grell den einzigen und sicheren Weg gezeigt, den der Staat einzuschlagen hat, wenn er wirklich für die musikalische Bildung des Volkes sorgen will.

Eine instrumentale Hochschule, das war Grell's feste Überzeugung, kann dem Staate nichts nützen, da (abgesehen von allen anderen Gründen) einer solchen von vornherein die wissenschaftliche Basis fehlt, die nur durch den Gesang und das Studium seiner harmonischen und rhythmischen Verhältnisse in Verbindung mit dem Worte geschaffen werden kann. Wäre es sonst wohl möglich gewesen, daß auf der so hoch gepriesenen „Hochschule für ausübende Tonkunst" beim Geigenunterricht jahrelang gelehrt wurde, und zum Teil noch jetzt gelehrt wird, daß der große halbe Ton der kleine, und der kleine halbe Ton der große sei?

Gern hätte ich dem vorliegenden Buche eine Lebensbeschreibung Grell's vorausgeschickt. Doch war dies vorläufig noch nicht möglich, besonders weil Grell in seinem Testamente ausdrücklich verordnet hat, daß ich den Offenen Brief an die Singakademie sowie die anderen Aufsätze möglichst bald nach seinem Tode durch den Druck öffentlich erscheinen lassen solle. Bei einem so hochbedeutenden und eigen-

tümlichen Manne, wie Grell es war, kann es nicht darauf ankommen, die Umrisse seines äußerlich sehr ruhig und einfach verlaufenen Lebensganges anzugeben, — das findet man zum Teil ziemlich richtig in verschiedenen musikalischen Wörterbüchern und Zeitschriften, — sondern hier gilt es, seine musikalische Entwickelung und seine Wirksamkeit in den verschiedenen Stellungen seines Lebens von seinem ersten Organistenamte an der St. Nikolaikirche zu Berlin bis an sein Lebensende eingehend darzustellen. Dazu gehört Zeit und eine genaue Sichtung des bereits vorhandenen, sowie des noch zu sammelnden neuen Materials.

Schließlich ist es noch meine Pflicht, ein Wort über Styl und Form, sowie über meine Redaktion der nachstehenden Aufsätze zu sagen. Es wird das beste sein, wenn ich hier zunächst den Verfasser selbst urteilen und sprechen lasse.

Mit Liebe und treuer Anhänglichkeit gedachte Grell stets seiner Schulzeit auf dem grauen Kloster, dem er fünf Jahre, von Michaelis 1812 bis 1817, als Schüler angehörte. Wiederholt hat er mir von seinen Lehrern erzählt und noch mit kindlicher Freude davon gesprochen, daß dieselben seine Leistungen in den Wissenschaften, z. B. in der Mathematik, sowie in den alten Sprachen, namentlich im Lateinischen, mit Lob anerkannt hätten. Nur in einem Gegenstande sei es ihm trotz allen Fleißes nicht recht gelungen, sich Beifall zu erwerben, nämlich in den deutschen Aufsätzen. Seine schriftliche Ausdrucksweise habe man schwerfällig gefunden, namentlich seien seine Konstruktionen oft dem Lateinischen nachgebildet gewesen. Und in der That sind seine Perioden oft lang und erschweren durch Zwischensätze, Parenthesen u. dgl. m. den Überblick. Wenn man sich aber einigermaßen in seinen Styl hineingelesen hat, so wird man sich an der Klarheit und Folgerichtigkeit seiner Gedanken erfreuen und es namentlich schätzenswert finden, daß er dieselben frei von allen schönrednerischen Phrasen, die heutzutage in der musikalischen Litteratur so gang und

gäbe sind, vorzutragen weiß, nur nach der deutlichen Darstellung der von ihm als richtig erkannten und von ihm vertretenen Sache trachtend. Und wenn Grell in seinem Testamente verlangt, ich solle seine Aufsätze in „geeigneter Redaktion" herausgeben, so schien mir die geeignetste Redaktion allein darin zu bestehen, daß ich so wenig als irgend möglich an seiner Ausdrucksweise änderte. Aus demselben Grunde habe ich auch in Abschnitt XIII (Aphorismen und kurze Abhandlungen) mehrere Sätze stehen lassen, die mit der Musik in keinem Zusammenhange stehen.

Manche Leser werden ihm zum Vorwurf machen, — und es hat selbst unter den ihm nahestehenden und befreundeten nicht an solchen gefehlt, die das thun, — nämlich daß Grell seine Konsequenzen zu weit treibe. Das ist aber ganz und gar unrichtig und nur scheinbar. Grell war als Musiker keineswegs einseitig. Das zeigt sich recht klar in seinen Kompositionen aus der zweiten Hälfte seines Lebens, wo er neben zahlreichen a-capella-Werken viele schöne Gesänge geistlichen und weltlichen Inhalts mit Instrumentalbegleitung herausgegeben hat. So hat er noch in den letzten Jahren ein Heft höchst anmutiger Duetten mit Klavier veröffentlicht. Seiner Violoncello-Stücke ist oben bereits gedacht worden. Auch hat er bis zuletzt stets Freude an dem guten Vortrag guter Instrumentalmusik gehabt, und in den hier erscheinenden Aufsätzen sagt er, „daß auch die Instrumentalmusik mit Schönheitssinn betrieben werden könne."

Etwas anderes ist es aber, wenn es sich um die Lehre und das Fundament der Kunst handelt und wenn es darauf ankommt, an der richtigen Stelle den Hebel zur Hebung und Besserung unserer musikalischen Zustände einzusetzen. In diesem Falle ist das, was manche Einseitigkeit zu nennen belieben, gerade eine Folge vielseitigen, gründlichen und umfassenden Wissens. Von diesem scheinbar einseitigen Standpunkte aus verlangt Grell mit vollem Recht, daß der Staat seine Fürsorge nur dem unbegleiteten Gesange und seiner Lehre,

als der einzigen und wahren Grundlage aller Musik zuzuwenden habe. Geschieht dieses, so wird sich alles andere schon von selbst finden. Und wem, wie dem heimgegangenen Meister, die Kunst eine heilige Sache ist, der darf auch hier mit dem Evangelisten sprechen: „Trachtet am ersten nach dem Reiche Gottes und seiner Gerechtigkeit."

* * *

Grell ist nun gestorben. Vor der Hand ist wenig Aussicht vorhanden, daß man an maßgebender Stelle seine volle Bedeutung und Größe anerkennen und seinen bahnbrechenden Vorschlägen und Ideen die nötige und wünschenswerte Beachtung schenken wird. — Im Gegenteil! — Mit seinem Ableben wird nun die reine a-capella-Musik nicht mehr wie bisher an der Königlichen Akademie der Künste gelehrt werden. Die durch Grell's Tod erledigte Stelle kommt künftig in Wegfall.

Dennoch haben seine Schüler die feste Zuversicht, daß er nicht umsonst gelebt hat, und daß durch die von ihm vertretenen Grundsätze allein das Heil der Kunst zu erwarten ist. Die Verschlechterung und die Sinnlosigkeit der Musik hat in den letzten Jahrzehnten so jäh zugenommen, daß endlich die Zeit der Umkehr kommen muß. Dann wird man sich nach den ursprünglichen Quellen zurücksehnen und wird in Grell den Mann erkennen, der schon in unseren Tagen nicht allein durch seine Lehre, sondern auch durch selbstgeschaffene Werke voll Wohlklang, Schönheit und Tiefe des Ausdruckes der Kunst den künftigen Weg vorgezeichnet hat.

Berlin, an Grell's Geburstage,
den 6. November 1886.

Heinrich Bellermann.

# Inhalt.


| | | Seite |
|---|---|---|
| I. | Einleitung | 1 |
| II. | Über die Heranziehung des instrumentalen Virtuosentums zur musikalischen Sektion des Senates der Königlichen Akademie der Künste | 4 |
| III. | Gutachten über eine Harmonielehre | 11 |
| IV. | Gutachten über Fundierungs-, Erweiterungs- und Befestigungs-Plan der Königlichen Hochschule für ausübende Tonkunst, sowie Bericht über die Meinung der Vorsteherschaft der Singakademie über eine Vereinigung der letzteren mit der Königlichen Hochschule | 31 |
| V. | Zusätze zu dem Gutachten über den Plan zur Fundierung, Erweiterung und Befestigung der Hochschule für ausübende Tonkunst | 46 |
| VI. | Gutachtliche Äußerung über die musikalische Kompositionsschule an der Königlichen Akademie der Künste | 64 |
| VII. | Offener Brief an die Singakademie | 79 |
| VIII. | Motiviert gutachtlicher Bericht über Antrag und Denkschrift des allgemeinen Deutschen Musikvereines | 116 |
| IX. | Einige nachträgliche Bemerkungen zu dem motiviert gutachtlichen Bericht über Antrag und Denkschrift des allgemeinen Deutschen Musikvereines | 137 |
| X. | Betrachtungen über Kunst und Kunstunterricht auf Schulen | 153 |
| XI. | Über Chor, Kantor und Vorsänger in der Kirche | 164 |
| XII. | Bericht über zwei Violinschulen von P*** | 167 |
| XIII. | Aphorismen und kurze Abhandlungen | 172 |

# I.

# Einleitung.

Hierin befinden sich einige von mir verfaßte Aufsätze, Gutachten u. s. w., von denen mehrere an des Herrn Staats-Ministers von Mühler's Excellenz (Kultusminister) gelangt sind.

Ich lege auf dieselben einen großen Wert, obgleich ich sie in der Form und im Ausdrucke zum Teil für mangelhaft halte. In den Reinschriften befinden sich sogar wohl noch einige Schreibfehler. Indes haben sie, wie ich soeben sagte, für mich einen sehr großen Wert, da ich in ihnen so ziemlich klar und vollständig meine musikalischen Grundansichten ausgesprochen habe, gegen die ich bis jetzt nicht den geringsten Einwand habe herausfinden können. Freilich gehört noch zur wirklichen Vollständigkeit die Nachweisung, — (von der ich eben so fest überzeugt bin, daß sie keinen Einwand zuläßt) — daß, wenn die Musik wirklich gedeihen und ihr Üben und Lehren dem Menschen, dem Volke, dem Lande Nutzen und Segen bringen soll, sie nicht als τέχνη, sondern als μουσικὴ*) gedacht und behandelt werden müsse.

*) Anmerkung des Herausgebers. Grell stellt hier, so wie in den nachfolgenden Aufsätzen stets die Ausdrücke τέχνη und μουσικὴ gegenüber, indem er unter τέχνη das den bildenden Künsten und unter μουσικὴ das den musischen Künsten (als Poesie, Musik und Tanz) Gemeinsame versteht. Dies ist aber sprachlich nicht ganz genau. Denn τέχνη bezeichnet bei den Griechen überhaupt eine Kunst, eine Geschicklichkeit, weshalb sie auch von einer τέχνη μουσικὴ, von einer musikalischen Kunst sprechen. So nennt *Bacchius senior* z. B. seine Musiklehre selbst eine εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς, eine introductio artis musicae. Grell hätte daher für jene Ausdrücke lieber einfach „bildende" und „musische" Kunst

So wie aber das geringste Instrument benutzt wird, ist das Handwerkszeug da, der Mensch schafft nicht mehr allein durch sich, seine Seele und seine Glieder und allein durch seine Person. Die μουσική ist verschwunden und an ihrer Stelle steht die τέχνη. Dies drückt schon die uralte griechische Mythe aus, indem sie die Erfindung der Leyer dem Merkur zuschreibt. Wer wirklich selbst die darzustellenden musikalischen Verhältnisse darstellen will, dem genügt sein Organ, sein Körper, und er kann gar kein Instrument gebrauchen. Denn wenn er die wirklichen musikalischen Verhältnisse mit einiger Gewißheit hat kennen und sie mit einiger Korrektheit hat darstellen lernen, so wird er das Ungenügende und Untaugliche eines jeden Instrumentes sofort erkennen können, abgesehen davon, daß ein jedes Instrument als die Darstellung vermittelnd, den Geist und das Gefühl abschwächt.

Daher ist nicht eher ein Segen zu erwarten, als bis aus allen wirklichen Kunst-Instituten, namentlich aus Kirchen und Schulen, jegliches Instrument verbannt ist. Vorstände, welche statt die Instrumente zu verdrängen, sie fördern und kultivieren, thun ein unverzeihliches Unrecht und laden eine sehr schwere Verantwortung auf sich, wenngleich oft, wie z. B. bei der Orgel, das Instrumentale als eine Bürgschaft und ein Steigerungsmittel der Frömmigkeit, Religiosität und christlich-kirchlicher Feierlichkeit ausgegeben wird. Wenn ich es nun auch unterlassen muß, schon jetzt gründlich nachzuweisen, daß alles Instrumentalwesen von der Musik fernzuhalten ist, so kann ich doch nicht umhin, hier wenigstens auf die Mängel der Orgelmusik auf-

---

setzen sollen. Die bildenden Künste, oder die Künste der Ruhe und des Raumes hießen bei den Alten die τέχναι ἀποτελεστικαί, und die musischen, d. h. die Künste der Bewegung und der Zeit die τέχναι μουσικαὶ oder πρακτικαί. Durch τέχνη will Grell aber das den bildenden Künsten anhaftende Handwerksmäßige andeuten, indem diese Künste zur Darstellung eines Kunstwerkes notwendigerweise eines Stoffes und zur Bearbeitung des letzteren eines Gerätes oder Handwerkszeuges bedürfen, während dies bei den musischen Künsten nicht der Fall ist. In diesen stellt der Mensch selbst das Kunstwerk dar und es genügen hierzu nicht nur die Worte, Laute und Bewegungen seines Körpers, sondern es wird durch die Hinzunahme eines äußeren Gerätes, eines musikalischen Instrumentes u. s. w. sogar die eigentliche Kunstwirkung beeinträchtigt, und dem Handwerk näher gebracht. Dies ist der Grundgedanke, der sich durch alle Grell'schen Aufsätze wie ein roter Faden hindurchzieht. B.

merksam zu machen: Zu einem musikalischen Gedanken gehören drei Dinge, 1. Wort, 2. Harmonie und 3. Rhythmus, welche mit einander auf das engste verbunden sind und gleichzeitig existieren. Von diesen dreien giebt das Wort nicht nur die Seele, den Inhalt des Gegenstandes, sondern auch durch seine Vokale Veranlassung zur Harmonie und durch seine Konsonanten Veranlassung zum Rhythmus. Fragt man nun, was liefert die Orgel zur Darstellung dieser drei Dinge? so lautet die Antwort ad 1. (Wort): Nichts, ad 2. (Harmonie): mit Ausnahme der beiden Verhältnisse (wenn nämlich die Orgel nicht verstimmt ist) 1 : 1 und 1 : 2 nicht ein einziges Verhältnis korrekt. Die Klaviatur und die gleichschwebend temperierte Abstimmung der für sie hergerichteten zwölf Tonstufen ist nur ein disharmonierendes Surrogat der wirklichen Harmonie. Was den dritten Punkt, den Rhythmus betrifft, so ist zu bemerken, daß die rhythmischen Verhältnisse zwiefacher Art sind, nämlich Zeitlängen-Verhältnisse und Gewichts-Verhältnisse. Nun vermag die Orgel die letzteren ganz und gar nicht darzustellen, so daß also statt Wort, Harmonie und Rhythmus darzustellen ihre ganze Brauchbarkeit sich darauf beschränkt, die rhythmischen Zeitverhältnisse darzustellen. Alles übrige vacat entweder gänzlich, oder ist inkorrekt.

**Ed. Grell.**

## II.

## Über die Heranziehung des instrumentalen Virtuosentums zur musikalischen Section des Senates der Königlichen Akademie der Künste.

Am 19. Mai 1869 erhielt Grell von Sr. Excellenz dem Herrn Staats-Minister von Mühler eine Einladung, ihn an demselben Tage am Abend gegen 5 Uhr zu besuchen, da er einige wichtige musikalische Angelegenheiten mit ihm zu besprechen habe. Grell kam diesem Wunsche pünktlich nach und etwa acht Tage darauf übersandte er Sr. Excellenz das nachfolgende Schriftstück. Aus demselben erfahren wir, daß es die Absicht des Herrn Ministers war, erstlich dem instrumentalen Virtuosentum Sitz und Stimme im Senat der Königlichen Akademie der Künste zu verschaffen, und zweitens die Sing-Akademie auf irgend eine Weise mit der „Königlichen Hochschule für ausübende Tonkunst" zu vereinigen. Ersteres ist bald darauf geschehen; letzteres jedoch glücklicherweise nicht, da es außerhalb der Machtsphäre des Herrn Ministers lag, und Grell sowohl, wie später dann auch die Vorsteherschaft der Sing-Akademie ein solches Anerbieten ablehnten und die Selbständigkeit des Instituts zu wahren wußten.

Berlin, den 27. Mai 1869.

Hochwohlgeborener Herr,
Hochgebietender Herr Staatsminister,

Ew. Excellenz beehre ich mich anliegend die mündlich befohlene schriftliche Äußerung meiner Meinung über gleichfalls mündlich berührte „Musik-Angelegenheiten" zu überreichen. In Bezug auf den besprochenen zweiten Punkt muß Ew. Excellenz ich jedoch wiederholentlich ganz gehorsamst ersuchen, es hochgeneigtest verzeihen

zu wollen, daß ich eine persönliche Meinung ohne Vorsteherschaft der Sing-Akademie gar nicht gewinnen und ihr Ausdruck geben kann und darf.

Genehmigen Ew. Excellenz die Versicherung der ausgezeichnetsten Hochachtung, mit welcher ich die Ehre habe zu zeichnen

Ew. Excellenz ganz gehorsamster
Ed. Grell.

Die Heranziehung des instrumentalen Virtuosentumes zur musikalischen Sektion des Senates der Königlichen Akademie der Künste, wenngleich ein Instrument dazu gewählt würde, welches von allen Instrumenten am mindesten weit vom Gesange sich entfernt, bringt der von der Sektion zu fordernden wohlthätigen Einwirkung auf die musikalische Bildung im Vaterlande und im Volke nicht nur gar keine wahrhaft künstlerischen Vorteile, sondern Nachteil und Gefahr.

Die seit zwei bis drei Jahrhunderten zu bemerkende Vernachlässigung des Gesanges hat den tiefen Standpunkt der Musik zu Anfang dieses Jahrhunderts herbeigeführt, und unsere Zeit kann sich noch nicht von den daraus entstandenen unklaren und verworrenen Ansichten und Meinungen über das Wesen der Musik losmachen. Die Vernachlässigung des Gesanges beruht darauf, daß man die Musik nicht künstlerisch um ihrer selbst willen (wie dies so schön in den vielbesprochenen Schulregulativen ausgedrückt ist), sondern *industriell*, um der Producierung musikalischer Leistungen und um deren Verwertung behufs Lebensunterhaltes des Künstlers willen getrieben hat. Man hat nicht auf das Kunstwerk, Kunstwirken, Kunsthervorbringen, sondern auf das *hervorgebrachte*, auf das Kunst*produkt* gesehen, und hat geglaubt, aller Kunstgenuß sei passiv, während er doch ein aktiver sein kann, vielleicht sein muß, und jedenfalls nach seiner Aktivität gestrebt werden muß. Das Gemüterfreuende, das Körper- und Geistbildende der Kunst liegt in ihrem Erlernen und Üben, und dadurch wird auch bei einem nur passiv Genießenden ein größeres Verständnis, eine größere Einwirkung ermöglicht. Dadurch, daß man mehr auf das Gewinnen des Kunst*produktes* als auf das Vollbringen des Kunst*werkes* Wert gelegt, hat man Mittel zur Erleichterung des so äußerst schwierigen Gesangunterrichts gesucht,

und sie in der Hinzunahme von Instrumenten gefunden. Es läßt sich ganz genau nachweisen, wie durch Bequemlichkeit beim Lehren, Lernen und Ausüben der Gesangkunst ein Rückschritt nach dem andern gemacht worden, und selbst die Instrumentalmusik sich herabgesenkt hat und noch heute sich zusehends senkt. Durch die Hülfe der Instrumente brauchte der Sänger nicht mehr selbst seine Töne und Harmonieen abzustimmen, auch in rhythmischer Hinsicht wurde er in das Schlepptau genommen, so daß die Kunstleistung nach und nach vom lebenden Menschen auf das seelenlose Instrument, auf die tote Maschine übergegangen ist. Abgesehen davon, daß die schönste und vollkommenste Gattung von Instrumenten weder an Vollkommenheit, noch an Schönheit des Klanges, noch an Handhabungsfähigkeit ꝛc. ꝛc., kurz in keiner Hinsicht irgend der menschlichen Stimme gleichkommt, und abgesehen davon, daß der Mensch seine Geschicklichkeit mehr oder minder unter die Maschine stellt, daß schon mit dem Aufhören der Selbstdarstellung auch die Kunst aufhört, und diese wenigstens zum Teil eine Art von Fabrik und Manufaktur wird: so wird nun leider das musikalische Kunstwerk, sobald die Instrumentalmusik an die Stelle des Gesanges tritt, in seiner innersten geistigen Existenz gänzlich vernichtet, getötet und unmöglich gemacht.

Kein Kunstwerk ohne Ausdruck irgend einer verstehe- und begreifbaren Idee, eines Gedankens, einer Mitteilung. Um unbestimmte Gefühle anzuregen, die jeder Hörer auf seine bereits in ihm liegenden und ruhenden oder in ihm entstehenden Gedanken und Vorstellungen gründet, bedarf es gar nicht der Kunst; dieselbe wird ohne Mitteilung einer Idee nur zum tönenden Erz und zur klingenden Schelle. Dergleichen unbestimmte Gefühle vermag zum Teil in weit höherem Grade die Natur selbst hervorzubringen. Nicht nur das Beschauen der Natur, auch das Behorchen ihrer Laute kann rühren, erheben, erbauen, zur inbrünstigsten Anbetung stimmen. Gott ist nicht bloß im Wort ꝛc., sondern auch in der Natur offenbart. Aber es handelt sich hier um die Kunst, d. h. um den Gegensatz (nur naturgemäß zu schaffenden Gegensatz) der Natur.

Das einzige Mittel aber, dem musikalischen Kunstwerk seinen Inhalt, seinen Gedanken, seine Seele zu geben, ist das Wort — nochmals sei es gesagt, das Wort, welches sich im Gesange mit

der Musik verbindet. Ein wirkliches musikalisches Kunstwerk kann nur im Gesange bestehen. Schon vor zwei Jahrtausenden sagt Plato ganz beiläufig: Jedermann wisse, der Gesang sei ein Beisammensein von Wort, (Rede, Sprache) Harmonie und Rhythmus. Heutzutage scheint fast niemand dies zu wissen oder wissen zu wollen, niemand es zu verstehen oder verstehen zu wollen. Nicht nur, daß allein das Wort dem musikalischen Kunstwerk den darzustellenden und wiederzuerkennenden begreifbaren Gedanken verleiht, welcher unfehlbar die beabsichtigten Empfindungen hervorzurufen vermag, sondern der Mensch verdankt allein seiner Sprache, dem Wort, — (es ist unfaßbar, daß man dieses Wort ignoriert, und glaubt es ignorieren zu dürfen) — die Existenz von Rhythmus und Harmonie, oder die Entdeckung von dem, was Rhythmus und Harmonie ist. Nämlich die Vokale der menschlichen Sprache bringen die Stimme zu Gehör, deren Klang auf bestimmte Tonhöhen feststellbar ist, die wieder exakt meßbar und nach einer Reihe von Verhältnissen, nämlich nach derjenigen abstimmbar sind, die die harmonische Reihe genannt wird. Die Konsonanten, welche wie die Zeichnung dem Gemälde, dem Worte Sinn und Begriff geben, begrenzen die von den Vokalen zu erfüllenden Zeitabschnitte, machen deren ebenfalls mathematisch genaue Abmessung möglich und gebären somit den Rhythmus.

Wie unendlich hoch steht danach der Gesang über dem, was man jetzt Tonkunst nennt! Auch das Wort „Tonkunst" sei wiederholt. Gewiß hat es nur einen halben Sinn, wenn man statt Malerei „Farbenkunst" sagen wollte. Wo bleibt, wenn man statt Musik oder Gesang „Tonkunst" sagt, Plato's Rhythmus und Plato's Wort? Namentlich ist es etwas ganz Unfaßbares, wenn z. B. Klavierspieler sich Tonkünstler nennen. Sie erwägen gar nicht, daß sie mit der Darstellung, Abmessung, Selbstbildung von harmonischen Verhältnissen, von Tönen, auch nicht das Geringste zu thun haben und niemals beim Spielen zu thun haben können. Diese harmonische Kunstleistung und Tonkunst übt der Klavierstimmer aus, während der Klavierspieler es einzig und allein mit der Darstellung der rhythmischen Verhältnisse zu thun hat, dessen sich oft berühmte Virtuosen und Klavierlehrer nicht bewußt sind, wenn sie ihren Schülern oft sehr sinnige, geistreiche

und mysteriöse Erklärungen über den Ausdruck und Inhalt von Klavierstücken, aber oft auch nicht die mindeste Belehrung und Anweisung geben, daß und wie die Zeit einzuteilen sei ꝛc. ꝛc.

Doch es muß der Versuchung widerstanden werden, hier die allmählich förmlich zu Gesetz und Regel gewordenen Thorheiten, Irrtümer und Schäden zu besprechen, die in der That schreckenerregend sind, und es sei nur kürzlich noch des Nachteils erwähnt, welcher für die Bildung des Ohres entstanden ist. Die Nicht- und Verbildung desselben ist so vorgeschritten, daß sogar die Reinheit des Violinspiels gelitten hat, daß Violinvirtuosen lehren, der kleine halbe Ton sei größer als der große halbe Ton ꝛc. Daher heutzutage nicht nur eine Unerreichbarkeit des Wohlklanges, sondern sogar eine gewisse Scheu vor demselben, selbst Verwerfung und Verachtung desselben. Bei den jetzt beliebten starken Besetzungen (— je mehr Instrumenten-Personal, für desto glänzender und wertvoller hält man die Aufführungen —) wird obenein noch das Ohr vollständig betäubt und geblendet.

In diese musikalische Verworrenheit und rückgängige Bewegung hinein hat ein großer Mann und Herr und Fürst, dessen Verdienste um die Wiedergeburt seines Volkes nicht nur im allgemeinen, sondern ganz besonders auch hinsichtlich der Musik, man nach Jahrhunderten noch preisen wird, von seinem erhabenen Throne herab ein mächtiges Halt! geboten. Das hat ein König von Preußen, Friedrich Wilhelm der Dritte, gethan, und zwar durch die beiden Verordnungen:

1. Einführung des Gesangunterrichts in den Schulen,
2. Verleihung der Agende für die evangelische Kirche, und Bestimmung darin, der Sängerchor solle aus mindestens acht Personen bestehen und ohne Orgel singen.

Denn ad 1. Nur am Gesange kann Musik erlernt, und ihre Theorie, Gesetz und Wesen erkannt werden.

Und ad 2. Bei allen Völkern der Erde — (Beispiel geben die alten Juden und Griechen) — ist die Musik nur da zur Blüte gelangt, überhaupt die Kunst nur da zur höchsten Vollkommenheit entwickelt worden, wo sie zur Verherrlichung des Gottesdienstes verwendet und durch ihn oder für ihn gepflegt worden ist. Die einzige Aufklärung im heutigen Wirrsal und Rettung aus demselben ist nur durch die beflissenste und strengste Befolgung der beiden genannten

Verordnungen möglich. Der befohlenen Kürze halber muß auf diesen Blättern auch darüber eine speziellere Nachweisung unterdrückt werden. Doch ist eine solche zum Teil schon klar genug aus vorstehendem ersichtlich.

In der That ist aber auch durch die stille Wirkung in der Schule schon mancher Segen für Kunst und Kirche erblüht und mancher Keim von zukünftig zu erwartenden herrlichen Früchten wahrzunehmen. Wenn die musikalische Sektion der königl. Akademie der Künste irgend eine Einwirkung auf Hebung der musikalischen Zustände im Lande üben soll, so kann es nur dadurch geschehen, daß sie den Sinn obiger beider Verordnungen erfaßt, und durch ihre Lehre die gemeinsame Befolgung beider zu fördern sucht, wo und wie sie nur weiß und kann. Auch ihr ist es schon bisher, obgleich nur in sehr beschränktem Maße, möglich gewesen, die Belehrung der Schüler in diesem Sinne aufzufassen und zu gestalten, da mehrere geprüfte Elementarlehrer, angetrieben durch besondere Neigung für Musik, als Schüler eingetreten und unterrichtet worden sind. Es hat sich gezeigt, wie diesen, anderen einseitig gebildeten Schülern gegenüber, die allgemeine wissenschaftliche und pädagogische Bildung zu statten kommt. Daher würde es sehr beklagenswert sein, wenn durch Einführung des instrumentalen Virtuosentums den akademischen Lehrern ihre (— ohnehin durch Armut und vielfache anderweitige Beschäftigung der Schüler schon sehr schwierige —) Arbeit noch mehr erschwert und dadurch so förmlich dem entgegengewirkt würde, was Friedrich Wilhelm der Dritte in seiner Weisheit auf das großartigste dem Vaterlande eröffnet und verheißen hat. Die Aufnahme des instrumentalen Virtuosentums läßt, je treuer die Lehrer den hier entwickelten Grundsätzen folgen, desto größere Reibung und Widerstreit im Unterricht befürchten. Wie sollen die Schüler zu entgegengesetzter Lehre Vertrauen fassen?

Schließlich sei erlaubt noch zu bemerken, daß mit allem, was im Vorstehenden gesagt ist, noch nicht einmal der ganzen musikalischen Angelegenheit auf den Grund gegangen ist. Noch anderes giebt zu zu bedenken das Verhältnis der beiden akademischen Sektionen (der musikalischen und der zeichnenden) zu einander. Es ist da die große Frage zu lösen, bis wie weit können und müssen sie mit einander, von wo ab können und müssen sie auseinander gehen? Es ist in

den gesamtkünstlerischen Angelegenheiten mehr Irrtum und Dunkelheit zu beseitigen, als es im ersten Augenblick den Anschein hat.

In musikalischer Hinsicht wäre es sehr traurig, wenn ein Wort Alexander von Humboldt's, welches sicherlich in vielen ihm vorgekommenen Fällen ein wahres gewesen, wirklich eine allgemeine Wahrheit bliebe oder würde. Er soll gesagt haben: Von allem Geräusch sei die Musik das erträglichste. Er hätte gewiß anders gesprochen, wenn er in seinem Leben keine andere Musik als schönen Gesang gehört hätte.

Ed. Grell.

## III.

## Grell's Gutachten über eine „Harmonielehre."

Das nachstehende Gutachten hat Grell 1870 im Auftrage der Königlichen Akademie der Künste ausgearbeitet und zunächst seinen beiden Kollegen, den Herren Kapellmeister Wilhelm Taubert und Professor Friedrich Kiel vorgelegt. Taubert unterschrieb dasselbe mit den Worten: „mit dem Obigen vollkommen einverstanden" und Kiel schlechthin: „einverstanden". Das Gutachten wurde alsdann dem gesamten Senat der Königl. Akademie vorgelesen und von demselben mit Beifall angenommen. Der Senat beschloß hierauf — und zwar auf Antrag von einigen Mitgliedern der Sektion der bildenden Künste — bei der Einsendung des Gutachtens an den Herrn Minister, diesen zu bitten, das Gutachten sämtlichen Schullehrer-Seminarien abschriftlich mitteilen zu wollen. Einige Zeit darauf verlangte der Minister, daß die Akademie das Gutachten so weit verändern wolle, daß er es den Seminarien zugehen lassen könne. Diese notwendige Abänderung und Kürzung übertrug die Akademie dem ursprünglichen Verfasser Grell. Das Gutachten erscheint daher hier in zwei verschiedenen Fassungen, IIIa., vom 31. März 1870, wie es der Herr Minister erhalten hat, und IIIb., wie es darauf von Grell für die Seminarien umgearbeitet und abgeändert worden ist.

### IIIa.

Berlin, den 31. März 1870.

Herr S . . . hat unterm 3. Januar d. J. Sr. Excellenz dem Herrn Minister sein neuerschienenes Buch „Harmonielehre, zunächst zum Gebrauch in Seminarien, . . . . . 1870" vorgelegt mit der Bitte, dasselbe den Schullehrer-Seminarien empfehlen zu wollen. Unterm 12. Januar d. J. ist S.'s Gesuch der Königlichen Akademie der Künste mittelst Marginal-Verfügung zur gutachtlichen Äußerung über Wert und Bedeutung des vorgelegten Buches zu-

gegangen. Um dies abzugebende Gutachten zu begründen, ist es nötig etwas weiter auszuholen.

Nicht zu leugnen ist, daß, wie bei einem irgend klaren Nachdenken über die Sache sich zeigt, heutzutage eine große Unvollkommenheit und Verwirrung in der Musiklehre vorhanden ist. Diese nachzuweisen, ihre höchst betrübende Grundursache aufzudecken, und nachzuweisen, wodurch der einzig richtige, aber anfangs sehr unbequeme Weg sich aus der Natur der Sache von selbst wiederfinden lassen wird, ist hier nicht der Ort. — Es möge nur auf einige unrichtige, oder vielmehr durch Unkenntnis falsch gewordene oder falsch verstandene Ausdrücke hingewiesen werden. Zwei solcher Ausdrücke sind unter anderen Theorie und Harmonie.

Zunächst was Theorie betrifft.

Das Ausführen der Musik, den Gesang, das Singen und das Instrumentenspiel, dieser Dinge Üben, Lehren und Lernen pflegt man Praxis, die Komposition aber und deren Lehre und Erlernung Theorie zu nennen. Durch diesen Sprachgebrauch wird das eigentliche und wahre Wesen der Sache ganz aufgegeben. Denn das Komponieren ist ganz ebenso wie das Singen und Spielen ein Prakticieren, nichts als Praxis. Aber, wie überall jede Praxis ihre Theorie hat, so bedarf es auch einer Theorie für die musikalische Komposition, gleichwie auch eine Theorie für den Gesang und das Instrumentenspiel erforderlich ist. Dem musikalischen Komponisten, da er seine Werke für die praktische Ausführung verfertigt, (sei diese nun Sängern oder Spielern oder beiden zugeteilt) ist daher zu allererst für seine Theorie die Theorie des Gesanges und des Spieles unentbehrlich, wenngleich es ihm selbst auch an eigener praktischer Übung im Gesang und im Spiel fehlen sollte. Die Theorien des Gesanges und des Spieles haben in ihrer Grundlage eine vollkommene Gemeinschaft, nur daß die für den Sänger genauer und vollständiger sein muß, wie die für den Spieler. Das, was sie ganz und gar gemein haben, betrifft die Kenntnis der rhythmischen Verhältnisse; was sie nur teilweise mit einander gemein haben, betrifft die harmonischen Verhältnisse. Diese beiden Hauptteile der musikalischen Theorie, 1. die Lehre von den rhythmischen, 2. die Lehre von den harmonischen Verhältnissen, bilden zwei sehr große und umfangreiche Lehrobjekte, welche namentlich zur allererstenBegründung

eine durchaus streng mathematische, exakt wissenschaftliche Behandlung ebenso verlangen, wie einige Fächer der Theorie für die zeichnenden Künste (z. B. Perspektive, Spiegelungen, Schattenkonstruktionen ꝛc. in der Malerei; der Erfordernisse für die Baukunst nicht zu gedenken). Unter allen Musicierenden ist nun der Sänger derjenige, für den die genaueste, sicherste und vollständigste Kenntnis beider, sowohl der rhythmischen wie der harmonischen Verhältnisse erforderlich ist, da er sich in keiner Weise nach irgend einem Maßstab (Werkzeug oder Instrument) richten kann, sondern alles in seiner Phantasie sich klar und vollständig vorzustellen, und nach dieser seiner eigenen Richtschnur mit seinem eigenen menschlichen Organ durchaus frei und selbständig darzustellen hat. Alle Instrumental-Theorien sind mehr oder weniger unvollständiger als die dem Sänger unentbehrliche Theorie, und nur Bruchstücke dieser. So z. B. kommt bekanntlich der Orgel- oder überhaupt der Klavierspieler niemals in den Fall, irgend ein harmonisches Verhältnis darzustellen, sondern hat es nur mit der Abmessung der rhythmischen Verhältnisse zu thun. Deshalb also bildet die Gesangstheorie den einzigen vollständigen, ausreichenden, sicheren und haltbaren Grund für jegliche Instrumentenspiel-Theorie und für die Theorie der praktischen Komposition.

Nun ist die menschliche Musik, der Gesang des Menschen, wie der Mensch ihn mit auf die Welt bringt, ein einstimmiger Gesang. Das Urelement allen Gesanges, der Rhythmus, hat eben das Wesen und die Wirkung, die Dinge nach einander, nicht gleichzeitig mit einander aufzutischen, und so ist es auch ganz in der Ordnung und eine ungemein weise, von niemand irgend je verkannte oder bemängelte Vorschrift, daß die beiden Hauptgegenstände des Seminar-Musikunterrichts Choral und Volkslied sind. Es liegt also der unentbehrliche Grund aller und jeder musikalischen Theorie in der Theorie des einstimmigen Gesanges, welche demnach unter allen Umständen der des mehrstimmigen voranzugehen hat, namentlich in Seminarien, wo es schon das pädagogische Gesetz der Methode mit sich bringt.

So wie der Sänger aber nicht bloß seine Melodie, sein einstimmiges Thema, seine einstimmigen Gedanken für sich allein vorzutragen, und der Komponist eine einstimmige, eine für sich bestehende einstimmige Melodie zu bauen die Fähigkeit erlangen muß, so muß,

seit man den Kontrapunkt erfunden hat, der Sänger auch die Fähigkeit erlangen, zu einer zweiten mitsingenden Stimme eine Ober- oder eine Unterstimme zu singen, der Komponist die Fähigkeit, zu einer vorhandenen Stimme eine zweite, entweder Ober- oder Unterstimme zu komponieren. Dazu sind wieder neue theoretische Belehrungen erforderlich zu neuem rhythmischen und harmonischen Verhalten, also eine Erweiterung der Rhythmus- und der Harmonielehre (nicht der Harmonielehre allein). Beim gleichzeitigen Erklingen zweier einstimmiger Melodien kommt es also in harmonischer Hinsicht nun nicht mehr bloß auf eine Theorie für das nach einander folgende Erscheinen der Intervalle an, sondern es ist auch die Wirkung und Eigenschaft der Intervalle bei ihrem gleichzeitigen Erklingen, die Wirkung der Oberstimme auf die Unterstimme, und der Unterstimme auf die Oberstimme zu betrachten.

Auch diese Lehre ist eine sehr komplizierte. Noch verwickelter wird die Sache für die Sänger wie für die Spieler und Komponisten, sobald eine dritte, und dann eine vierte Stimme hinzukommt. Wie das dreistimmige Singen nur dadurch gelehrt, vervollkommnet, verbessert und berichtigt werden kann, daß jede der drei Stimmen zuerst für sich allein singt, dann 1. die Unterstimme mit der Mittelstimme, 2. die Unterstimme mit der Oberstimme, 3. die Mittel- mit der Oberstimme zu drei korrekten zweistimmigen Sätzen, und dann erst alle drei zu einem dreistimmigen Gesange vereinigt werden, so ist auch in der Komposition der dreistimmige Satz als eine Vereinigung von drei zweistimmigen, der vierstimmige Satz als eine Vereinigung von sechs zweistimmigen Sätzen zu betrachten und zu konstruieren. Dieses Verfahren hat man, jemehr man in den letztvergangenen Zeiten die Kunst und die Kunstlehre von der industriellen Seite betrachtet und getrieben, die Kunst mehr als Ware wie als geistiges Menschenbildungsmittel angesehen, und zu dem Ende sich der Maschinen und Werkzeuge bedient hat, für desto unbequemer und für viel zu mühsam befunden, und es verlassen (bis auf wenige einzelne Lehrer, welche erst sehr langsam werden durchdringen können). Die Betrachtung der einzelnen Intervalle und ihrer Wirkung nach einander sowohl, als je zweier derselben zu gleicher Zeit bei Vereinigung von mehreren Stimmen, hat man aufgegeben, und in der statt dessen aufgestellten vierstimmigen

Akkorden- und Akkorden-Verbindungslehre unter dem Vorwande der Erleichterung, Simplificierung und Abkürzung des Verfahrens, alle mögliche Intervallen-Verbindungen geglaubt in Bausch und Bogen zusammengefaßt lehren zu können. Diese Akkorden- und Akkorden-Verbindungslehre ist es nun, was man heutzutage Harmonielehre nennt, wonach man jede Mehrstimmigkeit Harmonie, und ausschließlich nur diese Harmonie nennt, (beiläufig abermals gesagt, bei der Lehre der Mehrstimmigkeit das rhythmische gänzlich bei Seite lassend).

Es ist also dahin gekommen, daß man seit etwa hundert Jahren und zum allergrößten Teile heute noch allen Ernstes Harmonie und Melodie sich als Gegen-, sage Gegensätze vorstellt, als ob die verschiedenen in einer Melodie, in einem einstimmigen Gesange vorkommenden Töne gar nicht zu einander in ein harmonisches Verhältnis gestellt zu sein oder zu werden brauchten. Man lehrt also gar nichts mehr über die Melodie, über den einstimmigen Gesang, den Choral, das Volkslied, weder rhythmisches noch harmonisches.

Abgesehen davon, daß jene Akkorden- und Akkorden-Verbindungslehre nur sehr ungenaue (um nicht zu sagen öfter ganz unrichtige) Regeln über Gebrauch, Weiterführung und Auflösung der Intervalle giebt, und vieles als Notwendigkeit lehrt, was gar keine Notwendigkeit ist, dagegen vieles Notwendige gar nicht erwähnt, ist sie nun ferner dadurch noch immer wertloser geworden, daß man vergessen hat, alle Theorie für musikalische Komposition und für Instrumentalspiel gründe sich auf die Theorie des Gesanges. So ist allmählich aus einer Theorie oder Harmoniekenntnis eine bloße Bekanntschaft mit der Klaviatur der Tasteninstrumente geworden. Dies ist so zugegangen. Man hat seit einigen Jahrhunderten aus Bequemlichkeit und zur Erleichterung des Singens und des Gesangunterrichtes eine fortlaufende Unterstimme für Tastinstrumente (Orgel oder Flügel) ausgeschrieben und damit den Gesang begleitet. Diese Stimme enthielt nicht bloß die tiefste Singstimme, sondern, wenn diese pausierte, die alsdann tiefste, vielleicht sogar eine einzige nicht pausierende Stimme, und wurde daher die allgemeine, oder General-Baßstimme genannt. (Eine Pause in derselben war also eine allgemeine, eine General-Pause.) Man hat sich mit dieser bloßen Baßstimme nicht begnügt, sondern ist, obgleich oder indem man die Sänger immer mehr dahin

gebracht hat, gleichsam mehr gesungen zu werden, als selbst zu singen, immer bequemer geworden, und hat dem Generalbaßspieler auch für die Unterstützung der anderen Stimmen etwas thun lassen wollen. Man hat aber (schon um das Notenschreiben und das schwierigere Spiel zu ersparen) alle diese Stimmen teils nicht wollen, teils nicht können mitspielen lassen, hat also nur deren Berührungspunkte auf den besseren oder besten Taktteilen ganz ungenau durch Ziffern über der Generalbaßstimme angedeutet und darnach den Spieler Akkorde spielen lassen. Außer der Kenntnis zur Auffindung dieser Akkorde ist dem Spieler, da zu ihrer Dreistimmigkeit über dem Baß noch zwei, und zu ihrer Vierstimmigkeit noch drei Stimmen oberhalb des Basses erforderlich sind, auch noch eine Akkorden-Verbindungslehre notwendig, welche jedoch niemals, teils wegen gleichzeitigen Vorhandenseins der dem Spieler unbekannten realen Stimmen des Musikstückes, teils wegen Außerachtlassung der genauen Rücksicht auf die Behandlung der einzelnen Intervalle, niemals eine genügende Stimmenführungslehre werden kann. Durch die Anwendung und Kultur dieser Akkorden- und Akkorden-Verbindungslehre, schlechtweg Generalbaß, auch Harmonie benannt, hat man sich zu der Annahme verleiten lassen, den wesentlichen Inhalt eines Musikstückes und seinen inneren Sinn in einer Folge von Akkorden, also in der Generalbaß- oder sogenannten Harmonielehre die Grundlage aller musikalischen Komposition zu finden. Das Wesen des musikalischen Sinnes und Gedankens liegt aber in den Melodien, im Melos; und bei mehrstimmiger Musik in den gleichzeitig erklingenden verschiedenen Melodien. Diese treffen allerdings infolge der Berücksichtigung einzelner Intervalle an gewissen Stellen in mehr oder minder genau, in der Regel ohne alle Rücksicht auf das Taktgewicht gelehrt werdenden Akkorden zusammen. Aber aus aufgestellten Akkorden können nicht die musikalischen Gedanken hervorgehen. Das bloße Wählen von Akkordenfolgen ist höchst oder gänzlich unfruchtbar, läßt gar keine Führung und Erfindung selbständiger Stimmen zu, führt die Gedanken nicht mit sich. Die Akkorde ergeben sich vielmehr aus den nur mit Berücksichtigung der Intervalle mit einander verbundenen Melodien, und haben gar keine Bedeutung, sobald sie nicht als die Folge der Berührung charakteristischer und wohlgeführter Stimmen oder Ge-

danken auf den verschiedenen Zeiten erscheinen. Durch die Akkordenlehre kann ein Schüler behufs des Generalbaßspieles einigermaßen auf der Klaviatur sich zurecht finden lernen, aber weder Sänger noch Spieler bekommen dadurch die mindeste Anleitung zur eigenen Hervorbringung harmonischer Verhältnisse und deren Gestaltung zu musikalischem Sinn und Gedanken, und das fortwährende Hören der Orgeln und Klaviere dem Gesange gegenüber ist höchst gefährlich. Denn die reinste Einstimmung aller dieser Instrumente, welche sehr selten (streng genommen niemals) vorkommt, würde doch nur eine auf alle Intervalle mit Ausnahme der Oktave gleichmäßig verteilte Verstimmung und Unreinheit sein, die das Ohr verdirbt und die Ueberzeugung gänzlich zurückdrängt, daß die Orgelklaviatur für die vom Sänger zu erstrebende und (wie es auch der Königliche Domchor in den ersten Jahren seiner Existenz erwiesen hat,) entschieden erreichbare Reinheit der harmonischen Verhältnisse ein zwar sinnreiches, aber doch höchst unvollkommenes Surrogat ist, indem statt der großen Anzahl von Tonhöhen, welche der Sänger innerhalb der Oktav zu bilden hat, die Klaviatur nur zwölf Tasten gewährt. Hierdurch wird z. B. die Verschiedenheit der beiden überaus wirkungsvollen und empfindlichen Verhältnisse 15 : 16 und 24 : 25 (der sog. tons sensibles) gänzlich ignoriert, so daß $\frac{16}{15}$ und $\frac{25}{24}$ als Intervalle von ganz gleicher Größe genommen werden, indem man durch ein uneinstimmbares Mittel das größere Verhältnis zu klein und das kleinere zu groß ausführt. Wie mit den Verhältnissen 15 : 16 und 24 : 25 muß auf den Klaviatur-Instrumenten auch mit den beiden Verhältnissen 25 : 27 und 24 : 25 verfahren werden, demgemäß $\frac{27}{25}$ und $\frac{25}{24}$ nur als ein und dieselbe Größe ausgeführt werden können, und zwar ebenfalls so, daß beide durch ein und dasselbe, weder berechen- noch einstimmbare Mittel ersetzt werden. Man denke sich solche Differenzen in den zeichnenden Künsten, etwa bei einzelnen Teilen eines Porträts oder eines Gebäudes durch ein angenommenes Mittel fortgeschafft.

* * *

Nach dieser vielleicht ermüdenden, aber zur Begründung und Motivierung und Rechtfertigung des Gutachtens unabweislich gewesenen Darlegung ist nun die gutachtliche Äußerung über Wert und Be-

deutung der S . . .'schen Schrift mit einem Wort gesprochen. Verfasser nimmt, wie alle Verfasser der seit Dezennien erschienenen Harmonielehren das Wort Harmonie nicht in der ihm zukommenden, sondern in einer wenig bedeutenden Bedeutung, nämlich nur als General-Baß-, Akkorden- und Akkorden-Verbindungslehre, so daß also weder eine Harmonielehre für Seminargesang, noch eine Grundlage für die zur musikalischen Komposition erforderliche Harmonielehre gegegeben worden ist. So hat denn dies Buch ganz dieselben Eigenschaften wie so viele Harmonielehren, die in neuerer Zeit erschienen sind. Zunächst seien einige minder gute Eigenschaften aufgezählt.

1. Die Harmonie, wie sie Sänger, Spieler und Komponisten gebrauchen, wird gar nicht gelehrt.

Denn von Tonverhältnissen, von der harmonischen Reihe, Herleitung der Tonleitern nach ihren verschiedenen Geschlechtern daraus, von Intervallen ꝛc., überhaupt von den harmonischen Verhältnissen zur Benutzung im Gesange, in der einstimmigen Melodie ist gar nicht die Rede, (während doch, wie bereits oben erwähnt, Choral und Volkslied — die ganz mit Recht den Hauptgegenstand der Seminar-Musik bilden — beide einstimmig sind, dies also verlangen).

2. Das Werk (leider vielleicht auch dieser Bericht — denn die Sache ist schwierig und delikat —) leidet an Weitläufigkeit und Unordnung.

Denn es wird z. B. zu Anfang des Werkes von Dur- und Moll-, am Schlusse des Werkes von sechs Kirchentonarten gesprochen, während die moderne Dur- und Moll-Tonart nur als Ausscheidung aus den Kirchentonarten (— die übrigens auch nicht gründlich gelehrt und hergeleitet worden, was sich schon in der Zahl sechs zeigt) oder als Anknüpfung daran gelehrt und erklärt werden können.

3. Es kommen sogar große und starke Irrtümer vor.

z. B. die Melodie des „Herr Gott dich loben wir" sei hypoionisch und die des Tedeum phrygisch. Der Unterschied der Dur- und Moll-Tonleiter liege in deren Terz und Sexte, und unzähliges Andere.

Zu den guten Eigenschaften des Buches gehört aber unter anderen die außerordentliche Sorgfalt, womit Verfasser seine, wie leider gesagt werden muß, unfundamentierte, mangelhafte und oft sogar irrige Lehre in ein System gebracht hat, so gut es nur irgend

möglich gewesen ist. Absicht, Fleiß und Ausführung sind höchst lobens- und ehrenwert. Die verwirrten Vorstellungen von Theorie und Harmonie sind jetzt so verbreitet, daß es ein Wunder wäre, wenn ein so treuer Schüler Marx's nicht ebenfalls davon gefangen genommen wäre, zumal selbst von einigen höheren Schulbehörden zwar in der allerweisesten Absicht, aber doch vielleicht durch Berichte nicht ganz vollständig aufgeklärt, unklare Verordnungen gegeben worden sind. Der Verfasser selbst scheint da einige Verlegenheit gefühlt zu haben. Er spricht sich in seinem Vorwort dahin aus, daß er durch seine Harmonielehre zur Erreichung dessen beizutragen beabsichtigt habe, was durch zwei Verordnungen vorgesetzter Behörden „als Ziel des Seminar-Unterrichts in der Harmonielehre" bezeichnet sei. Diese beiden Verordnungen seien folgende.

1. „Der Unterricht in der Harmonielehre hat sich im allgemeinen vor dem Irrtum zu bewahren, als sei es Aufgabe des Seminars, seine Zöglinge zur selbständigen Komposition zu befähigen. Der nächste Zweck dieses Unterrichts kann nur der sein, sämtliche Zöglinge zum Verständnis eines in ihrem Bereich als Organisten und Gesanglehrer für Elementarschulen fallenden Musikstückes zu fördern und sie eine angemessene Fülle edler und richtiger Harmonie- und Tonanschauungen fassen und beherrschen zu lehren. Die Einführung in die Choralfiguration und in die Instrumentationslehre, sowie die freie Erfindung von Choralvorspielen steht hiernach jenseits der Grenze desjenigen, was das Seminar an seinen Zöglingen erreichen muß. Der Unterricht ist nie bloß theoretisch zu halten, vielmehr muß jeder Zögling zur praktischen Ausübung und Anwendung des Vorgetragenen angeleitet werden." (Regulativ vom 1. Oktober 1854 S. 46.)

2. „In der Harmonielehre soll er (der Seminarist) es zur sicheren Anwendung der Regeln so weit gebracht haben, daß er einen Choral harmonisieren, zu einem Volksliede oder liturgischen Tonsatze die zweite und allenfalls die dritte Stimme richtig zu setzen, und einen Choral in die nächstliegenden Tonarten zu transponieren vermag. Er soll imstande sein, ein Zwischenspiel ohne grobe harmonische Fehler und mit der Nötigung nach eigener Erfindung selbständig auszuführen, daß er sich dabei in der

Modulation in einem möglichſt engen Kreiſe bewege; er muß imſtande ſein, eine kurze, wenn auch kunſtloſe, doch von harmoniſchen Verſtößen freie, kirchlich würdige und dem Choral angemeſſene Einleitung als Vorſpiel mit bewußter Anwendung der Regeln der Harmonielehre ſelbſtändig zu erfinden und mithin nötigenfalls auch nach beſtimmt aufgegebenen Fortſchreitungen richtig auszuführen." (Verfügung des Königl. Provinzial-Schul-Kollegii von Sachſen vom 26. Juli 1855.)

Die zweite dieſer Verordnungen enthält ausſchließlich die bündige Anforderung des Komponierens an Seminariſten. Sobald zu einer Stimme (Choral oder Volkslied) alſo zu einem cantus firmus eine oder zwei Stimmen hinzugeſetzt werden, und von Entwurf oder wohl gar von Extemporieren, von Prä- und Interludien die Rede iſt, ſo iſt das nichts als Kompoſition, man mag es nun Tonſatz oder Harmoniſierung oder ſonſt wie benennen. Und zwar gehört zu dieſen geforderten Kompoſitionsleiſtungen die allergründlichſte Anleitung. Es fällt auf, daß 1. des Rhythmiſchen gar nicht bei dieſer Kompoſitionslehre erwähnt wird, 2. daß die Behörde gar keine Harmonielehre für den einſtimmigen Geſang verlangt, ihr alſo die Überzeugung davon fehlt, daß die verſchiedenen Töne einer einſtimmigen Melodie in genau gemeſſenen und geordneten harmoniſchen Verhältniſſen ſtehen, harmoniſch ſein, Harmonien bilden müſſen.

Hiermit ganz im Widerſpruch ſteht die erſte Verordnung, denn ſie weiſt an ihrer Spitze ab, die Seminariſten zur Kompoſition zu befähigen, erklärt auch die Erfindung von Choralvorſpielen, alſo Kompoſition jenſeits der Grenze desjenigen ſtehend, was die Zöglinge zu erreichen haben. Dagegen verlangt ſie, was der Verfaſſer durch geſperrten Druck betont, daß der Unterricht in der Harmonielehre nie bloß theoretiſch zu halten ſei, vielmehr jeder Zögling zur praktiſchen Ausübung und Anwendung des Vorgetragenen angeleitet werden müſſe. Dieſe erſte Verordnung, von einer höheren Behörde als die zweite gegeben, enthält auf das allerpräziſeſte ausgedrückt, definiert auf das präziſeſte, wie eine vollſtändige Seminar-Geſangs-Harmonielehre gehandhabt werden müſſe, und verlangt buchſtäblich, was anfangs dieſes Berichts über den wahren Sachverhalt geſagt worden iſt. Es muß daher auffallen, daß die hohe Miniſterial-Behörde jene Verordnung der Provinzialbehörde nicht abgewieſen hat. Dies auszu-

sprechen, dazu gehört ein gewisser Mut, den der Verfasser nicht gehabt hat. Statt diesen Widerspruch beider Verordnungen entweder aufzudecken oder zu ignorieren, bemüht er sich ihre vollkommene Übereinstimmung mit der Bemerkung nachzuweisen, daß man nur auf den ersten Blick einen Widerspruch finden könne. So ist denn bei seiner Auffassung und seinem Verständnis des Wortes Harmonie seine Harmonielehre entstanden, die wohl keinen Anspruch hat, eine Harmonielehre für Seminarien zu sein. Jener mit größter Weisheit gegebenen unvergleichlich köstlichen Ministerial-Verordnung, aus deren genauester Befolgung das größte und einzige Heil entstehen würde, setzt nun der Passus die Krone auf, welcher den nächsten Zweck des Seminar-Unterrichts in der Harmonie bezweckt, nämlich „Verständnis der betreffenden Musikstücke, und Fassung und Beherrschung einer angemessenen Fülle edler und richtiger Harmonie- und Tonanschauungen." — Wie groß der Mangel an solchem Verständnis ist, möge man schließlich noch an folgenden beiden Erscheinungen wahrnehmen.

Der Verfasser, Herr S., benutzt in seinem Buche nur zwei Schlüssel, Baß- und Violinschlüssel. Nicht nur er, sondern mit ihm Hunderte, ja Tausende von Lehrern glauben, es sei ein Fortschritt, in Gesangschulen nur diese beiden Schlüssel zu lehren. Für Klavierspieler ist es freilich sehr schwer, wenigstens für Anfänger nicht leicht, nach mehreren Schlüsseln zu spielen; aber wenn ein Sänger sagt, er könne nicht nach diesem oder jenem Schlüssel singen, so bekundet er dadurch, daß er überhaupt nicht mit Bewußtsein dessen, was er thut, zu singen vermag. Für denjenigen, welcher die durch Notenschrift dargestellten harmonischen Verhältnisse erkennt und danach wiederzugeben weiß, also überhaupt nach Einem Schlüssel zu singen weiß, ist Ein Schlüssel buchstäblich ganz genau so wie jeder andere; man mag 2, 3, 5 oder 7 Schlüssel annehmen. Ganz im Widerspruch mit diesem Ignorieren oder wohl gar Verbieten der verschiedenen Schlüssel steht die den Seminarien gestellte Aufgabe, das Transponieren beim Orgelspiel ꝛc. zu lehren. — 2. Eine andere Erscheinung ist die Wahl ungewöhnlicher Epitheta für einige Intervalle. Einige Lehrer verwerfen (wahrscheinlich nach dem Vorschlage Gottfried Webers) den Ausdruck „rein" für die drei größten Verhältnisse der harmonischen Reihe (Octav, Quinte und Quarte), und nennen sie einem

mehrhundertjährigen sehr vernünftigen Gebrauch entgegen, entweder groß oder klein, wie die übrigen Intervalle. Dies beweist wiederum, daß man bloß für das Zurechtfinden und Aufsuchen auf der Klaviatur eine Erleichterung zu gewinnen geglaubt hat. Für den Gesang verhält sich die Sache ganz anders. Der merkwürdige, geheimnisvolle Zusammenhang dieser drei Intervalle in ihrer innersten Natur wird durch die veränderte Benennung total aus den Augen oder aus dem Sinn gerückt.

Die Seminarien sind die Institute, welche, da sie es mit den Elementen zu thun haben, welche überall die exakteste Korrektheit erfordern, und welche entweder die der τέχνη entgegengesetzte μουσικὴ*) ganz in den Sumpf versinken lassen oder daraus erretten können, daher dem Referenten eine so ausführliche Erörterung nicht nur gerechtfertigt, sondern unabweislich schien. Wenn man mit Theorie und Harmonie nicht richtigere Begriffe verbindet, und auf die alte richtige Ansicht von der Sache nicht wieder zurückkommt, also vor allen die neueren Harmonielehren nicht abschaffen will, sondern sie überschätzt und fördert, so wird die Musik immer mißlautender werden und tief unter das Handwerk hinabsinken.

Der Name Seminar erlaubt nicht in diesen Instituten dasjenige als Vorbild, Richtschnur und Ideal aufzustellen, was durch und für industriellen oder augenblicklich modernen Betrieb der Musik in der Außenwelt Gesetz und Gebrauch geworden ist, sondern verlangt die Aussaat eines von allem Unkraut gereinigten Samenkorns, wie es mittelst der Vernunft und des Geistes aus der Natur der Sache sich ergeben hat, gestaltet und reif geworden ist. Hierauf zielt noch ein anderer als der eben besprochene Paragraph aus den Schulregulativen, welcher verlangt, die Kunst solle in Schulanstalten nur um der Kunst selbst willen getrieben werden.

Somit ergiebt sich, daß die Seminarien gar nicht so untergeordnete und niedere, vielmehr sehr hohe Kunstanstalten sind oder sein können, und bei richtiger Pflege auch werden können, was schon deshalb große Wahrscheinlichkeit für sich hat, daß hier die Kunst als die Blüte einer allgemeinen geistigen Bildung zu erwarten ist.

---

*) Siehe die Anmerkung S. 1.

Nach allen dieſen vorſtehend gegebenen Anſichten des unterzeichneten Referenten würde die Königliche Akademie keine Veranlaſſung haben, Sr. Excellenz dem Herrn Miniſter das in Rede ſtehende Werk zum Gebrauch in Seminarien zu empfehlen.

Ed. Grell.

## III b.

Nicht zu leugnen iſt, daß, wie bei einem irgend klaren Nachdenken über die Sache ſich zeigt, heutzutage eine große Unvollkommenheit und Verwirrung in der Muſiklehre vorhanden iſt. Dieſe nachzuweiſen, ihre höchſt betrübende Grundurſache aufzudecken, und zu unterſuchen, wodurch der einzig richtige, aber anfangs ſehr unbequeme Weg ſich aus der Natur der Sache von ſelbſt wiederfinden laſſen wird, iſt hier nicht der Ort. — Es möge nur auf einige unrichtige, oder vielmehr durch Unkenntnis falſch gewordene oder falſch verſtandene Ausdrücke hingewieſen werden. Zwei ſolcher Ausdrücke ſind unter anderen Theorie und Harmonie.

Zunächſt was Theorie betrifft.

Das Ausführen der Muſik, den Geſang, das Singen und das Inſtrumentenſpiel, dieſer Dinge Üben, Lehren und Lernen pflegt man Praxis, die Kompoſition aber und deren Lehre und Erlernung Theorie zu nennen. Durch dieſen Sprachgebrauch wird das eigentliche und wahre Weſen der Sache ganz aufgegeben. Denn das Komponieren iſt ganz ebenſo wie das Singen und Spielen ein Prakticieren, nichts als Praxis. Aber wie überall jede Praxis ihre Theorie hat, ſo bedarf es auch einer Theorie für die muſikaliſche Kompoſition, gleichwie auch eine Theorie für den Geſang und das Inſtrumentenſpiel erforderlich iſt. Dem muſikaliſchen Komponiſten, da er ſeine Werke für die praktiſche Ausführung verfertigt, (ſei dieſe nun Sängern oder Spielern oder beiden zugeteilt) iſt daher zu allererſt für ſeine Theorie die Theorie des Geſanges und des Spieles unentbehrlich, wenngleich es ihm ſelbſt auch an eigener praktiſcher Übung im Geſang und im Spiel fehlen ſollte. Die Theorien des Geſanges und des Spieles haben in ihrer Grundlage eine vollkommene Gemeinſchaft, nur daß die für den Sänger genauer und vollſtändiger ſein muß, wie die für den Spieler.

Das, was sie ganz und gar gemein haben, betrifft die Kenntnis der rhythmischen Verhältnisse, was sie nur teilweise mit einander gemein haben, betrifft die harmonischen Verhältnisse. Diese beiden Hauptteile der musikalischen Theorie, 1. die Lehre von den rhythmischen, 2. die Lehre von den harmonischen Verhältnissen, bilden zwei sehr große und umfangreiche Lehrobjekte, welche namentlich zur allerersten Begründung eine durchaus streng mathematische, exakt wissenschaftliche Behandlung ebenso verlangen, wie einige Fächer der Theorie für die zeichnenden Künste (z. B. Perspektive, Spiegelungen, Schattenkonstruktionen ꝛc. in der Malerei; der Erfordernisse für die Baukunst nicht zu gedenken). Unter allen Musicierenden ist nun der Sänger derjenige, für den die genaueste, sicherste und vollständigste Kenntnis beider, sowohl der rhythmischen wie der harmonischen Verhältnisse erforderlich ist, da er sich in keiner Weise nach irgend einem Maßstab (Werkzeug oder Instrument) richten kann, sondern alles in seiner Phantasie sich klar und vollständig vorzustellen, und nach dieser seiner eigenen Richtschnur mit seinem eigenen menschlichen Organ durchaus frei und selbständig darzustellen hat. Alle Instrumental-Theorien sind mehr oder weniger unvollständiger als die dem Sänger unentbehrliche Theorie, und nur Bruchstücke dieser. So z. B. kommt bekanntlich der Orgel-, oder überhaupt der Klavierspieler niemals in den Fall, irgend ein harmonisches Verhältnis darzustellen, sondern hat es nur mit der Abmessung der rhythmischen Verhältnisse zu thun. Deshalb also bildet die Gesangstheorie den einzigen vollständigen, ausreichenden, sicheren und haltbaren Grund für jegliche Instrumentenspiel-Theorie und für die Theorie der praktischen Komposition.

Nun ist die menschliche Musik, der Gesang des Menschen, wie der Mensch ihn mit auf die Welt bringt, ein einstimmiger Gesang. Das Urelement allen Gesanges, der Rhythmus, hat eben das Wesen und die Wirkung, die Dinge nach einander, nicht gleichzeitig mit einander aufzutischen, und so ist es auch ganz in der Ordnung und eine ungemein weise, von niemand irgend je verkannte oder bemängelte Vorschrift, daß die beiden Hauptgegenstände des Seminar-Musikunterrichts der einstimmige Choral und das einstimmige Volkslied sind. Es liegt also der unentbehrliche Grund aller und jeder musikalischen Theorie in der Theorie des einstimmigen Gesanges, welche demnach unter allen Um-

ſtänden der des mehrſtimmigen voranzugehen hat, namentlich in Seminarien, wo es ſchon das pädagogiſche Geſetz der Methode mit ſich bringt.

So wie der Sänger aber nicht bloß ſeine Melodie, ſein einſtimmiges Thema, ſeine einſtimmigen Gedanken für ſich allein vorzutragen, und der Komponiſt eine einſtimmige, eine für ſich beſtehende einſtimmige Melodie zu bauen die Fähigkeit erlangen muß, ſo muß, ſeit man den Kontrapunkt erfunden hat, der Sänger auch die Fähigkeit erlangen, zu einer zweiten mitſingenden Stimme eine Ober- oder eine Unterſtimme zu ſingen, der Komponiſt die Fähigkeit, zu einer vorhandenen Stimme eine zweite, entweder Ober- oder Unterſtimme zu komponieren. Dazu ſind wieder neue theoretiſche Belehrungen erforderlich zu neuem rhythmiſchen und harmoniſchen Verhalten, alſo eine Erweiterung der Rhythmus- und der Harmonielehre (nicht der Harmonielehre allein). Beim gleichzeitigen Erklingen zweier einſtimmiger Melodien kommt es alſo in harmoniſcher Hinſicht nun nicht mehr bloß auf eine Theorie für das nach einander folgende Erſcheinen der Intervalle an, ſondern es iſt auch die Wirkung und Eigenſchaft der Intervalle bei ihrem gleichzeitigen Erklingen, die Wirkung der Oberſtimme auf die Unterſtimme und der Unterſtimme auf die Oberſtimme zu betrachten.

Auch dieſe Lehre iſt eine ſehr komplizierte. Noch verwickelter wird die Sache für Sänger wie für Spieler und Komponiſten, ſobald eine dritte, und dann eine vierte Stimme hinzukommt. Wie das dreiſtimmige Singen nur dadurch gelehrt, vervollkommnet, verbeſſert und berichtigt werden kann, daß jede der drei Stimmen zuerſt für ſich allein ſingt, dann 1. die Unterſtimme mit der Mittelſtimme, 2. die Unterſtimme mit der Oberſtimme, 3. die Mittel- mit der Oberſtimme zu drei korrekten zweiſtimmigen Sätzen, und dann erſt alle drei zu einem dreiſtimmigen Geſange vereinigt werden, ſo iſt auch in der Kompoſition der dreiſtimmige Satz als eine Vereinigung von drei zweiſtimmigen, der vierſtimmige Satz als eine Vereinigung von ſechs zweiſtimmigen Sätzen zu betrachten und zu konſtruieren. Dieſes Verfahren hat man, je mehr man in den letztvergangenen Zeiten die Kunſt und die Kunſtlehre von der induſtriellen Seite betrachtet und getrieben, die Kunſt mehr als Ware, wie als geiſtiges Menſchenbildungsmittel angeſehen, und zu dem Ende ſich der Maſchinen und Werkzeuge bedient hat, für

deſto unbequemer und für viel zu mühſam befunden, und es verlaſſen (bis auf wenige einzelne Lehrer, welche erſt ſehr langſam werden durchdringen können). Die Betrachtung der einzelnen Intervalle und ihrer Wirkung nach einander ſowohl, als je zweier derſelben zu gleicher Zeit bei Vereinigung von mehreren Stimmen, hat man aufgegeben, und in der ſtatt deſſen aufgeſtellten vierſtimmigen Akkorden- und Akkorden-Verbindungslehre unter dem Vorwande der Erleichterung, Simplificierung und Abkürzung des Verfahrens, alle möglichen Intervallen-Verbindungen geglaubt in Bauſch und Bogen zuſammengefaßt lehren zu können. Dieſe Akkorden- und Akkorden-Verbindungslehre iſt es nun, was man heutzutage Harmonielehre nennt, wonach man jede Mehrſtimmigkeit Harmonie und ausſchließlich nur dieſe Harmonie nennt, (beiläufig abermals geſagt, bei der Lehre der Mehrſtimmigkeit das rhythmiſche gänzlich bei Seite laſſend).

Es iſt alſo dahin gekommen, daß man ſeit etwa 100 Jahren und zum allergrößten Teile heute noch allen Ernſtes Harmonie und Melodie ſich als Gegen-, ſage Gegenſätze vorſtellt, als ob die verſchiedenen in einer Melodie, in einem einſtimmigen Geſange vorkommenden Töne gar nicht zu einander in ein harmoniſches Verhältnis geſtellt zu ſein oder zu werden brauchten. Man lehrt alſo gar nichts mehr über die Melodie, über den einſtimmigen Geſang, den Choral, das Volkslied, weder rhythmiſches noch harmoniſches.

Abgeſehen davon, daß jene Akkorden- und Akkorden-Verbindungslehre nur ſehr ungenaue (um nicht zu ſagen öfter ganz unrichtige) Regeln über Gebrauch, Weiterführung und Auflöſung der Intervalle giebt, und vieles als Notwendigkeit lehrt, was gar keine Notwendigkeit iſt, dagegen vieles Notwendige gar nicht erwähnt, iſt ſie nun ferner dadurch noch immer wertloſer geworden, daß man vergeſſen hat, daß alle Theorie für muſikaliſche Kompoſition und für Inſtrumentalſpiel ſich auf die Theorie des Geſanges gründe. So iſt allmählich aus einer Theorie oder Harmoniekenntnis eine bloße Bekanntſchaft mit der Klaviatur der Taſteninſtrumente geworden. Dies iſt ſo zugegangen. Man hat ſeit einigen Jahrhunderten aus Bequemlichkeit und zur Erleichterung des Singens und des Geſangunterrichts eine fortlaufende Unterſtimme für Taſtinſtrumente (Orgel oder Flügel) ausgeſchrieben und damit den Geſang begleitet. Dieſe Stimme enthielt nicht bloß

die tiefſte Singſtimme, ſondern, wenn dieſe pauſierte, die alsdann tiefſte, vielleicht ſogar einzige nicht pauſierende Stimme, und wurde daher die allgemeine oder Generalbaßſtimme genannt. (Eine Pauſe in derſelben war alſo eine allgemeine, eine General-Pauſe). Man hat ſich mit dieſer bloßen Baßſtimme nicht begnügt, ſondern iſt, obgleich oder indem man die Sänger immer mehr dahin gebracht hat, gleichſam mehr geſungen zu werden, als ſelbſt zu ſingen, immer bequemer geworden, und hat den Generalbaßſpieler auch für die Unterſtützung der anderen Stimmen etwas thun laſſen wollen. Man hat aber (ſchon um das Notenſchreiben und das ſchwierigere Spiel zu erſparen) alle dieſe Stimmen teils nicht wollen, teils nicht können mitſpielen laſſen, hat alſo nur deren Berührungspunkte auf den beſſeren oder beſten Taktteilen nur ganz ungenau durch Ziffern über der Generalbaßſtimme angedeutet und darnach den Spieler Akkorde ſpielen laſſen. Außer der Kenntnis zur Auffindung dieſer Akkorde iſt dem Spieler, da zu ihrer Dreiſtimmigkeit über dem Baß noch zwei, und zu ihrer Vierſtimmigkeit noch drei Stimmen oberhalb des Baſſes erforderlich ſind, auch noch eine Akkorden-Verbindungslehre notwendig, welche jedoch niemals, teils wegen gleichzeitigen Vorhandenſeins der dem Spieler unbekannten realen Stimmen des Muſikſtückes, teils wegen Außerachtlaſſung der genauen Rückſicht auf die Behandlung der einzelnen Intervalle, niemals eine genügende Stimmenführungslehre werden kann. Durch die Anwendung und Kultur dieſer Akkorden- und Akkorden-Verbindungslehre, ſchlechtweg Generalbaß, auch Harmonie benannt, hat man ſich zu der Annahme verleiten laſſen, den weſentlichen Inhalt eines Muſikſtückes und ſeinen inneren Sinn in einer Folge von Akkorden, alſo in der Generalbaß- oder ſogenannten Harmonielehre die Grundlage aller muſikaliſchen Kompoſition zu finden. Das Weſen des muſikaliſchen Sinnes und Gedankens liegt aber in den Melodien, im Melos, und bei mehrſtimmiger Muſik in den gleichzeitig erklingenden verſchiedenen Melodien. Dieſe treffen allerdings infolge der Berückſichtigung einzelner Intervalle an gewiſſen Stellen in mehr oder minder genau, in der Regel ohne alle Rückſicht auf das Taktgewicht gelehrt werdenden Akkorden zuſammen. Aber aus aufgeſtellten Akkorden können nicht die muſikaliſchen Gedanken hervorgehen. Das bloße Wählen von Akkordenfolgen iſt höchſt oder

gänzlich unfruchtbar, läßt gar keine Führung und Erfindung selbständiger Stimmen zu, führt die Gedanken nicht mit sich. Die Akkorde ergeben sich vielmehr aus den nur mit Berücksichtigung der Intervalle mit einander verbundenen Melodien, und haben gar keine Bedeutung, sobald sie nicht als die Folge der Berührung charakteristischer und wohlgeführter Stimmen oder Gedanken auf den verschiedenen Zeiten erscheinen. Durch die Akkordenlehre kann ein Schüler behufs des Generalbaßspieles einigermaßen auf der Klaviatur sich zurechtfinden lernen, aber weder Sänger noch Spieler bekommen dadurch die mindeste Anleitung zur eigenen Hervorbringung harmonischer Verhältnisse und deren Gestalt zu musikalischem Sinn und Gedanken, und das fortwährende Hören der Orgeln und Klaviere dem Gesange gegenüber ist höchst gefährlich; denn die reinste Einstimmung aller dieser Instrumente, welche sehr selten, (streng genommen niemals) vorkommt, würde doch nur eine auf alle Intervalle mit Ausnahme der Oktav gleichmäßig verteilte Verstimmung und Unreinheit sein, die das Ohr verdirbt und die Überzeugung gänzlich zurückdrängt, daß die Orgelklaviatur für die vom Sänger zu erstrebende und (wie es auch der Königliche Domchor in den ersten Jahren seiner Existenz erwiesen hat,) entschieden erreichbare Reinheit der harmonischen Verhältnisse ein zwar sinnreiches aber doch höchst unvollkommenes Surrogat ist, indem statt der großen Anzahl von Tonhöhen, welche der Sänger innerhalb der Oktav zu bilden hat, die Klaviatur nur zwölf Tasten gewährt. Hierdurch wird z. B. die Verschiedenheit der beiden überaus wirkungsvollen und empfindlichen Verhältnisse 15 : 16 und 24 : 25 (der sog. tons sensibles) gänzlich ignoriert, so daß $\frac{16}{15}$ und $\frac{25}{24}$ als Intervalle von ganz gleicher Größe genommen werden, indem man durch ein uneinstimmbares Mittel das größere Verhältnis zu klein und das kleinere zu groß ausführt. Wie mit den Verhältnissen 15 : 16 und 24 : 25 muß auch auf den Klaviatur-Instrumenten mit den beiden Verhältnissen 25 : 27 und 24 : 25 verfahren werden, demgemäß $\frac{27}{25}$ und $\frac{25}{24}$ nur als ein und dieselbe Größe ausgeführt werden können, und zwar ebenfalls so, daß beide durch ein und dasselbe weder berechen- noch einstimmbare Mittel ersetzt werden. Man denke sich solche Differenzen in den zeichnenden Künsten, etwa bei einzelnen Teilen eines Porträts oder eines Gebäudes durch ein angenommenes Mittel fortgeschafft.

Wenn zu den Lehrobjekten der Seminarien auch der Musikunterricht, und zwar vornehmlich Gesang, und mit ihm auch musikalische Theorie und Harmonielehre gehört, so wird für diese Institute das vorstehend über Theorie und Harmonie Gesagte nicht ohne Interesse sein, zumal eine hohe Ministerial-Verordnung, die Harmonielehre betreffend, ganz damit übereinstimmt, und weil gerade durch das Gesagte, und nur durch dasselbe die Erfüllung des Vorgeschriebenen gesichert und begründet werden kann. Diese Verordnung findet sich in den Schulregulativen vom 1. Oktober 1854, Seite 46, und lautet wie folgt.

„Der Unterricht in der Harmonielehre hat sich im allgemeinen vor dem Irrtum zu bewahren, als sei es Aufgabe des Seminars, seine Zöglinge zur selbständigen Komposition zu befähigen. Der nächste Zweck dieses Unterrichts kann nur der sein, sämtliche Zöglinge zum Verständnis eines in ihrem Bereich als Organisten und Gesanglehrer für Elementarschulen fallenden Musikstückes zu fördern und sie eine angemessene Fülle edler und richtiger Harmonie- und Tonanschauungen fassen und beherrschen zu lehren. Die Einführung in die Choralfiguration und in die Instrumentationslehre, sowie die freie Erfindung von Choralvorspielen steht hiernach jenseits der Grenze desjenigen, was das Seminar an seinen Zöglingen erreichen muß. Der Unterricht ist nie bloß theoretisch zu halten, vielmehr muß jeder Zögling zur praktischen Ausübung und Anwendung des Vorgetragenen angeleitet werden."

Wie verkehrte Dinge, Irrtümer, Nachteile und Vorurteile sich durch den Mangel an richtiger und begründeter Harmonielehre einstellen, sieht man an zweien hier beispielsweise noch zu erwähnenden Erscheinungen.

1. Fast alle Welt bedient sich gegenwärtig zur Gesangschrift fast ausschließlich nur zweier Schlüssel, des Baß- und des Violinschlüssels. Selbst Hunderte, ja Tausende von Lehrern glauben, es sei ein Fortschritt, in Gesangschulen nur diese beiden Schlüssel zu lehren. Für Klavierspieler ist es freilich sehr schwer, wenigstens für Anfänger nicht leicht, nach mehreren Schlüsseln zu spielen, aber wenn ein Sänger sagt, er könne nicht nach diesem oder jenem Schlüssel singen, so bekundet er dadurch, daß er überhaupt nicht mit Bewußtsein dessen,

was er thut, zu singen vermag. Für denjenigen, welcher die durch Notenschrift dargestellten harmonischen Verhältnisse erkennt und danach wiederzugeben weiß, also überhaupt nach Einem Schlüssel zu singen weiß, ist Ein Schlüssel buchstäblich ganz genau so wie jeder andere; man mag 2, 3, 5 oder 7 Schlüssel annehmen. Ganz im Widerspruch mit diesem Ignorieren oder wohl gar Verbieten der verschiedenen Schlüssel steht die den Seminarien gestellte Aufgabe, das Transponieren beim Orgelspiel ꝛc. zu lehren.

2. Eine andere Erscheinung ist die Wahl ungewöhnlicher Epitheta für einige Intervalle. Einige Lehrer verwerfen (wahrscheinlich nach dem Vorschlage Gottfried Webers) den Ausdruck „rein" für die drei größten Verhältnisse der harmonischen Reihe (Oktav, Quinte und Quarte) und nennen sie einem mehrhundertjährigen sehr vernünftigen Gebrauch entgegen, entweder groß oder klein, wie die übrigen Intervalle. Dies beweist wiederum, daß man bloß für das Zurechtfinden und Aufsuchen auf der Klaviatur eine Erleichterung zu gewinnen geglaubt hat. Für den Gesang verhält sich die Sache ganz anders. Der merkwürdige, geheimnisvolle Zusammenhang dieser drei Intervalle in ihrer innersten Natur wird durch die veränderte Benennung total aus den Augen oder aus dem Sinn gerückt.

Wenn man mit Theorie und Harmonie nicht richtigere Begriffe verbindet, und auf die alte richtige Ansicht von der Sache nicht wieder zurückkommt, also vor allen die neueren Harmonielehren nicht abschaffen will, sondern sie überschätzt und fördert, so wird die Musik immer mißlautender werden und tief unter das Handwerk hinabsinken.

Der Name Seminar erlaubt nicht in diesen Instituten dasjenige als Vorbild, Richtschnur und Ideal aufzustellen, was durch und für industriellen oder augenblicklich modernen Betrieb der Musik in der Außenwelt Gesetz und Gebrauch geworden ist, sondern verlangt die Aussaat eines von allem Unkraut gereinigten Samenkornes, wie es mittelst der Vernunft und des Geistes aus der Natur der Sache sich ergeben hat, gestaltet und reif geworden ist. Hierauf zielt noch ein anderer als der eben besprochene Paragraph aus den Schulregulativen, welcher verlangt, die Kunst solle in Schulanstalten nur um der Kunst selbst willen getrieben werden.

# IV.

## Grell's Gutachten über Fundierungs-, Erweiterungs- und Befestigungs-Plan der Königl. Hochschule für ausübende Tonkunst, sowie Bericht über die Meinung der Vorsteherschaft der Sing-Akademie über eine Vereinigung der letzteren mit der Königl. Hochschule.

---

Am 14. April 1871 reichte Herr Professor Joachim bei dem Königlichen Ministerium der geistl., Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten einen Plan, betreffend die festere Begründung und Erweiterung der Königlichen Hochschule für ausübende Tonkunst ein. Der Herr Minister von Mühler ließ denselben am 20. April desselben Jahres Grell zur möglichst baldigen Begutachtung überweisen.

In jenem Plan verlangt Herr Professor Joachim, daß eine Verschmelzung der Kompositionsschule an der Königlichen Akademie der Künste mit der neu gegründeten Hochschule für ausübende Tonkunst vorläufig noch nicht stattfinden möge. Es sei von Wichtigkeit, zunächst die Hochschule selbst auszubauen. Zu diesem Zwecke erbittet er von Sr. Excellenz A) die etatsmäßige Dotierung der jetzt (1871) bestehenden Lehrerstellungen und B) die etatsmäßige Dotierung folgender neu zu kreierender Stellungen, nämlich einen Lehrer für Flöte mit 900 Mk. Gehalt, einen für Oboe, 900 Mk., einen für Klarinette, 900 Mk., einen für Fagott, 900 Mk., einen für Horn, 900 Mk., einen für Trompete, 900 Mk, einen für Posaune, 900 Mk., einen für Kontrabaß, 900 Mk., einen für Klavier, 3600 Mk., und einen für Sologesang, 6000 Mk. Ferner die Anstellung eines Bibliothekars mit 2400 Mk. Gehalt, sowie die jährliche Summe von 1800 Mk. zur Anschaffung von Instrumenten u. dgl. — Auch für das Orgelspiel und den Unterricht auf der Orgel soll Rat geschafft werden und für den Klavierunterricht soll Frau Klara Schumann gewonnen werden, damit diese der Hochschule ein erhöhtes Ansehen gebe. Überhaupt sei eine Verdoppelung der Lehrkräfte für den Klavierunterricht notwendig, da die jetzt angestellten Lehrer für die Anzahl der Schüler und Schülerinnen nicht ausreichen. Außerdem beantragt Herr Joachim, daß eine aus höheren Verwaltungsbeamten

und Künstlern einzusetzende Kommission alle diese Verhältnisse prüfe, ordne und regele, so daß bei späterer Weiterentwickelung die Idee einer musikalischen Universität zur Wahrheit werden könne. Dann sei es auch zweckmäßig, einen Chor herzustellen, und zwar a) nach Seite der unbegleiteten Vokalmusik mit Rücksicht auf den Königlichen Domchor, und b) nach Seite der Beteiligung stimmbegabter (!) Dilettanten mit Rücksicht auf die Berliner Singakademie u. s. w. u s. w. Herr Joachim schließt sein Schriftstück mit folgenden Worten: „So denke ich mir in einigen Hauptzügen markiert die Thätigkeit dieser Kommission. Ich erblicke hierin nichts weiter als eine treue konsequente Entwickelung des durch die Errichtung der Anstalt keimartig Begründeten und lebe des festen Glaubens, daß das also Begonnene in dem jugendlich kräftigen Boden unseres Staates, angefacht von der Glut des größten musikalischen Volkes, nach und nach zu seiner ganzen Größe gesund auswachsen wird. Daß solches aber auf naturgemäßen, ungestörten Bahnen bald geschehe, hierzu mitzuwirken sehe ich als eine Lebenspflicht an. — Sobald die vorstehend bezeichneten Berufungen ꝛc. zugestanden sind, werde ich imstande sein, die dafür geeigneten Persönlichkeiten namhaft zu machen, wodurch meine Vorschläge in praktischer Hinsicht erst ihre völlige Deutlichkeit erlangen, und, wie ich hoffe, auch nach dieser Seite hin ihre Rechtfertigung finden werden."

Schon am 2. Mai darauf ließ Se. Excellenz Grell um baldgefällige Übersendung des verlangten Gutachtens mahnen, und da Grell bis zum 10. Mai mit seiner Ausarbeitung noch nicht fertig war, so erhielt er folgenden eigenhändig geschriebenen Brief des Ministers:

Berlin, den 10. Mai.

Ew. Wohlgeboren muß ich dringend ersuchen, mir Ihr Gutachten über den Joachimschen Plan, betr. die Musikschule, schleunigst zukommen zu lassen, und wollen Sie durch den Überbringer mich wissen lassen, ob ich dasselbe bis spätestens morgen Abend erhalten darf?

von Mühler.

Hierauf schrieb Grell an demselben Tage zurück:

An den Staatsminister, Herrn von Mühler.

Ew. Excellenz allergeneigteste Verzeihung muß ich in Anspruch nehmen, wenn ich bitte, die Einsendung des die Hochschule betreffenden Gutachtens in dieser Woche noch nicht befehlen zu wollen. Einmal hat in der ersten Woche eine frühere amtliche Aufgabe, in der vorigen eine Familienreise, wo böses Wetter mir nicht bekömmlich war, die Eile, mit der ich ans Werk gegangen bin, ein wenig zurückgehalten. Dann ist die Angelegenheit, wenigstens nach meiner schwachen Einsicht von unermeßlicher, vielleicht von Ew. Excellenz selbst nicht ge-

ahnter Wichtigkeit. Mein ganzes Leben ist eine Vorstudie dazu gewesen. Ich könnte auf einer halben Seite irgend ein Gutachten darüber abgeben. Aber es muß mir daran liegen, was ich sage, auch zu beweisen, damit ich nicht nötig habe, irgend etwas zu widerrufen. Demnach in Hoffnung auf geneigteste Verzeihung, aber mit erneuter Zusage eifrigster Pflichterfüllung

Berlin, 10. Mai 1871.

Ew. Excellenz ganz gehorsamster
Ed. Grell.

Zwei Tage darauf erhielt Grell folgende eigenhändig geschriebene Antwort von Sr. Excellenz:

Berlin, den 12. Mai 1871.

Ew. Wohlgeboren will ich Ihrem Wunsche gemäß noch einige Tage Frist gewähren zur Ausarbeitung des von mir verlangten Gutachtens. Da ich aber selbst Seiner Majestät dem Kaiser gegenüber an bestimmte Fristen der Berichterstattung gebunden bin, so muß ich Ihnen einen äußersten Termin setzen und will nunmehr bis spätestens Mittwoch den 17. d. M. Abends Ihren Bericht erwarten.

von Mühler.

Das nun folgende Gutachten Grell's ist noch einen Tag früher, als der Herr Minister es befohlen, schon am 16. Mai demselben übersandt worden. Die einzelnen Sätze hat Grell selbst numeriert und zwar in Rücksicht auf den dann folgenden Aufsatz V. (Zusätze ꝛc.)

Berlin, den 16. Mai 1871.

An S. Excellenz den Staatsminister und Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten, Herrn Dr. von Mühler.

1. Nicht sowohl vorübergehende Störungen, als die Wichtigkeit und der unermeßliche Umfang des betreffenden Gebietes verursachen die verzögerte Erfüllung des von Ew. Excellenz erhaltenen hohen Auftrages vom 20. v. M., daher ich Hochderselben Nachsicht und Verzeihung vielleicht nicht vergeblich erbitte. 2. Möglich, daß ich derselben in noch höherem Maße bedarf, da ich, nachdem mir zur Aufgabe gestellt worden, einen Plan des Herrn Professors Joachim, betreffend die festere Begründung, Erweiterung und Fundierung der hiesigen Königl. Hochschule für ausübende Tonkunst zu begutachten, nach wiederholter

reiflicher Überlegung doch zu einem Resultate gelangt bin, welches sicherlich von den allermeisten gegenwärtigen Sachverständigen und Nicht-Sachverständigen verworfen und verdammt werden wird. 3. Meiner Ansicht nach nämlich kann die Hochschule nicht nur gar keinen Nutzen für das musikalische Wohl des Landes, sondern nur Schaden und Nachteil bringen, daher also eine festere Begründung, Erweiterung und Fundierung des Bestehenden keinenfalls eintreten zu lassen, vielmehr alles bisher in das Leben Gerufene wieder aufzuheben und eingehen zu lassen wäre.

4. Dieser Ausspruch, um in der heutigen Zeit, ich möchte sagen, nicht für wahnwitzig gehalten zu werden, bedarf des Beweises.

5. So wie der Mensch in Religions- und Glaubenssachen nicht vom Judentum, kann er in der Wissenschaft und in Kunstsachen nicht vom Griechentum loskommen. Der Grieche teilt alle Künste in zwei Klassen, in musikalische und technische. 6. Zu jenen gehört Dichtkunst, Tanzkunst und Gesang; zu diesen Baukunst, Skulptur und Malerei. 7. Beide Klassen unterscheiden sich wesentlich dadurch, daß die Ausübung der letzteren Künste außer durch gleichzeitige Geistesthätigkeit des Menschen nur durch Zuhülfenahme von Werkzeug und Material geschehen kann, dagegen die Darstellung jener ersten drei Künste nur durch den Geist, die Stimme und die Gliedmaßen des Menschen geschehen kann und muß. 8. Wenn gleich es wohl an der Zeit wäre, das Wesen und Verhältnis dieser beiden Kunstklassen und der einzelnen Fächer derselben zu einander etwas genauer zu betrachten, weil darüber so verworrene Ansichten vorherrschen, (denn wie würde man sonst z. B. auf so widernatürliche Dinge kommen, wie es sogenannte Melodramen und lebende Bilder sind,) so gestattet doch Ew. Excellenz Hoher Befehl der Eile hier nur einige Betrachtungen über die musikalischen Künste anzustellen.

9. Es sind dieselben, eigentlich nur eine Kunst bildend, unentbehrlich und unzertrennlich, um Musik zur Erscheinung zu bringen, ins Leben zu rufen und zu kultivieren. 10. Wie jede Kunst, so hat auch die Musik die unabweisliche Aufgabe, eine Idee, einen Gedanken auszudrücken, mitzuteilen, zu verkündigen. 11. Dies macht die Herbeinahme des Wortes zur Musik ganz absolut notwendig. 12. Denn ohne Wort keine Begriffsmitteilung, ohne Begriff kein begreifbarer

und erkennbarer Gedanke, mag er Ausbruch des Verstandes oder des Gefühles sein. 13. Ebensowenig wie das Wort kann der Tanz von der Musik ausgeschlossen bleiben. 14. (Scheint jetzt durch das Turnen zu Ehren kommen zu wollen). 15. Ohne ihn fehlt der, dem gesangbildenden Worte darstellbare Rhythmus, oder vielmehr die Regulierung seines Rhythmus; daher es eine Übereilung ist, den Tanz unter dem Vorwande, daß er eine bedenkliche, sogar unsittliche Gestalt annehmen könne und angenommen habe, als selbst unsittlich zu verdammen. 16. Wer das Wort von der Musik trennt, hat außerdem noch ganz vergessen, daß der Mensch seinen Gesang, seine Musik vom Schöpfer nur durch seine Sprache zum Geschenk bekommen hat. 17. Die sylbenbildenden oder sylbentrennenden Konsonanten führen zur Erscheinung des durch den Tanz des ebenmäßig gebauten Körpers geordneten Rhythmus. 18. Die Vokale (Erklingungen der Stimme) machen die Abmessung und den Wechsel der Tonhöhen (Harmonie) möglich, so daß der Mensch ohne seine Sprache gar nicht zur Darstellung oder Erkenntnis der alle Musik bildenden rhythmischen und harmonischen Verhältnisse gekommen wäre.

19. Also ohne Wort keine Musik, und jeder noch so harmonische und eurhythmische Klang ohne Wort ist unkünstlerisch und unmusikalisch, steht tiefer als der Gesang, giebt nun und nimmermehr eine Basis, auf welcher ein musikalisches Kunstwirken errichtet, oder es zu errichten mit Sicherheit gelehrt werden kann.

20. Über die drei musikalischen Künste ist ferner, wie schon angedeutet, zu bemerken, daß zu ihrem Betriebe und zu ihrer Kultur eine vollständige Trennung oder Unterscheidung von den technischen Künsten absolut notwendig ist, und zwar *dadurch* und *darin*, daß zu ihrer Darstellung nie ein Werkzeug oder Gerät zu Hülfe genommen, sondern alles vom Menschen selbst, außer seinem Geist nur mittelst seiner Organe und Gliedmaßen vollführt werde. 21. Eine jede, die geringste Verwendung von Gerät und Maschine hemmt die Vervollkommnung und das Gute, und befördert das sehr gern wachsende und wuchernde Schlechte.

22. Mit Werkzeug, Gerät, Instrument, Maschine ꝛc. macht es weit weniger Mühe und ist es weit leichter etwas zu gestalten, als bloß mit körperlicher Geschicklichkeit. 23. Jemehr Gerät und

Werkzeug zu Hülfe genommen wird, desto mehr verwandelt sich die Kunst in Handwerk, (das übrigens auch mit Poesie und Geschmack gehandhabt werden kann).

24. So ist die Verlockung zum Instrument besonders groß in Bezug auf den Erwerb. 25. Die Kunst aber (wie sie auch ganz naturgemäß einem hohen Kultus- und Unterrichtsministerium überwiesen ist) lehrt man, um ein Hervorbringen *können* zu fördern und zu verbreiten, und nicht um zu lehren, auf welche Weise man z. B. eine Musikware am bequemsten, schnellsten und wohlfeilsten, oder überhaupt je nach der Konjunktur am marktgängigsten liefern könne. 26. Das hat der Grieche schon sehr genau gewußt und unterschieden. 27. Die Lyra hat bei ihm Merkur erfunden, dessen Attribut der Geldbeutel ist. 28. Die musikalische Kunst treibt Apollo, dessen Attribut zwar die Lyra, aber nicht als ein Instrument ist, das er spielt, sondern als das einzige Mittel die verschiedene Höhe der Töne, die Harmonie bildlich zu bezeichnen, während das Schreiten des Körpers oder der rollende Sonnenwagen den Rhythmus bezeichnet, so daß also die zum Gesang potencierte Sprache (zugleich aber auch durch die alles erquickende und belebende Sonne) die Erwärmung und Nahrung, Belebung und Erheiterung des Geistes angedeutet wird, welche der Mensch in der Musik finden kann. 29. Wenn nun auch das gerätlose, selbstthätige Kunsttreiben und Kunstlehren und Lernen schwieriger ist als die Handhabung von Werkzeug und Maschine, so ist es dafür auch nicht nur eine wirkliche *Kunst*, ein Menschen bildendes und des Menschen würdiges Thun, sondern die sich ergebende Kunstleistung eine weit vollendetere und höhere.

30. Es ist heutzutage nicht jedermann so genau bekannt und gegenwärtig, wie weit die mit Hülfe der Instrumente hervorgebrachte Musik hinter der durch den Menschen allein dargestellten, selbst wenn sie ihre höchstmögliche Vollendung erreicht, zurückbleiben muß. 31. Von einer endlosen Reihe der Unvollkommenheiten und Nachteile möge nur einiges in der Kürze nachgewiesen werden.

32. Die Instrumente können zwar z. B. großen Teiles weit stärkere, niemals aber schönere und beherrschbarere Klänge hervorbringen als die menschliche Stimme. 33. Außerdem daß sie das der Musik unentbehrliche Wort nicht darstellen können, vielmehr das

Wort etwaiger Mitſänger verdunkeln und deren größten Schmelz und Klangeszauber verdecken, können ſie die darzuſtellenden rhythmiſchen und harmoniſchen Verhältniſſe nie ſo exakt, ſo mathematiſch genau, alſo nie ſo wohlklingend und naturgemäß abmeſſen und darſtellen, als es der Sänger vermag. 34. Kein einziges Holzblaſeinſtrument vermag überall harmoniſch rein zu intonieren, wenn auch noch ſo viele Klappen zu Hülfe genommen werden. 35. Detoniert ein Ton je nach dem Intervalle, als welches er zu erſcheinen hat, und vermag auch der Bläſer es durch ſtärkeres oder ſchwächeres Anblaſen ꝛc. ein wenig zu temperieren und zu reinigen, ſo tritt in dem einen Fall der ſchlechtere Taktteil zu ſtark, im anderen der beſſere zu ſchwach hervor. 36. So leiden außer den harmoniſchen auch die rhythmiſchen Verhältniſſe.

37. Selbſt die Bogeninſtrumente, welche ſich der rhythmiſchen und harmoniſchen Korrektheit noch am mehrſten nähern können, ſind ungenau und mangelhaft. 38. Der längſte Bogenſtrich der geſchickteſten Spieler wird nicht die Länge des menſchlichen Atems erreichen. Weiteres über den Bogen zu übergehen, möge nur bemerkt werden, daß in der exakteſten harmoniſchen Einſtimmung der Geigen eine unvermeidliche Unreinheit liegt.

39. Wenn alle Saiten z. B. einer Violine rein eingeſtimmt, und die drei oberen Saiten einer Bratſche damit vollkommen übereinſtimmen, und nun zu dem *g* derſelben die vierte Saite *c* glockenrein abgeſtimmt worden iſt, ſo bildet dieſe tiefſte Saite *c* der Bratſche mit der oberſten Saite *e* der Violine eine unreine große Terz. 40. Statt 4 : 5 klingt ſie 64 : 81.*) 41. Übrigens entſteht bei den Geigen ſchon ein Übel, wenn eine Saite je nach der Verbindung eben bloß (unbedeckt) geſpielt werden muß, was bei raſcher Bewegung ſchon bei Seb. Bach öfters vorkommt, ſich inzwiſchen verſtimmt hat. 42. Und wie leicht verſtimmen ſich Bogeninſtrumente, wenn man ſie ſtundenlang ſpielt! 43. Der Sänger kann rein, wenigſtens reiner

*) Anm. des Herausgebers. Nicht nur die große Terz, welche durch das *c* der Bratſche und das *e''* der Violine gebildet wird, iſt unrein, ſondern auch die große Sexte *c-a'* der Bratſche und ebenſo *g-e''* der Violine, welche beide ſich nicht wie 3 : 5, ſondern wie 16 : 27 verhalten. B.

und am reinsten intonieren, wenn er dazu angehalten und darin belehrt und geübt wird.

44. Noch weit schlimmer steht es mit den Klaviatur-Instrumenten, den armseligsten. 45. Diese haben durch die Anstrebung einer gleichschwebenden Temperatur (die ungleichschwebende hat man des Wolfes wegen verlassen) statt einer wirklichen, d. h. harmonisch reinen Tonleiter nur ein Surrogat dafür, das allerdings sehr sinnreich ist, aber niemals Muster und Norm der Harmonie (wozu es sich leider hat benutzen lassen) werden kann, da es nur in einer möglichst gleichen Verstimmung aller Intervalle mit Ausnahme der Oktave besteht. 46. Seine großen Terzen differieren von der gesungenen oder zu singenden großen Terz noch weit mehr als jene erwähnte, bei der Einstimmung der Geigen sich findende.*) 47. Dazu kommt, daß bei den Flügeln, Klavieren und Fortepianos kein Ton den Taktteil hindurch, für welchen er bestimmt ist, klingend ausgehalten werden, viel weniger etwa anwachsen kann. 48. Sein Erscheinen, Auftreten, Anschlag ꝛc. kann gute und schlechte Zeit markieren, er selbst aber verklingt. 49. Harmonisch verhält es sich mit der Orgel ebenso; also prinzipielle Verstimmung. 50. Rhythmisch füllt die Orgel zwar alle Taktteile mit Klang aus, aber das An- und Abwachsen einzelner Töne ist ihnen trotz aller Schweller unmöglich, und von Arsis und Thesis, dem eigentlich belebenden und beseelenden rhythmischen Element der Musik, kann sie nicht das mindeste andeuten.

51. Was endlich die Blechinstrumente betrifft, so sind die Trompeten und Waldhörner entweder sehr arm an Intervallen (die jedoch sehr rein intonieren), oder sie besitzen, mit Ventilen versehen, alle Klaviatur-Intervalle ihres Umfanges, die aber in ähnlicher

*) Anm. des Herausgebers. Diese Angabe ist nicht ganz richtig. Die natürliche große Terz verhält sich wie $4:5 = 1{,}25$. Die gleichschwebend temperierte große Terz, deren Verhältnis nicht durch ganze Zahlen ausgedrückt werden kann $= 1{,}25992\ldots$, und die große Terz, wie sie durch die bloßen Saiten der Bratsche $c$ und der Violine $e''$ entsteht, verhält sich wie $64:81 = 1{,}26562\ldots$ Diese letzte aus zwei großen ganzen Tönen bestehende sog. pythagorische Terz ist also die größte große Terz, und weicht noch mehr als die gleichschwebend temperierte von der Reinheit ab. B.

Weise wie bei den Klaviatur-Instrumenten verstimmt sind. 52. Die Posaunen, welche bei der zunehmenden Bequemlichkeit auch immer mehr den Ventil-Instrumenten weichen, können von allen Instrumenten am reinsten erklingen; nur sind sie sehr beschwerlich zu handhaben und können auch nicht überall die Taktteile durch denselben Athemzug verbinden. 53. Zu allen diesen Unvollkommenheiten der Instrumente kommt noch, daß die Behandlung vieler, besonders bei dem oft behufs der Virtuosität zu weit getriebenen Üben, der Gesundheit nachteilig ist. 54. Das Singen erfrischt den Geist und den Leib, kann viel eher als das Reden vom Morgen bis Abend währen, wenn es auf richtige, dem Menschen zukommende Weise getrieben wird und getrieben werden darf. 55. Es vermag sogar schwächlichere Naturen zu stärken.

56. Die allergrößte Unvollkommenheit aller Instrumente besteht aber darin, daß, während der Mensch beim Gesange seine Seele unmittelbar in das Kunstwerk schicken und legen, seine Seele selbst gleichsam zum Kunstwerk machen kann, kein Instrument so unmittelbar dem Willen des Menschen folgen kann. 57. So bleibt die Instrumentalmusik im Vergleich zum Gesange tot, leblos und seelenlos. 58. Wer wird sich ein hölzernes oder metallenes Bein anlegen, wenn ihm in der Schlacht das lebende geblieben ist? 59. Eine ganz unkünstlerische Verkehrtheit ist es daher, wenn, wie man hört, die Engländer und Amerikaner, vergessend, daß der Klang nicht Musik, sondern nur eines der Mittel zur Musikdarstellung ist, und daß ein unerkennbares und unverstehbares betäubendes Klangrauschen zur Kunstleistung ganz unbrauchbar ist, das erwähnte, zwar sehr starke, aber höchst unvollkommene und armselige Instrument der Orgel mit solcher Vorliebe kultivieren und zu Concerten in solcher Größe benutzen, daß ein einziger Spieler den Gesang von hunderten, vielleicht von tausend und aber tausenden von Gott geschaffener Gesangsstimmen total unhörbar und verschwinden macht und vernichtet.

* * *

60. Über speziell gefaßte Punkte des Hochschulplanes scheint mir noch einiges bemerkt werden zu dürfen. Z. B. Es ist wohl unrichtig, selbst wenn man eine Instrumentalkultur gestatten will oder

muß, hinter all den Instrumenten den Gesang als einen Appendix zu stellen, und zwar diesem als Sologesang aufgeführten Gesange wieder als Appendix den Chorgesang anzufügen. Der Gesang ist derselbe, er mag Solo- oder Chorgesang sein, namentlich wenn von einer Hochschule die Rede ist; und es ist nur die Frage, ob nicht der Chorgesang der schwierigere und der höhere ist. 61. Der Gesang hat deshalb obenan zu stehen, weil alle musikalischen Regeln und Gesetze nur von ihm diktiert werden können. Denn sie entstehen nur durch ihn. 62. Er kann nicht als ein Instrument unter anderen Instrumenten rangieren, wie das Berlioz in seinem großen Werke der Instrumentierung (oder wie es sonst betitelt sein mag) gethan hat, auch wohl im Pariser Konservatorium statutenmäßig sein mag.

63. Ferner fällt in dem Plane die verhältnismäßig ungemein hohe Summe auf, welche für eine Klavierlehrerkraft in Anspruch genommen wird. 64. Außerdem, daß oben bereits die Unvollkommenheit des Klavierinstrumentes nachgewiesen ist, wäre hier noch zu erwägen, welch eine geringe musikalische Bildung zum Klavierspiel erforderlich ist und durch sein Lehren und Erlernen erworben wird. 65. Wenn alle Musik in Darstellung rhythmischer und harmonischer Verhältnisse besteht, hat der Klavierspieler nur das Vermögen und die Aufgabe, die rhythmischen darzustellen. 66. Beim Gesange und Violinspiel hat der Ausführende, außer der Abmessung der rhythmischen Zeit und des Gewichts, auch die Tonhöhen und Intervalle abzumessen und mit eigenem Ohre abzustimmen, und zwar augenblicklich in einem einzigen herbeieilenden Momente abzustimmen. 67. Beim Klavier- (und Orgel-) spiel bleibt hierfür gar nichts zu thun übrig. 68. Da hat schon der Klavierstimmer (hier ein eigentlicher Tonkünstler) die künstlerische Leistung übernommen; und wenn ein Ton verstimmt ist, oder das ganze Instrument während des Abends durch Temperaturwechsel sich verstimmt hat, so kann der Vortragende beim Spielen mit dem besten Willen nicht das geringste zur Berichtigung und Verhältnisänderung beitragen. Wozu also hierfür Tausende ausgeben? 69. Doch genug dieser Einzelheiten! Sollte alles das vorstehend nur sehr unvollständig Aufgeführte und Ausgesprochene seine Richtigkeit haben, so wird schon aus diesen Gründen mein oben gegebenes Gutachten über den Plan zutreffend sein.

70. Es ist aber besonders auch noch das in Betracht zu ziehen, daß die musikalische Angelegenheit für ein Volk, zumal in jetziger Zeit, von der größten Wichtigkeit ist. 71. In jetziger Zeit, sage ich, wo das vorherrschende Streben dahin geht, alle körperliche Thätigkeit und Arbeit aufhören und von der Maschine besorgen zu lassen. 72. Bei Ackerbau und Handwerk mag dies notwendig oder zulässig sein, wiewohl es auch da seine Schattenseiten hat. 73. Bei der Kunst, vor allen bei der musikalischen, ist das nicht zulässig, und vermag sie daher gegen die die eigene körperliche Thätigkeit und Übung beseitigende Maschine ein Gegengewicht in die Wagschale zu legen. 74. Daher ein unbeschreiblich großes Glück, wenn in der Schule eines Volkes die musikalische Kunst, der Gesang kultiviert wird, d. h. als ein allgemeines Lehrobjekt verordnet ist, und die Schulbehörde in ihren Schulregulativen in dem von Gott eingegebenen Kardinalparagraphen obenan stellt: die Kunst sei um ihrer selbst willen zu treiben. 75. Dieser Paragraph ist wie in jeder Elementar- (sogenannten niederen) Schule erst recht in einer Hochschule zur Vermeidung unheilbringender Auswüchse in Anwendung zu bringen, welche überhaupt eine Höhe nie ohne Hinabsteigen in die Elemente, ohne Erforschung und Pflege dieser wird gewinnen können. 76. In der Musik aber sind diese Elemente, deren Unterrichtsmethode im Vergleich zu der auf das Schreiben, Lesen, Rechnen ꝛc. bezüglichen erst sehr dürftig ausgebildet ist, nur zu erforschen, sobald der Mensch, auf sich allein angewiesen, nicht nur musicieren, sondern auch hören lernt, was, wie sattsam erläutert, bei jedem Instrumentalgebrauch mehr oder weniger wegfällt.

77. Die Schul-Gesangskultur bringt aber dem Volke noch als wesentlichen praktisch-musikalischen Vorteil die Verbesserung des Volksgesanges, sowohl des profanen wie des kirchlichen. 78. Letzterer ist der wichtigste und der eigentliche Volksgesang. 79. Denn keine Versammlungen sind häufiger und zahlreicher (oder sollten es sein) als die gottesdienstlichen, keinem Volksgesange kommt eine größere Vollkommenheit zu und kein Volksgesang kann eine größere Vollkommenheit erreichen als der kirchliche. 80. Hier ist, wie in der Natur, Mittel zugleich Zweck und Zweck zugleich Mittel. 81. Kaum verschönert und verbessert etwas die gottesdienstliche Form mehr, als der Gesang, und die Kunst kann nicht wirksamer gepflegt werden als durch ihre Verwendung beim

Gottesdienste. 82. Hat ein Volk von tausend Einwohnern zehn oder fünfzig Musikkünstler unter sich von der Bedeutung Händels, Mozarts, Palestrinas und Konsorten, und die übrigen können den Kirchengesang gar nicht oder nur schlecht singen, so steht dies Volk weit tiefer als ein anderes, in welchem kein einziger komponieren, nicht einmal einen Walzer komponieren kann, alle aber einen einfachen einstimmigen Choral so gut und schön singen können, daß ihr Gesang als ein Kunstwerk erscheint. 83. Durch das stete Trachten nach höherer Kunst und das stete Streben, ihr auf falschem Wege nachzugehen, ist die Welt dahin gelangt, sich gar nicht mehr vorstellen zu können, daß ein einfacher einstimmiger Choralgesang etwas Schönes, ja, ein meisterhaftes Kunstwerk sein könne. 84. Ganz gewiß auch aus diesem Grunde, nämlich den Kirchengesang zu verbessern, hat die Behörde des Vaterlandes auf einem hochwichtigen Blatte dem Volke verordnet: Du sollst singen lernen! 85. Wenn das Singen aber seit den etwa sechzig Jahren seines Bestehens als Lehrobjekt noch nicht in erwünschtestem Grade erlernt worden ist, wenn in keinen Instituten, Schulen, Gesangvereinen, Hunderttausende verschlingenden Opern bei weitem nicht so rein gesungen wird, als selbst minder gute Instrumentalchöre erklingen, so müßte alles aus dem Wege geräumt werden, was das Singen- (also auch das Hören-) lernen erschwert und verhindert, und was ein irgend genügendes Ideal weder ist, noch je werden kann. 86. Kommt nun aber auf einem andern Blatte gar die opulente Fundierung einer Hochschule, welche dem vorhandenen Instrumentaltreiben nicht nur nicht entgegentritt, sondern durch Aufwand, Glanz und Pomp auf sich wie als besonders hohes und höchstes Ziel anlockend hinweist, und verordnet somit gleichsam die Behörde auf diesem zweiten Blatte: Du sollst nicht hören, nicht singen ꝛc., so scheint mir das nichts weniger als eine Förderung der musikalischen Kunst zu sein.

87. Dem Königlichen Domchor, welchem glücklicherweise bis jetzt noch alle Instrumentalbegleitung fern geblieben ist, würde jede Vereinigung mit der Hochschule einen unberechenbaren Schaden zufügen. 88. Er selbst könnte eine Hochschule oder die Hochschule bilden, aber seine Einrichtung möchte das nicht gestatten. 89. Es wäre aber auch eine überaus schwierige Aufgabe — jetzt vielleicht kaum zu lösen — wirksamere Einrichtungen zu treffen. 90. Indessen auch so, wie der Domchor

jetzt besteht, fehlt es ihm nicht an segensreicher Einwirkung. 91. Dadurch, daß in früherer Zeit der Gesang nicht dem ganzen Volke, sondern nur einzelnen Personen und kleinen Körperschaften gelehrt worden, und in den letzten Jahrhunderten das Instrumentalwesen den Gesang geknechtet und erstickt hat, kann er nur langsam, sehr langsam einwirken.

92. Was eine Vereinigung der hiesigen Singakademie mit der Hochschule betrifft, so muß ich gestehen, daß ich seit meiner Amtsführung als Direktor derselben je länger je mehr dahin gearbeitet habe und noch arbeite, das Institut von aller Instrumentalvereinigung frei zu machen. 93. Einmal ist die Singakademie für den bloßen Gesang gestiftet; höchstens den Federflügel hat ihr der hochverehrungswürdige Stifter Fasch gestattet. 94. Keineswegs hat er anhaltend und ununterbrochen auf demselben begleitet. Seitenlang, minutenlang hat er ihn schweigen lassen, wie es mir mehrseitig mitgeteilt worden, und wie es auch Zelter — solches kann ich selbst bezeugen — in den früheren Jahren seiner Amtsführung gethan hat. 95. Dann aber lehrt die Erfahrung, daß der Gesang bei jeder Vereinigung mit den Instrumenten ein wenig zurückschreitet, was glücklicherweise durch Zwischenübung — aber mit großer Anstrengung und Geduld — wieder eingebracht wird.

96. Da es mir bis jetzt nur etwa alle zwei Jahre gelungen ist, unter den zur Unterhaltung des Instituts notwendigen Konzerten zur Gewinnung einer ausreichend zahlreichen Zuhörerschaft eines ohne alle Begleitung wirklich a capella zu geben, und da zur Bildung eines selbständigen unbegleiteten Gesanges eine regelmäßige Vereinigung und Übung genau derselben Personen erforderlich ist, was bei einer freien Vereinigung vieler aus dem verschiedensten Berufe und den verschiedensten Lebensverhältnissen herbeikommender Männer und Frauen unmöglich ist, so kann ein Fortschritt nur sehr langsam geschehen. 97. Aber daß er geschieht, kann ich ohne Selbstüberhebung sagen. 98. Ich habe also die Pflicht sowohl dem Institute der Singakademie gegenüber, wie auch in Rücksicht auf die Kunst ganz im allgemeinen, die Singakademie wie vor jeder, so besonders vor einer sanktionierten Vereinigung mit der Hochschule nach allen Kräften zu bewahren.

* * *

99. Dies wäre, was ich für jetzt in größter Eile als Gutachten über den betreffenden Fundierungs-, Erweiterungs- und Befestigungsplan der „Hochschule für Tonkunst" habe sagen können. 100. Möchte es ein von Ew. Excellenz erwartetes Maß nicht überschritten, aber auch es einigermaßen erreicht haben. 101. Ich habe es nicht unterdrücken können, auch geglaubt es nicht unterdrücken zu dürfen, durch Ew. Excellenz hohen Auftrag hierzu die Gelegenheit findend, an maßgebender Stelle das zu äußern, was ich durch stetes Ringen und unausgesetztes Versuchen, die schwierigsten Aufgaben zu lösen, die wohl an einen Musiker gestellt werden können, mit Geduld und Genügsamkeit, aber auch mit Befriedigung und einer gewissen Sicherheit als Wahrheit, oder aber sich der Wahrheit nähernd und zu ihr führend, habe erkennen lernen.

* *
*

102. Ew. Excellenz aber haben außer dem Gutachten über die Hochschule mir noch mündlich die Beantwortung einiger Fragen bezüglich der Vereinigung der Singakademie mit der Hochschule zu befehlen die Geneigtheit gehabt, und zwar gewünscht, darüber die Meinung der Vorsteherschaft zu erforschen. 103. Ich habe demnach Gelegenheit genommen, den Herren Vorstehern die abschriftlich erhaltenen Bedingungen betreffs dieser Vereinigung vorzulegen. 104. Die Herren haben darauf erklärt, daß ihnen die Berechtigung nicht zustehe, darüber zu entscheiden, da nach der Grundverfassung der Singakademie diese Berechtigung nur der gesamten Mitgliedschaft zusteht. 105. Persönlich haben sich alle Herren Mitglieder der Vorsteherschaft einstimmig gegen eine Vereinigung erklärt.

106. Endlich darf ich mir wohl erlauben, noch einen Punkt zu berühren. 107. Bei Hochderoselben früheren Mitteilungen, woran sich die Zusendung einiger Zelter'scher Aufsätze schloß, haben Ew. Excellenz mir ein vorläufiges Stillschweigen über die die Singakademie betreffenden Dinge, also auch über den Inhalt dieser Papiere auferlegt. 108. Diesem Befehle bin ich überall, und so auch der Vorsteherschaft der Singakademie gegenüber, streng nachgekommen. 109. Da Ew. Excellenz ihn jetzt durch die Weisung, die oben erwähnten Bedingungen der Vorsteherschaft vorzulegen, aufgehoben haben, so liegt

es vielleicht in Hochderoſelben Intention, jetzt ſogar noch nähere Aufſchlüſſe der Vorſteherſchaft zu geben. 110. Sollten Ew. Excellenz es angemeſſen finden, ſo würde ich jene bis zur geſchehenen Rückgabe ſorgfältig ſekretierten Zelter'ſchen Papiere nach einer zweiten Empfangnahme zu den Akten der Singakademie behufs ſofortiger und künftiger Kenntnisnahme geben.

Berlin, den 16. Mai 1871.

Ed. Grell.

## V.

## Zusätze zu dem Gutachten über den Plan zur Fundierung, Erweiterung und Befestigung der Hochschule für ausübende Tonkunst.

---

Auf diese Zusätze hat Grell einen besonderen Wert gelegt, denn in seinem Manuskript bemerkt er unmittelbar nach der Überschrift in Klammer, „daß diese Zusätze nicht in die Hände des Herrn Ministers gekommen sind, — leider nicht gekommen sind." Ich nehme an, daß diese Zusätze sehr bald nach Abfassung des Gutachtens selbst entstanden sind. Ein Datum hat der Verfasser nicht hinzugefügt.

1. Im Satz 72 ist zwischen den Worten „Bei Ackerbau und Handwerk" und „mag dies" einzuschalten: „und handwerksmäßiger und merkantilischer Auffassung der Kunst", so daß der Satz im Zusammenhange also lautet: „Bei Ackerbau und Handwerk und handwerksmäßiger und merkantilischer Auffassung der Kunst mag dies notwendig oder zulässig sein, wiewohl es auch da seine Schattenseite hat."

2. Den Sätzen 45 und 46 ist hinzuzufügen: Um von der Unvollkommenheit der gewaltig mißklingenden gleichschwebenden Temperatur eine klare Anschauung und eine richtige Beurteilung derselben zu gewinnen, scheue man nicht das Opfer an Zeit und Mühe, eine Prüfung auf folgende Weise anzustellen.

a) Man gehe in eine neugestimmte Orgel, am besten nach ihrer Erbauung und Einstimmung. Sie sei aber möglichst vollkommen gleich eingestimmt. Die sorgfältigen Orgelbauer erreichen dies durch eine ganz kleine portative Windlade, welche höchstens zwei Oktaven Umfang, und für alle Semitonien Pfeifen, für jeden Klavis eine Pfeife hat. Diesen Pfeifen geben sie mit Muße und durch oftmalige

Nachhülfe in der Werkstatt die beabsichtigte gleichschwebend temperierte Stimmung, nehmen sie in die errichtete Orgel, und stimmen danach die in einem der Hauptmanuale stehende Oktav 4 Fuß ein, Ton für Ton ohne alle und jede Schwebung. Ist die Einstimmung dieser Stimme geschehen, so wird danach eine Orgelstimme nach der andern eingestimmt. Zur Anstellung dieser Prüfung bedarf es nun keines weiteren als dieser einen vollkommen gleichschwebend eingestimmten Stimme Oktav 4 Fuß.

b) Man geht, während ein Gehülfe an der Klaviatur irgend einen Klavis niederdrückt, um seine Pfeife klingend zu erhalten, wozu z. B. das kleine *es* sehr geeignet ist, in die Orgel hinein und läßt nun vom Gehülfen das kleine *b* gleichzeitig mit dem kleinen *es* aushalten. Man nähert sich nun der *es*-Pfeife und wird das bekannte Zeichen der Unreinheit, ein leises Schweben bemerken. Darauf nimmt man ein dünnes Brettchen, etwa 4—6 Zoll lang und breit, und hält es wagerecht über die obere kreisförmige Öffnung des Pfeifencylinders, der ringsum von gleicher Höhe sein muß, jedoch das Brettchen sehr langsam von einer Seite her vorschiebend, und wird wahrnehmen, daß die Schwebungen langsamer werden, bis endlich gar kein Schweben mehr bemerkbar ist. Das Brettchen wird nur ein kleines Segment zu bedecken nötig haben. In dieser Lage hält man das Brettchen fest.

c) Hierauf ergreift man mit der andern Hand (in manchen Fällen könnte wegen zu großer Entfernung die Hand eines zweiten Helfenden nötig sein) ein zweites ähnliches Brettchen und verfährt damit über der jetzt zum aushaltenden Klang zu bringenden Pfeife des kleinen *g* ebenso wie mit dem ersten über der *es*-Pfeife. Denn obwohl beim Zusammenklange der beiden Pfeifen *es* und *b* zuletzt die Schwebungen verschwunden waren, wird man sie jetzt, wo also die drei Pfeifen *es*, *g* und *b* zusammen erklingen, wiederum deutlich hören. Damit nun die Reinheit vollkommen werde und die Schwebungen abermals verschwinden, bedarf die *g*-Pfeife einer verhältnismäßig größeren Bedeckung als die *es*-Pfeife bedurfte, um die Reinheit herbeizuführen. Die *es*-Pfeife war vor ihrer Bedeckung gegen die *b*-Pfeife zu hoch, mithin die von beiden gebildete Quinte zu eng. Durch die Bedeckung ist das *es* um ein kleines Komma tiefer, und somit die Quinte rein geworden. Die *g*-Pfeife war schon vor der Bedeckung der *es*-Pfeife

gegen deren Ton zu hoch. Die Differenz ist durch die darauf erfolgte Herabstimmung des Tones *es* noch größer geworden, daher es bei dessen Pfeife einer verhältnismäßig tieferen Herabstimmung bedurfte. Haben nun die früher wahrgenommenen Schwebungen gänzlich aufgehört, so hat man einen wirklich reinen harmonischen Dreiklang geschaffen und genieße nun dessen unbeschreiblich schönen Wohllaut eine beliebige Weile.

d) Wenn man nun, die Stelle sich genau merkend, bis zu welcher das Brettchen die *g*-Pfeife zur Gewinnung der vollkommenen Reinheit bedecken mußte, das *g*-Brettchen plötzlich von der Pfeife entfernt, so wird man durch den nun möglich gewordenen Vergleich mit der wirklichen harmonischen Reinheit darüber erschrecken, wie furchtbar mißlautend das gleichschwebende *g* klingt.

e) Hat man nun, während das *es*-Brettchen bis jetzt unverrückt festgehalten worden, das *g*-Brettchen wieder auf seine Stelle der Reinheit gebracht, so erfreue man sich wiederum eine Weile an dem Klange des harmonisch reinen Dreiklanges, und dann endlich entferne man gleichzeitig beide Brettchen von ihren Pfeifen. Alsdann wird man es unbegreiflich finden, wie man den gleichschwebend eingestimmten Dreiklang habe ertragen können.

Man sieht also, was es für wirklich hörende Hörer und Spieler für ein geringer Genuß, was es vielmehr für eine Pein ist, das bestgestimmte Klavierinstrument (sei es Orgel oder das teuerste Fortepiano) zu hören, und welch ein großer Nachteil und Schade dadurch geschieht, daß so viele Kinder von früher Jugend an auf diesen Instrumenten, die noch dazu mehrenteils verstimmt sind, spielen müssen. Das Ohr wird dadurch methodisch verbildet. Über diese gleichschwebende Temperatur möge noch erwähnt werden, daß man sie erst etwa zu Seb. Bach's Zeiten allgemein eingeführt hat, die bis dahin gebräuchlichen ungleichschwebenden Temperaturen aufgebend. Die geschehene Einführung ist schon zum Teil mit eine Folge von bereits eingetretener Verschlechterung des Ohres. Jede ungleichschwebende Temperatur bedingt den Verzicht auf das chromatische und enharmonische Geschlecht, und das Festhalten und die Beschränkung auf eine einzige fast vollkommen reine und sehr wenige um ein unmerkliches davon abweichende wesentliche diatonische Tonleitern,

während alle übrigen gar nicht zu brauchen waren, daher man den ganzen Bereich derselben, ihren Mißklang mit dem Heulen vergleichend, den Wolf nannte. Die gleichschwebende Temperatur bietet dagegen zwölf ganz gleichgestaltete wesentliche diatonische Tonleitern dar und gestattet die Anwendung des chromatischen und sogar des enharmonischen Geschlechtes. Das wäre also eine gar herrliche Sache, wenn nicht dabei ein so großes Aber wäre, daß es einer Negation gleichkommt. Die zwölf wesentlichen diatonischen Tonleitern sind zwar alle einander ganz gleich, aber wie vorhin erwiesen (oder vielmehr praktisch gezeigt) worden (denn der Beweis kann nur theoretisch durch Berechnung geführt werden) allesamt inkorrekt. Wie es sich mit jenem Dreiklange *es-g-b* verhält, so verhält es sich mit jedem der bei gleichschwebender Temperatur möglichen zwölf harmonischen Dreiklänge. Noch viel übler sieht es mit der Anwendung des Chroma und der Enharmonik aus. Sie sind gar nicht vorhanden. Was man dafür ausgiebt, sind nur Namen der Dinge, aber nicht die Dinge selbst. So spricht man zwar von enharmonischen Rückungen, aber rücken kann man nicht. Da zeigt sich, wie schlecht man bei jedem Klaviatur-instrument beraten ist, (dasselbe mag nun gleich- oder ungleichschwebend temperiert sein) und wie dürftig (man kann nicht oft genug darauf zurückkommen) und für wirkliche und wohllautende naturgemäße und naturgesetzliche Musik (musica humana) gänzlich unbrauchbar dies Surrogat ist. Da nun der Gesang nicht nur alle Klanggeschlechter zuläßt, nicht nur eine oder zwölf diatonische Tonleitern, sondern ihrer so viele als aliquote Teilungen einer Einheit oder einer Größe möglich sind, vorzuführen vermag, so hätte man dem Gesang nicht mit den Instrumenten, wie man zu sagen pflegt, in das Handwerk pfuschen, sondern diese toten Dinge aus dem Spiele lassen und bei Seite legen sollen. Dann wären die Sänger nicht davon abgekommen, ihr Ohr für die Unterschiede der kleineren Verhältnisse, der verschiedenen Kommas, empfänglich zu machen, ohne deren Beachtung und Beherrschung gar kein harmonischer Wohllaut möglich ist.

3. Dem Satz 4 ist hinzuzufügen: Im Jahre 1832 starb ein Mann, der diesen Ausspruch mit seinen hier gegebenen allgemeinen und wesentlichen Begründungen nicht für wahnwitzig, oder auch nur im mindesten für falsch oder irrig gehalten, sondern in allen Punkten

unterzeichnet, und mir, seinem Schüler, aus vollster Überzeugung mit den Worten zugestimmt haben würde: „Du hast Recht; das hast Du gut gemacht", welche Worte er bei einer anderen Gelegenheit zu mir gesagt hat, obgleich er mich sonst nie mit Du anredete. Dieser Mann war Zelter. Unzählige Male hat er selbst es ausgesprochen, daß die gesamte Musik, Musik- und musikalische Kompositionslehre sich einzig und allein auf den Gesang und die Gesangschule gründe. Er hat einen Stolz darin gefunden, daß die Fasch'sche Singakademie den Gesang ohne alle Instrumentalbegleitung pflege und übe. Er hat, so wie Fasch selbst, sich dem widersetzt, daß der Gesang der Singakademie mit einer Orgel verbunden werde, obgleich dazu im Laufe einiger Sommer die bequemste Gelegenheit sich fand, wo der Chor wegen Mangels eines eigenen Lokales in der Kloster- und in der Petrikirche sich zur Übung versammelte. Unterm 12. Januar 1806 schreibt Zelter an Goethe (s. Zelter und Goethes Briefwechsel Band I Seite 206 unten), er freue sich in der Hoffnung, die Weimarschen Hohen Herrschaften in der Singakademie zu empfangen; dieselben würden daselbst etwas ordentliches zu hören bekommen, wobei weder gefiedelt noch gedudelt würde. Leider aber hat Zelter jedoch in späterer Zeit, (und je später je mehr) diese Grundsätze weniger energisch befolgt. Er hat sogar in seinen späteren Lebensjahren ein Händel'sches Werk, wiewohl er früher und bis zuletzt Mozarts Bearbeitung des Messias sehr tadelte, (vieles darin auch gewiß mit Recht nicht als von Mozart selbst herrührend anerkennen wollte,) dennoch, sage ich, hat er Händels Dettinger Tedeum mit einer durch die Hand eines Schülers sehr reichlich vermehrten Instrumentalbegleitung aufgeführt. Und in den allerletzten Lebensjahren war er sogar Willens, sein eigenes Oratorium „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu" von einem anderen Schüler mit reicherer Instrumentalbegleitung versehen zu lassen. Da ist er dem allgemeinen Andrange unterlegen. Die gute Sache des obligatorischen Gesangunterrichts in der Schule hatte noch zu wenig Wurzel geschlagen.

4. Dem Satz 8 ist hinzuzufügen: Eine ganz unbestreitbare Wahrheit ist es, daß die in Satz 8 erwähnten drei technischen Künste, Baukunst, Skulptur und Malerei, nicht ohne Gerät (man müßte eigentlich sagen „nicht ohne Handwerkszeug") und den damit zu verarbeitenden, handzuhabenden Stoff getrieben werden können.

Von den drei musikalischen Künsten gilt das umgekehrte.

Diese *kann* der Mensch nicht nur allein ganz ohne Gerät betreiben, sondern, sobald er auch nur die niedrigsten Stufen des Parnasses betreten hat und irgend weiter zu ihm hinauf zu streben beabsichtigt, *muß* er sogar auf jedes Gerät verzichten, bis er später dann vielleicht einmal als Meister hiervon abweicht, und (— sei es aus Laune, Unverstand oder Armut, oder sonst durch äußere Verhältnisse veranlaßt und gezwungen —) das Gerät (die Instrumente) zu Hülfe nimmt. Sollte man es aber auch im Laufe der Zeiten möglich machen, die musikalischen Instrumente noch viel besser und vollkommner, als es bis jetzt geschehen ist, zu bauen; ja, sollte es sogar gelingen, die Sprachmaschine in der Weise vervollkommnet herzustellen, daß man durch sie einen *Gesang* in seinen Verhältnissen instrumentaliter *korrekt* herzustellen und auszuführen imstande wäre, so ist damit dennoch für die Kunst, für die Musik, nicht das geringste gewonnen. — Denn ebensowenig wie eine Predigt von einer Sprachmaschine gehalten (— und wäre diese Maschine auch die Vollkommenheit selbst —) den Verfertiger oder Abspieler zum Geistlichen und Seelsorger machen kann, ebensowenig macht das Gerät (das musikalische Instrument) denjenigen, der es handhabt, zum wahren Gefühlserreger, zu einem den Geist, Leib und Seele Bildenden. Er gehört in die Kategorie der Handwerker und wird sogar als solcher, obgleich er sich immerhin als ein höherer Handwerker dünken wird, übler daran sein als die eigentlichen Handwerker, da seinem Handwerke der goldene Boden fehlt.

Daher ist es eine unbestreitbare Wahrheit, daß der musikalische Künstler desto höher steht, desto höher steigen, desto sicherer und rascher seine gradus ad parnassum richten kann, je mehr er sich überwindet, auf jegliches Gerät zu verzichten. Zwischen beiden Kunstgattungen, den musikalischen und den technischen (räumlicher und zeitlicher Rhythmus — Auge und Ohr) besteht aber eine ganz andere, viel geistigere Gemeinschaft als die des das Produkt fördernden Gerätes, oder vielmehr beide Gattungen verschmelzen sich zu einer, bilden nur eine Kunst.

Obgleich beide nun, wenn sie wirklich zur Erscheinung und zur Blüte kommen sollen, sich so viel als möglich in Bezug auf

das Gerät in Gegensatz zu stellen haben, so darf die technische Kunst, die Technik, die bildende Kunst nicht vergessen, daß die musikalische Kunst ihre Mutter und Wurzel ist. Wenn, um hier vorläufig nur kürzlich der Baukunst zu erwähnen, diese vom Bau des menschlichen Körpers und von seinen Bewegungen ihr Ebenmaß entnimmt, so nimmt Malerei und Skulptur einzig und allein von der menschlichen Gestalt ihren Gegenstand und hat ihre Existenz von derselben. Aus dieser Bemerkung geht hervor, daß die Landschaftsmalerei nicht zur eigentlichen Kunst gerechnet wird. Sie wird nämlich deshalb hier nicht als zu ihr gehörig gerechnet, (wie die Instrumentalmusik nicht zur eigentlichen Musik gerechnet werden kann,) weil sie keinen Gedanken, keine Idee ausspricht und verkündet. Die Wurzel aller Kunst, der Gedanke, gewinnt seine Gestalt, kann sich durch nichts anderes hervor und zur Welt bringen, um zu eigenem Bewußtsein zu gelangen und eine Mitteilung und Verkündigung an andere möglich zu machen, als durch das Wort.

Ferner gesellt sich durch gesteigerten Drang, Affect und Seelenbewegung zum Aussprechen des Wortes und der Rede auch die Bewegung des Körpers, der Gliedmaßen, der Arme, eine Gestikulation, ein Schreiten, Gehen, durch das Ebenmaß des Körpers ein Tanz, Rhythmus, Metrum, und geregelt durch den entstandenen Rhythmus ein Festhalten und Verstärken der Vokale, der wichtigeren und schwerfälligeren Sylben, eine Harmonie, und zuletzt ein tanzend gesungenes Wort. Je wahrer, treffender und ergreifender das Wort, und je überzeugender, begeisternder und schöner die Erscheinung desselben durch Tanz und Gesang, desto größer ein Drang und Verlangen aller, an dem Aussprechen, Verkündigen und Darstellung desselben teilzunehmen, die Darstellung desselben durch Übereinstimmung zu verstärken; und es entsteht durch die Begeisterung aller Teilnehmenden und durch die Notwendigkeit der Deutlichkeit und Ordnung ein Chor, der Gipfel aller Kunst, der vollkommenste Abglanz aller Schönheit, die schönste und letzte Blüte jeglicher Kunstbildung und zugleich Mittel zur Erreichung höchster Kunstbildung.

Je nach dem Inhalt des Wortes nimmt nun der Tanz, (beim Tanz, wie beim Gesang mit oder ohne Tanz ist die ursprüngliche und einzig richtige Aufstellung des Chores der geschlossene Kreis, weil jeder

Teilnehmende gleichzeitig als Zuſchauer und Zuhörer den beſten Platz einnimmt,) je nach dem Inhalt des Wortes, ſage ich, nimmt nun der Tanz eine ganz verſchiedene Geſtalt an, und ſo entſtehen — je nach dem Inhalt — die verſchiedenſten Geſtalten, Stellungen und Bilder, und mit jeder Bewegung neue Bilder. Dieſen Bewegungen, und den mit jeder Bewegung vorübergeführten und wechſelnden Stellungen, Schönheit und den richtigen ſach- und naturgemäßen und kräftigſten, beſtimmteſten, verſtändlichſten Ausdruck zu geben, iſt die Aufgabe der Tanzkunſt. Nicht aber iſt es die, verrenkte, ſchwierige, gefahrvolle Stellungen einzunehmen oder der Bewegung eine ſtürmiſche Schnelligkeit zu geben. Beides iſt widernatürlich und kann in Rohheit ausarten. Das eine bleibt Seiltänzern, das andere Betrunkenen überlaſſen. Zu regeln und zu benutzen iſt der Tanz durch und für gymnaſtiſche Studien.

In dieſem unendlichen Wechſel ſeiner Bilder, der Schule der ſchönen Form, der ſchönen Geſtalt, Stellung und Gruppierung finden ſich nun einige, welche des Feſthaltens wert ſind, indem ſie nicht nur das Auge erfreuen und laben, ſondern auch den Geiſt befriedigen, wenn ſie dem Inhalte des geſungenen Wortes gemäß ſind, den Moment erraten und erkennen laſſen, ſelbſt wenn das Wort verſtummt. Um ſolche Momente feſtzuhalten, iſt die Herbeinahme des Gerätes an der Stelle und notwendig. Da tritt der Maler und der Bildhauer hinzu, zeichnet und modelliert, um das Abbild wirklich menſchlichen Thuns und Verkehrens, Handelns und Empfindens zu verfertigen. Die Wahl eines ſolchen, vieles in ſich zuſammenfaſſenden Momentes iſt ſehr ſchwierig. Es kommt darauf an, das iſt beſonders zu bedenken, aus einem einzelnen Moment einen ganzen Vorgang erkennen zu laſſen. Das Zuſammendrängen eines Vorganges, einer Handlung, eines Geſchehenden in einen einzigen Augenblick, der nun für immer verbleibt, iſt die große, ſo ſchwer zu überwindende Schranke eines malenden oder modellierenden Komponiſten. Wenn man nun auf den Gedanken kommt, den Moment, welchen der Maler aus dem wirklichen lebenden Verkehr und Vorgange herausgenommen hat, wieder von Menſchen nachahmend darzuſtellen und ſogenannte lebende Bilder zu ſtellen, ſo entſteht die Widernatürlichkeit und Verkehrtheit, daß die Kunſt von der Natur, ſtatt daß die Natur von der Kunſt kopiert wird. Es iſt ein

ganz widernatürlicher Umweg, Hohlheit, Armut, gänzliche Kunſtloſigkeit. In was für ein Leben findet die Rückübertragung aus dem Kunſtbilde des Lebens ſtatt? Es ſind tote Perſonen, welche das lebende Bild darſtellen, geiſtig ganz tote Perſonen. Wenn ſo viel lebende Perſonen beiſammen ſind, warum ſtellen ſie nicht durch Drama oder Tanzlied den ganzen Vorgang mit Wort, Miene und Geberde dar? Fehlt die Poeſie zur Geſtaltung und Faſſung des Wortes? Fehlt die Geſchicklichkeit, es zu ſingen oder wenigſtens es zu recitieren? Warum, ſtatt einen einzigen, nicht tauſende von ſtets abwechſelnden Momenten darſtellen? Und ob nicht oft dabei der Schneider und die Fürſorge für Toilette und Koſtüm Haupt-Perſon und -Sache ſind? Anders iſt die Sache ſchon, ſobald die lebenden Bilder improviſiert werden. Dann ſind es aber nur Gruppen und Stellungen, Gruppierungen, die aus dem Bereich des Tanzes entnommen ſind.

Gegen den Tanz ſelbſt iſt aber auch dies immer eine Armut. Der getragene Tanz, um dieſen Ausdruck vom getragenen Geſange zu entnehmen, giebt in ſeinen ruhigen Bewegungen die größte Abwechſelung ſchönſter Stellungen und Formen, welche dem Auge nicht allzu raſch entriſſen werden. Das eigentliche lebende Bild aber, welches gemalte Bilder copiert, iſt doch eine gar zu große Armſeligkeit, und man muß ſtaunen, daß dem Vernehmen nach ſelbſt ein Mann wie Goethe ihnen das Wort geredet hat. Es iſt ihm da ergangen wie Zeltern, als er die Inſtrumentalbegleitung eines eigenen Geſangwerkes durch noch viele andere Inſtrumentalſtimmen wollte vermehren laſſen. Da waren Überzeugungen nicht ſo groß wie Einflüſterungen und Konjunkturen, und ſelbſt ſo kräftige Naturen, wie ſie beide waren, konnten oder wollten aus irgend welchem Grunde der Mode nicht widerſtehen.

Ganz ähnlich wie mit den lebenden Bildern verhält es ſich mit den Melodramen. Hier ſind ebenfalls die Rollen unrichtig beſetzt, und es entſteht ſtatt des möglichen Beſſeren Dürftigkeit, Vergeblichkeit, Hohlheit, Nichtigkeit, — denn wenn man Worte dem Ohre muſikaliſch vorführen will, d. h. durch Anwendung rhythmiſcher und harmoniſcher Verhältniſſe ihren Ausdruck ſteigern, ſie für Ohr, Geiſt und Herz eindringlicher machen will, ſo iſt nichts natürlicher, als daß ſich der Sprechende in einen Singenden verwandelt. Wird geſprochen und die Darſtellung der rhythmiſchen und harmoniſchen Verhältniſſe den

Instrumenten überlassen, so entsteht ein Zwitterding. Das gesprochene Wort wird von den Instrumenten entweder unterbrochen, oder durch sie noch mehr als das gesungene bedeckt, und die rhythmische wie harmonische Übereinstimmung wird ganz aufgehoben. Das Eine wird über das Andere überhört.

Das Kläglichste sind aber wohl jene lebenden Bilder, deren Langweiligkeit (— und wie mühsam und schwierig, ja peinlich ist es nicht noch obenein, ihnen eine solche Länge geben —) man durch Gesang hinter der Scene vergessen zu machen sucht; während es doch das allein natürliche wäre, daß die Darstellenden, sich bewegten und in unzähligen verschiedenen Bildern und Gruppen erschienen, und dabei das erläuternde, Inhalt und Vorgang verkündende Wort selbst aussprächen, oder, um die Herbeinahme der rhythmischen und harmonischen Verhältnisse nicht aufzugeben, es mit ihrer Stimme sängen. Viel Geist gehört nicht dazu, um in einem lebenden Bilde zu stehen. Gebildete Leute könnten mehr oder besseres thun, um ihre Bildung anderen zu zeigen oder um sie zu fördern.

5. Dem Satz 23 ist hinzuzufügen: Hier ist eines eigentümlichen Umstandes zu gedenken, der davon Zeugnis giebt, wie man ehedem die Instrumentalmusik beurteilte, deren Definition lautete: sie sei Wiederholung oder Nachahmung des Gesanges. In früheren Jahrhunderten hat nämlich die Instrumentalmusik (wenn nicht in allen — was hier nicht angegeben werden kann — doch in einigen deutschen Staaten) wirklich zu den Handwerken gehört. Es gab eine Zunft der Stadtmusiker, Kunstpfeifer, Blechpfeifer, Musikanten ꝛc. Jetzt, nachdem längst die Zunft mit ihren Gerechtigkeiten (die sich alle auf den Verdienst bezogen) aufgehoben worden, steht es natürlich Jedermann frei, sich so viel als ihm beliebt, mit der Instrumentalmusik zu beschäftigen und so viel Geld damit zu verdienen, wie er will und kann. Aber abgesehen davon, daß dies ein krankes Kunstüben seitens der Produzenten wie seitens der Zuhörer ist und bleibt, so ist doch der Nachteil ganz unberechenbar, sobald irgend eine Förderung statt einer Hemmung und Verhinderung der Instrumentalmusik und ihrer Kultur eintritt. Solche oft äußerst wohlgemeinten Förderungen gründen sich auf eine Gleichstellung der musikalischen mit den technischen Künsten, auf ein Verkennen des Unterschiedes, der zwischen ihnen stattfindet, dessen Fest-

haltung gerade für beide Gattungen der Kunst und einem sie beide pflegenden Volke den wahren Segen bringt.

Zu dem Unterschiede beider Gattungen, Gerät und Material-Herbeinahme für die eine, und Gerät- und Materialverstoßung für die andere, kommt noch ein zweiter Unterschied, nämlich der des Bedürfnisses bei der einen, und der Bedürfnislosigkeit bei der anderen. Die Kultur beider Gattungen wird desto ersprießlicher, bei der Höhe desto bedeutender, je mehr die technischen das Bedürfnis, und je weniger die musikalischen das Bedürfnis berücksichtigen. Bei der Baukunst, welche die Skulptur und Malerei an und in sich schließt, ist die erste Anforderung Brauchbarkeit, Schutz, Bequemlichkeit, Sicherheit, Dauerhaftigkeit ꝛc. Alles, was der Baumeister erfindet, soll für die verschiedensten Zwecke Obdach schaffen ꝛc. ꝛc. Es kommt also bei einer oft sehr schwierigen Berücksichtigung einer Baustelle hinsichtlich ihrer Grenzen, Gestalt, Oberfläche, Weltgegend, Nachbarschaft ꝛc., auf eine innere Raumgestaltung, auf eine Begrenzung innerer Räume nach oben, nach unten und nach allen Seiten an, wonach sich die äußere Ansicht der Gebäude gestaltet. Hier entsteht die große Schwierigkeit, welche der Bauende zu überwinden hat. Bei der gegebenen Grundfläche ꝛc., Teilungsanforderung des gesamten inneren Raumes ꝛc. soll nun auch womöglich das Äußere des Gebäudes einen schönen Anblick gewähren.

Wenn man den menschlichen Körper betrachtet, so weiß man nicht, was man mehr bewundern soll, die äußere Schönheit desselben oder die ungemein zweckmäßige Organisation der inneren Teile, die nach menschlichem Ermessen die zweckmäßigste ist, um alle Lebensverrichtungen möglich zu machen. Gerade ebenso soll es sich mit einem Bauwerk verhalten. Es soll das äußere vollkommenste Ebenmaß des Gebäudes durch nichts anderes, als durch die zweckmäßigste Form und Lage der inneren Teile entstanden zu sein scheinen. Jede sogenannte äußere Schönheit eines Gebäudes ist gar keine Schönheit, sobald die innere Einrichtung den mindesten Mangel, die mindeste Unbequemlichkeit und Verkehrshemmung zeigt. Und wie oft kommt es vor, daß man in großen Residenzstädten herrliche, stolze Prachtgebäude errichtet, welche, sobald sie in Gebrauch genommen werden, zeigen, wie unbequem, oft gefährlich, ohne Änderung oft ganz un-

brauchbar sind. Dagegen welch' ein freudiger Eindruck, wenn man auf einem bescheidenen Dorfhofe ein Bauwerk findet, das in allen einzelnen kleinsten wie großen Hauptteilen so sinnreich angelegt ist, daß man bei näherer Prüfung und Beobachtung staunt; und es kommt dann wohl ein Landschaftsmaler und findet seine Schönheit so anziehend, daß er es zeichnet. Die Unterordnung des Bauenden unter Nützlichkeit, Brauchbarkeit, Material ꝛc. ist seine Haupttugend. — Das äußere Ebenmaß ist dann soweit herzustellen, wie es eben möglich ist. Meister ist der, bei dessen Werk man zweifelt, ob sich das Äußere aus dem Inneren oder dieses aus jenem ergeben hat.

So große Schönheit ein Bauwerk auch durch äußeres und inneres Ebenmaß und Gebrauchsbequemlichkeit und Paßlichkeit zeigen kann, so ist es doch unmöglich, durch die Baukunst irgend eine Idee, einen Gedanken auszusprechen und zu verkündigen. Wer einigermaßen die Bedürfnisse des Menschen-, Familien- und Geschäfts-Verkehrs, die Anforderungen der verschiedenen Korporationen der menschlichen Gesellschaft kennt, wird im günstigen Falle schon von außen einem Bauwerk ansehen, wozu es bestimmt ist. Aber von sonst noch weiteren und wirklich erkennbaren Gedankenmitteilungen kann gar nicht die Rede sein. Will ein Bauender solche durchaus machen, so muß er zu anderen Künsten greifen. Am besten, klarsten und deutlichsten sprechen Wort und Inschriften. Dies ist aber kein rechtes Feld für die Dichtkunst. Ihr Wort kann hier nur geschrieben werden, und ist die Kluft zwischen Architektur und Dicht- und Redekunst viel zu groß für eine solche verschmelzende Vereinigung beider. Da stehen Skulptur und Malerei näher; die Skulptur, indem sie den Raum von außen begrenzt (die Architektur begrenzt ihn von innen); die Malerei, indem sie ebenfalls mit dem Raume es zu thun hat, nur durch die Möglichkeit das Auge zu täuschen, ihn in einer Fläche erkennen läßt.

Beide, die Skulptur wie die Malerei, vermögen, obwohl nur in einzelnen Momenten, aber doch in der That und nötigenfalls ohne Wort Gedanken mitzuteilen und erkennen zu lassen. Die Bildhauerei kann ihrerseits eigentlich gar nicht ohne Baukunst bestehen. Sie hilft auf vielfache Weise, sei es auch nur ornamental der Baukunst, und alle Skulpturen, abgerechnet kleine portative Gegenstände, be-

dürfen wieder mindeſtens eines Poſtamentes. Will die Malerei Gedanken ausſprechen, ſo muß ſie ſich auf die Hiſtorie beſchränken, als den überhaupt eigentlichen Gegenſtand der Malerkunſt-Lehre, durch deſſen Pflege jedes andere Fach der Malerei am gründlichſten erlernbar wird. Die Schule hat ſogar die beſondere Pflege anderer Fächer zu vermeiden, wie in der Muſik das Inſtrumentalweſen. Während die Muſik des Inſtrumentalen gänzlich entbehren kann, iſt dies der Malerei in Bezug auf Landſchaft, Architektur, allerhand Gerät ꝛc. nicht immer möglich. Was davon herbeigenommen werden muß, kann, zumal es mehr einer Andeutung als einer ſelbſtändigen und vollkommen hauptſächlichen Ausführung dieſer Nebendinge in einem hiſtoriſchen Bilde bedarf, ſehr wohl vom geſchulten Hiſtoriker, der Auge und Hand gebildet hat, hergeſtellt werden.

So wie alle dieſe techniſchen Künſte, bis ſogar zum Handwerk hinab (— viele Handwerke ſchließen ſich an dieſe drei Künſte an und können ſich ſelbſt bis zur Kunſt erheben —) mit Schönheitsſinn betrieben werden können, kann es auch die Inſtrumentalmuſik. Aber ſo wenig der Bildhauer vom Tiſchler oder Töpfer, der Architekt vom Zimmermann oder Steinmetzen ſeine Lehre empfangen kann, ſo wenig und noch viel weniger kann es auch der Muſiker vom Inſtrumentaliſten.

So ſehr die Rückſicht auf Nützlichkeit, auf gewerbliche Nutzbarkeit bei den techniſchen Künſten, namentlich bei der Baukunſt zu nehmen iſt, ſo ganz und gar muß ſie bei der Muſik wegfallen und zurückgedrängt werden. Ein Nutzen darf weiter gar nicht aus ihr gezogen und von ihr erwartet werden. Daher das Gefahrvolle, die Inſtrumentalmuſik dafür zu verwenden. Nutzbar und notwendig, unentbehrlich iſt ſie nur in ſehr wenigen Fällen, z. B. für allerhand Signale (Poſt, Militär ꝛc.) und überhaupt für Militär-Muſikchöre. In vielen Fällen wäre aber ſelbſt beim Militär der Geſang der Inſtrumentalmuſik vorzuziehen und zum Erſatz derſelben verwendbar und wünſchenswert. Sonſt wird die Inſtrumentalmuſik noch für unentbehrlich zu Tanz und Tafelmuſik und Konzerten gehalten. Was die Tanzmuſik betrifft, ſo iſt ſie zwar die vollkommenſte Inſtrumentalmuſik, die ſich nur denken läßt, — (ſie hat wenigſtens das Metrum vom Tanzliede her als Hauptſache beibehalten; auch iſt die Symphonie urſprünglich nur eine Suite von Tänzen) — aber wenn man der Wahrheit die

Ehre giebt, so muß man bekennen, daß das Tanzspiel den Tanz sehr verschlechtert, oder sich sehr hat verschlechtern lassen. Es hat ihm nicht nur mit dem gesungenen Worte die Poesie geraubt, sondern damit auch die Notwendigkeit aufgehoben, den Tanz mit der Musik in rhythmische Übereinstimmung zu bringen. Denn man würde doch nicht zu dem Tanz halbe Sätze und Verse oder Strophen singen wollen und können, wie man jetzt halbe Touren zu ganzen Spielteilen tanzt. Man würde doch nicht anders tanzen können, als man selbst das Wort spricht, und das Wort nicht anders sprechen als man tanzt, auch den halben Wortsinn nicht ertragen. Die Erfahrung lehrt, daß fast, je gebildeteren Ständen die Tanzenden angehören, desto takt- und schrittloser getanzt wird. Die Tanzmusik ist bereits so gut wie tot, und die Tanzenden hören die Tanzmusik mit derselben Gleichgültigkeit, wie die Essenden die Tafelmusik.

6. Den Sätzen 85 und 86 ist hinzuzufügen: Was in diesen beiden Sätzen angedeutet ist, namentlich in der Bemerkung des Satzes 85: „so müßte alles aus dem Wege geräumt werden, was das Singen- (also auch das Hören-) Lernen erschwert und verhindert" — das giebt zu einigen vielleicht noch klareren Worten Veranlassung.

So wünschenswert eine größere Pflege des Gesanges als die bisherige seitens des Staates, und so wünschenswert die Verbesserung und Berichtigung der Gesanglehre ist, so kann eine etwaige wirkliche Hochschule doch gar nichts wirken, sobald nicht alles, was offenbar hindert und dem entgegenarbeitet und an sich nicht den mindesten Wert hat, aus dem Wege geräumt wird. Doppelt schädlich muß es aber wirken, wenn man noch obenein das begünstigt und in der verlockendsten Weise begünstigt, was man lieber abschaffen, und förmlich und strenge verbieten sollte. Der erste vorbereitende Schritt zur Gründung einer Hochschule würde also der sein müssen, in allen Schulen und Kirchen (in letzterer mit vorläufiger Ausnahme der sehr zu beschränkenden Orgel) alle Instrumentalmusik auszuschließen und zu verbieten, sowohl die selbständige als die den Gesang begleitende. Zelter, der gern Vergleiche vom Pferde hernahm, erinnerte sehr oft daran, daß der, welcher reiten lernen wolle, durchaus und zunächst sich aufs Pferd setzen müsse — notabene: nicht daran festgebunden, sondern frei sich selbst haltend, also auf ein anfängliches Mißlingen

gefaßt und einer gewissen Gefahr sich aussetzend. Genau ebenso ist es mit dem Gesange. *Selbst* singen, und von mitspielenden oder gar übertönenden Instrumenten sich gleichsam singen zu *lassen*, sind zwei ganz verschiedene Dinge. Wie der Reitschüler, muß auch der Musikschüler, wenn es Ernst ist und eine *Hochschule* gilt, sich einem anfänglichen, hier nicht weiter verletzenden Verfehlen und Mißlingen, einer gewissen Gefahr aussetzen, aber nicht der Instrumentalhülfe sich bedienen dürfen, die ihm also nicht gereicht, geschweige denn empfohlen werden darf. Wer nicht *selbst* hören kann, kann nicht singen. Um aber die zum Gesange erforderlichen rhythmischen und harmonischen Verhältnisse abzumessen, ist wie zur Abmessung eines jeden Verhältnisses die Annahme einer Einheit erforderlich. Bei den rhythmischen Verhältnissen besteht diese Einheit in einer gewissen Zeitlänge, einer Zeit, italienisch gesprochen, einem Tempo, welches vorher zu bestimmen ist. Bei den harmonischen Verhältnissen ist es ein Grundton, der nur mit dem Ohre aufzufassen und womöglich nur das einzige ist, was der Lehrer seiner Schulklasse vorzusingen oder instrumentaliter vorzuspielen, zur Nachahmung in natura hinzustellen hat. Um ihn anzugeben, ist demnach eine Stimmgabel, eine Stimmpfeife oder irgend ein Bogen- oder Geigeninstrument zulässig. Bekanntlich nahm Guido von Arezzo ein Monochord, um auch zugleich die einfachsten Tonverhältnisse vorbildlich zu Gehör zu bringen und um eine *theoretische* Unterweisung daran zu knüpfen. Ein mehreres vorzuspielen als Grundton und seine größten aliquoten Teile ist nachteilig und das Vorspielen ganzer Stellen und Melodieen überall, mit anfänglicher Ausnahme der Elementar- oder Spielschul-Klassen unzulässig. Selbst das *Vorsingen* seitens des Lehrers, um den Schülern eine Stelle oder Stimme rascher beizubringen, ist eine verderbliche Gewohnheit vieler Lehrer. Der zu Unterrichtende wird da auf eine Stufe mit einem Vögelchen gestellt, dem man eine Melodie vorsingt oder vorspielt, damit es sie nachsingt oder nachpfeift. So wenig wie von diesem Vogel, der eine Melodie mit der Zeit nachsingt und gefaßt hat, so wenig kann man auch von einem Sänger, der durch Vorsingen seines Lehrers eine Melodie hat nachsingen lernen, behaupten, er sei musikalisch, oder vielmehr man *muß* wie vom kleinen Vogel, so auch von diesem behaupten, er *sei gar nicht* musikalisch. Wer ihn für musi-

kaliſch halten wollte, würde ſich ebenſo täuſchen wie jemand, der behauptete, ein Schüler könne leſen, wenn er imſtande ſei das nachzuſprechen, was der Lehrer ihm vorgeſprochen.

7. Den Sätzen 27 und 28 iſt hinzuzufügen: Es kann hier nicht mit philologiſcher Gelehrſamkeit und handgreiflichen Citaten bewieſen werden; wohl aber kann man behaupten und prophezeien, daß nach Wiederauflebung des jetzt noch faſt gänzlich toten ſelbſtändigen, von jedem Inſtrumentenweſen emancipierten Geſanges, der Beweis werde aufgeſtellt werden können, oder vielmehr werde aufgeſtellt ſein, daß das Spiel der altgriechiſchen Lyra und der Flöten gar keine ſelbſtſtändige Inſtrumentalmuſik im heutigen Sinne geweſen ſei. Durch wahrhafte Muſik-, d. h. Geſangskultur wird man zu der allgemeinen Überzeugung gelangen, 1. im allgemeinen, daß die heutige Inſtrumentalmuſik den alten Griechen nicht behaglich und befriedigend geweſen ſein würde; 2. im beſonderen, daß ihre Lyra, ihre Flöten, ſo wie die Harfen der alten Juden, durchaus nicht den Zweck gehabt haben, zu einer ſelbſtändigen Inſtrumentalmuſik zu dienen, ſondern nur benutzt wurden, um dem Sänger zur Angabe des Grundtones und einiger ihm zunächſt verwandten Tonhöhen zu verhelfen. Bei einem Liede war die Saite ausreichend. Aus den Nachbildungen des Baues der Inſtrumente, namentlich der Lyra, läßt ſich erſehen, daß die von ihnen verlangte Angabe von Tonhöhen mehr in einem für das Lied ganz genügenden Flüſtern, als in einem wirklichen Klingen beſtanden habe. Dazu kommt die große Verſtimmbarkeit der Saiten, die wohl kaum länger, als ein Lied, eine Ode währte, vorgehalten haben mag; auch für andere Weiſen und Sänger (die Lyra ging bekanntlich oftmals herum von einem zum andern) einer Änderung, einer Umſtimmung einzelner Saiten bedurfte. Dies ſind wahrſcheinlich die Urſachen, daß man die Lyra entweder gar nicht oder vielleicht neben den Flöten zum Drama benutzte, wo nun dieſe letzteren, wenngleich ſtärker klingend, doch wie die Lyra nicht ein Mehreres und nicht ein Anderes werden zu bedeuten gehabt haben als unſere Stimmgabeln. Ob die bei den alten Griechen wirklich im Gebrauch geweſenen Saiteninſtrumente ebenſo gebaut und geſtaltet geweſen ſind, wie wir ſie abgebildet finden, mag dahingeſtellt ſein. Die natürliche Form eines Saiteninſtrumentes iſt, wie die der Pan-Flöte, die der Harfe: das Dreieck. Der bei den

Griechen ſo hervortretende Sinn für Ebenmaß hat die Beſeitigung des Dreiecks und die Entſtehung der Lyraform hervorgebracht. Die jüdiſche ältere Form der Harfe iſt bei uns als Symbol der Kirchengeſang- und Dichtkunſt, die Lyra als Symbol der lyriſchen, der profanen Geſang- und Dichtkunſt verblieben. So wie die Juden die Harfe zur harmoniſchen Richtſchnur, haben ſie die Pauke ohne Zweifel bloß zur rhythmiſchen Richtſchnur benutzt. Der in der ſpäteren türkiſchen Muſik ſo ſehr bemerkliche Sinn für ſtarke rhythmiſche Accente iſt gewiß als morgenländiſche Eigentümlichkeit ſchon den alten Juden eigen geweſen. Wenn man ſonach in den heiligen Urkunden lieſt, ſo und ſo viel Harfen und Pauken waren beim Feſt aufgeſtellt geweſen, ſo iſt das möglicherweiſe und ſehr wahrſcheinlich als die Zahl von Leitenden anzunehmen, wie man von ſpäteren Kriegsheeren geſagt hat, ſie beſtänden aus ſo und ſo viel Fähnlein. Möglich allerdings, daß mancher einzelne Mitſänger ſich ſein eigenes Härflein zu größerer Sicherheit mitgebracht hat; aber die Meinung, daß es bei den Feſten auf eine glänzende Inſtrumentalmuſik abgeſehen geweſen ſei, wird ſich ſchwerlich als richtig bewähren. Ebenſo ſind die Poſaunen der Juden auch wohl nur Ton- und Signal-Angeber geweſen, und die Cymbeln rhythmiſche Verſtärkungen, wie noch jetzt die Becken den Pauken der Janitſcharenmuſik beigegeben werden. Und wenn der Pſalmiſt ſagt: „Alles was Odem hat, lobe den Herrn,“ ſo iſt es wohl eine nicht ganz poetiſche Auslegung, wenn darunter Anwendung von Orgeln und Blaſeinſtrumenten verſtanden wird. Weder Orgeln noch Blaſeinſtrumente haben Odem. Die Orgel bekommt ihren Wind vom Kalkanten, und das ebenfalls hölzerne oder metallene Blaſeinſtrument iſt an ſich ebenſo ſtumm, tot und odemlos wie ein Götze. Der Menſch ſingt und lobt ſeinen Herrgott mit dem Odem, den Er ihm eingeblaſen hat. —

Wenn man nun, um auch dieſes hier noch beiläufig zu bemerken, in unſerer Zeit oft Äußerungen hört, wie etwa: Die Hinzunahme der Poſaunen zur Orgel an Feſttagen gebe dem Gottesdienſte etwas beſonders Hochfeierliches, ſo hat es damit doch urſprünglich eine ganz andere Bewandtnis. Man hat die Muſik nur des geſungenen oder ſingbaren Wortes halber in die Kirche gebracht, denn man ſang früher, als man ſpielte und blies. Waren an Feſttagen Verſamm-

lungen besonders zahlreich, so war, je mehr die Gesangskunst zurückschritt, zur Zusammenhaltung des Gesanges eine verstärkte Begleitung erforderlich, und die der Posaunen besonders brauchbar ihrer Stärke wegen. Da man nun an hohen festlichen Tagen die Posaunen hörte, und der Gesang der vornehmlich zahlreichen Versammlung von Posaunen besser geführt, feierlicher wirkte, so schrieb man, immer bequemer statt eifriger im Gesanglehren und Gesanglernen werdend, die größere Feierlichkeit statt dem Gesange den Posaunen zu, und so lernte der Sohn vom Vater, die Posaunenwirkung sei eine feierlichere als die des Gesanges, bis man nun jetzt dahin gekommen ist, schon die Orgelbegleitung ohne Posaunen so zu verstärken, daß, da man doch nur singen kann, wenn man sich selbst hört, eine Verbesserung des Gemeinde-Kirchengesanges wegen der allzu häufig benutzten überstarken Orgelbegleitung gar nicht mehr möglich ist.

## VI.

## Grell's gutachtliche Äußerung über die musikalische Kompositionsschule an der Königlichen Akademie der Künste.

Am 2. August 1871 wurde Grell durch die nachstehende Verfügung Sr. Excellenz des Herrn Ministers von Mühler aufgefordert, sich gutachtlich darüber zu äußern, ob eine Erweiterung des Kompositions-Unterrichts an der Kgl. Akademie der Künste ein Bedürfnis sei:

„Es ist mir wiederholt zur Sprache gebracht, daß die akademische Schule „für musikalische Komposition hierselbst einer Erweiterung bedürfe, damit sie „den ihr gestellten Aufgaben in vollkommener Weise zu genügen in den Stand „gesetzt werde. Ich bin bereit, dieser Anregung Folge zu geben und ersuche „demgemäß Ew. Wohlgeboren, möglichst bald sowohl über die gegenwärtig be„stehenden Einrichtungen dieser Schule und die hierbei hervorgetretenen Be„dürfnisse sich gutachtlich zu äußern, als auch die für eine Verbesserung und „Vervollkommnung derselben etwa dienlichen Vorschläge zu bezeichnen und zu „begründen, sowie auch die hierzu erforderlichen Geldmittel nach ungefährer „Schätzung anzugeben.

„Der Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten.
In Vertretung: Lehnert."

Nach Verlauf von ungefähr sechs Wochen reichte Grell das nachfolgende Schriftstück ein.

Berlin, den 15. September 1871.

An den Königl. Staatsminister ꝛc. Herrn von Mühler.

Ew. Exzellenz Hoher Zuschrift und Aufgabe vom 2. August d. J. zufolge gehe ich daran, eine gutachtliche Äußerung zu versuchen über die gegenwärtig bestehenden Einrichtungen der Königlichen akademischen Schule für musikalische Komposition und über die hierbei hervorgetretenen Bedürfnisse; ferner die für eine Verbesserung und Vervoll-

kommnung der Schule etwa dienlichen Vorschläge zu bezeichnen und zu begründen, sowie endlich auch die hierzu erforderlichen Geldmittel nach ungefährer Schätzung anzugeben.

Möchten Ew. Excellenz den folgenden Versuch mit Nachsicht aufnehmen. Die Aufgabe ist eine sehr schwierige. Die Jetztzeit hat sich in musikalischer Hinsicht in so viele Irrtümer und Vorurteile verloren, daß es namentlich für einen in der Federführung Ungeübteren, der selbst noch vollauf damit zu thun hat, der Wahrheit nachzuforschen, aber von sehr großem Eifer für das musikalische Wohl seines Vaterlandes beseelt ist, sehr schwer ist, sich mit wenigen gedrängten Worten zu begnügen und sich für Nichtmusiker, oder für solche Musiker, die von jenen neuen Vorurteilen eingenommen und darin befangen sind, deutlich und überzeugend, scharf und kräftig genug auszudrücken.

Somit zur Sache.

Als die jetzige Königliche akademische Schule für musikalische Komposition gegründet wurde, hat man nach des gehorsamst Unterzeichneten Ansicht gänzlich übersehen, daß es mit dem Unterricht in der musikalischen Komposition eine andere Bewandtnis hat, als mit dem in den zeichnenden Künsten. Der Unterricht im Zeichnen ꝛc. bringt die gute, vom Pädagogen und richtigen Schulmann bei jedem Unterricht für unerläßlich gehaltene Eigentümlichkeit mit sich, daß er anschaulich ist. Was der musikalische Schüler dem Lehrer ausgearbeitet bringt, ist weder für ihn selbst noch für den Lehrer die wirklich lebende Musik, sondern nur deren schriftliche Notierung, papierne, höchstens auf dem Klavier gespielte Musik. Beim Zeichner ist die schriftliche Notierung — die Zeichnung — die Sache selbst. Wie bei den zeichnenden Künstlern alles zunächst auf Thätigkeit und Bildung des Auges ankommt, so kommt bei der Musik alles auf Thätigkeit und Bildung des Ohres an. Erst das Auge und dann die Hand. Hand ohne Auge ist nichts. Ebenso zuerst das Ohr und dann der Klang der Stimme. Daß die Stimme ohne Ohr nichts ist, lehrt der Taubstumme. Dies Ohr hat zu urteilen. Jemand, der schon unterrichtet ist, kann sich allerdings aus der Zeichenschrift dessen, was gehört werden soll, eine Vorstellung davon machen, wie das Geschriebene klingen werde; wie denn auch kein Sänger anders singen kann, als daß er sich, bevor er singt, im Geiste vorstellt, wie

das Geschriebene klingen müsse und klingen werde. Es ist aber dies Wahrnehmen der geschriebenen Musik doch nicht anders, als wie wenn ein Blinder sich von einer Skulptur dadurch Kenntnis und Vorstellung verschafft, daß er sie betastet und befühlt; oder wie wenn ein Blinder oder ein zufällig in der Dunkelheit sich Befindender nach dem Gefühle der Hand modelliert. Einwerfend könnte man freilich sogar geltend machen, daß der Gesang gerade deshalb ein so hervorragendes Bildungsmittel ist, weil er die Lernenden sich zu üben zwingt, schon vor dem Moment, in welchem die Darstellung irgend eines Verhältnisses, eines Taktteiles, einer Tonhöhe erscheinen soll, sich alles im Geiste richtig vorzustellen: eine Anforderung, die man an den Zeichner nicht stellt, da er seine Maße nicht so in einem einzigen im Fluge der Zeit vorübereilenden Momente zu nehmen und zu treffen, sie also nicht schon im voraus sich unfehlbar zur Bereitschaft im Geiste vorzustellen hat. Aber das Lehren sowohl wie das Lernen, und selbst das Genießen erfordert durchaus Anschauung, (ähnlich wie das Kosten einer Speise durch den Geschmack selbst dem Kosten durch den Geruch vorzuziehen sein dürfte). Und wenn nun in der Musik das Anschauen im Anhören besteht, so geht daraus hervor, daß auch beim Kompositions-Unterricht das Hören der Musik nicht fehlen darf, und daß also eine Kompositionsschule ohne Ausübung der Musik nicht eine richtige Schule ist. Es ist das also eine Unvollkommenheit der gegenwärtigen Schule, daß eine solche Ausübung fehlt.

Nach dieser Betrachtung möge die Frage aufgeworfen werden, weshalb man als Lehrer der jetzigen Schule musikalische Komponisten angestellt habe? Die Antwort liegt sehr nahe und hat keinen Zweifel. Man setzte mit Recht voraus, daß Komponisten die genaueste und umfassendste Kenntnis aller musikalischen Verhältnisse, ihrer Verbindbarkeit und ihres Wechsels besitzen oder besitzen müßten. Nun ist aber die Kenntnis der musikalischen Verhältnisse, ihrer Her- oder Darstellbarkeit, ihrer Verbindbarkeit und ihres Wechsels, wie schon in früheren Berichten und gutachtlichen Äußerungen, mit deren Einforderung Ew. Excellenz seit etwa zwei Jahren den gehorsamst Unterzeichneten beehrt haben, nachgewiesen, nicht nur am vollkommensten, sondern auch für das menschliche Ohr einzig und allein im Gesange zu finden, zu lehren und zu erlernen, und folgt daraus, daß eine Kompositions-

schule früher gar nicht denkbar ist, als bis eine Gesangschule, (in Parenthese sei ausdrücklich wiederholt, eine Gesang-, also keine Instrumentalschule, da diese, das Ohr mehr oder minder außer Kurs setzend, die Lehre nicht bloß nicht fördern, sondern aufs wirksamste verhindern würde) — ich sage, als bis eine Gesangschule besteht.

So hat diese Betrachtung zu dem geführt, was Zelter so oft ausgesprochen hat:

Ohne Singschule ist keine Kompositionsschule denkbar und möglich;
die Kompositionsschule gründet sich auf die Singschule;
die Singschule ist die Kompositionsschule.

Zelter in seiner Zeit konnte hiermit nicht durchdringen. Es war nicht allen seinen Schülern mit diesem Grundsatz gedient. Die Singschule wurde zu seiner Zeit erst angelegt. Es ist aber die Aufgabe seiner nun durch eigene Erfahrung und den offenkundigen Verfall der Musik belehrten Schüler, dahin zu wirken, und es ist auch in jetziger Zeit, wo ein halbes Jahrhundert oder mehr verflossen ist, seitdem der Gesang-Unterricht in allen Schulen bis zur letzten Dorfschule eingeführt und der begleitungslose Gesang für die evangelische Landeskirche verordnet ist, wohl nicht ganz unmöglich, die Welt von der Richtigkeit dieses Zelter'schen Ausspruches zu überzeugen und Maßregeln für Schuleinrichtungen in diesem Sinne zu treffen. Sehr zu beklagen ist es, daß Zelter's berühmtere und einflußreichere Schüler sein Wort nicht beherzigt, vielmehr in der Strömung der Zeit sich wohlgefallend, ihm zum Teil entgegengearbeitet haben.

In Zelters Ausspruche liegt ganz unverhüllt und klar, daß man eine Kompositionsschule ohne Singschule (oder statt einer Singschule) gar nicht hätte gründen sollen. Mit der Gründung einer richtigen Gesangschule, d. h. einer solchen, in welcher das Lehren nicht im Vorsingen oder Vorspielen, und das Lernen nicht im Nachsingen besteht, — (dies wäre der Unterricht, wie er sich für die Abrichtung eines Vögelchens paßt,) — sondern in welchem zunächst nur an einer einzigen Saite — (Guido's Monochord) — die Verhältnisse der harmonischen Reihe dem Ohre vorgeführt werden:*) also mit der Grün-

*) Und auch diese eine Saite ist nicht einmal unentbehrlich; denn wie Ref. es an einem in einer Schulklasse vortrefflich erteilten Gesang-Elementarunterricht

dung einer solchen richtigen, ein bewußtes Singen fordernden Gesangschule ist die Kompositionsschule gegründet. Die Gesangskultur bringt nicht nur die gesamte Musiklehre ins Reine,**) sondern gewährt auch durch das zum Gesange potenzierte Wort die Anleitung und das Gesetz für Form, während die Instrumentalkultur, unzähliger anderer Nachteile nicht zu gedenken,

1. keine universelle und umfassende musikalische Bildung herbeiführen,

2. wegen des fehlenden Wortes eine bestimmtere und tiefere Gefühlsanregung nicht bewirken kann,

3. hinsichtlich der Form nur einzig und allein die Tanz- (und die davon hergeleitete Konzert-) form zu lehren vermag; wie denn auch die jetzt als vollkommenste geltende Instrumentalform — ein- und mehrstimmige Sonate bis zur Symphonie — nur eine Folge (Suite) von einzelnen ausgearteten und entstellten Tanzstücken ist.

Die Überflüssigkeit, oder, wie ich sagen möchte, die Sonderbarkeit einer musikalischen bloßen Kompositionsschule zeigt sich auch, wenn man die Komponisten mit den Dichtern vergleicht, (was übrigens die Jetztzeit aus überschwänglichem Kunstenthusiasmus zu thun sehr liebt, indem sie sogar Virtuosenleistungen Dichtungen nennt). Wie man nämlich, um im Volke Dichter entstehen zu lassen, nicht Dichterschulen gründet, nicht die jungen Leute das Verfertigen von Liedern, Balladen, Oden, Epopöen, Tragödien, Komödien ꝛc. lehrt, und nicht dadurch die geistige Bildung eines Volkes fördert, sondern umgekehrt durch allgemeine Schullehre und Schulbildung und zu dieser gehörende

---

gesehen hat, stellen sich schon bei den, den harmonischen vorauszuschickenden rhythmischen Übungen die einfacheren harmonischen Verhältnisse 1 : 1, 1 : 2, 2 : 3 ꝛc. von selbst ein. Die Chorsänger finden sich unwillkürlich darin zusammen, und daraus lassen sich bei geschickter Handhabung wieder die folgenden finden. Grell.

**) Beiläufig gesagt ist auch die Gesangskultur, d. h. die unabläßige Pflege des total von allem Instrumentalen befreiten Gesanges, wahrscheinlich das einzige Mittel, wieder zum vollkommenen Verständnis des altgriechischen Gesanges und seiner Lehre zu gelangen, besonders in betreff des rhythmischen, des Accentes, der Quantität ꝛc. Auch für Erforschung, Erkenntnis und schon zu Palestrina's Zeiten vergeblich angestrebter Rektifizierung des lateinischen (wie auch des griechischen) Choralgesanges wird das unbegleitete Gesangsstudium das einzige Mittel sein.

Grell.

Litteraturkenntnis für eine allgemeine geistige Bildung des Volkes sorgt, wodurch sich dann — (poëta nascitur) — von selbst die Dichter finden: so hat man keine musikalischen Kompositionsschulen zu gründen, um durch Komponisten die musikalische Bildung eines Volkes zu fördern, sondern man hat umgekehrt dem Volke eine gründliche musikalische Bildung zu geben, wodurch sich dann von selbst die Komponisten finden. Die allgemeine musikalische Volksbildung ist aber nur durch Gesangskultur, einen auch die musikalische Litteraturkenntnis mit sich führenden Gesangunterricht zu fördern, d. h. nicht bloß durch Singenhören, sondern vornehmlich durch Selbstsingen. Das Vorurteil, daß nicht ein jeder singen oder singen lernen könne, ist noch immer nicht gänzlich beseitigt. Jeder, der sprechen und hören kann, kann singen. Nur wer taub ist, kann nicht sprechen, also auch nicht singen; wer lahm ist nicht tanzen; wer blind ist, oder keine Hand hat, nicht zeichnen; sonst jedermann.

So erfordert jede etwaige Gründung einer Kompositionsschule, um einen von Lessing sehr beliebten Ausdruck zu gebrauchen, „schlechterdings" die Gründung einer richtigen, von jedem instrumentalen Einfluß hermetisch abgeschlossenen Gesangschule, oder vielmehr, sie besteht in der Gründung einer solchen Gesangschule. Diese würde nicht nur Sänger, sondern auch Lehrer zu bilden haben, also wie z. B. die Königliche Zentral-Turnanstalt, ein Seminar sein.

Wenn ich mich frage, ob ich mich für befähigt halte, selbständig und sofort zur Organisation eines solchen Instituts ganz spezielle Vorschläge zu machen, und sogar Kostenüberschläge zu entwerfen, so muß ich wohl befürchten, sogar bekennen, daß mir die dazu erforderliche Verwaltungskenntnis fehlt. Umgekehrt wird es auch einem bloßen Verwaltungsrat nicht gelingen können. Es gehört ein sicherer musikalischer Einblick dazu. Es sind dabei mehr einzelne Dinge zu berücksichtigen, als man anfänglich glauben sollte. Zu dem, was zunächst wohl dabei zu bedenken wäre, dürfte unter anderm folgendes gehören:

1. Feststellung, daß sämtliche Zöglinge entweder Lehrer sein oder werden müssen; Elementar-, Real-, Gymnasial- oder Seminarlehrer, aus ihren Ämtern auf längere Zeit (wahrscheinlich mindestens zwei Jahre) genommen. Wichtig und unabweislich ist, daß kein einberufener oder zugelassener Lehrer ein bloßer sogenannter technischer Spezial-

(hier Gesang- oder Singe-) Lehrer, sondern daß jeder ein allgemeiner Lehrer, ein wirklicher Schulkollege und Schulmann sei, der auch in anderen wissenschaftlichen Fächern unterrichtet. Ist einmal der Gesang zum Schul-Lehrobjekt verordnet, dann gebührt ihm, der übrigens gar nicht zu den technischen Künsten gehört und nicht dazu gerechnet werden darf, dasselbe Recht wie allen anderen Lehrfächern. Sie stehen allesamt in Verbindung mit und in nächster Beziehung zu einander. Eines hilft dem andern, und keines fördert die anderen mehr, und keines beruht so sehr auf allen anderen, wie die Musik, was hier näher nachzuweisen wohl allzuweit führen würde. So wie man ungeachtet der Unterscheidung der Gymnasiallehrer in Geschichts-, mathematische, Sprach- und andere Lehrer doch z. B. vom Philologen soviel mathematische Kenntnis verlangt, ihn sogar im Abiturientenexamen diese Kenntnis bekunden läßt, so daß ihm selbst ein Unterrichten in der Mathematik wenigstens in den unteren Klassen möglich sein würde, so ist es auch ganz naturgemäß und dem analog, daß der Abiturient eine Gesangsprüfung bestehe, damit er künftig als Lehrer auch in der Musik unterrichten könne. Man verlangt ja eine solche den Gesang einschließende Universalität schon vom Seminaristen und vom schlechtestbesoldeten Elementarlehrer der letzten Dorfschule. Freilich ist es nicht möglich, Aufführungen Bach'scher Motetten und Passionen ꝛc., die überhaupt wohl nicht in Schulen gehören, von Schulchören zu erwarten; aber leichtere Aufgaben mit Bewußtsein und vollkommen gut zu lösen, müßte doch von jedem Schulmann den Schülern gelehrt werden können. Die Betitelung: technischer Speziallehrer hat etwas demütigendes für die Person des Gesanglehrers, und verleitet die Schüler gar leicht, das Lehrobjekt des Gesanges für geringer und minder wichtig zu achten als die anderen Lehrfächer.

2. Ferner würde zu bedenken sein, wie die Oberstimmen (Diskant und Alt oder Kontraalt), wenn sie, wie wünschenswert, hinzugenommen werden sollen, zu besetzen sind. Eignen sich dazu Knaben, Mädchen, Jungfrauen, Frauen, Lehrerinnen? Wo kommen sie her? Von den vorhandenen Gattungen der Unterrichtsanstalten sind besonders die Schullehrerseminarien und die den Seminarien beigegebenen Lehr-Elementarschulen imstande, Gesangchöre und Gesangschulen zu bilden: Gesang-Chöre, da durch das Seminar selbst die tieferen, und

durch die Lehr-Elementarschulen die höheren Stimmen gegeben sind: Gesang-Schulen, da es in diesen Anstalten am meisten auf Erkenntnis der Elemente abgesehen zu sein scheint, und jeder Seminarist Gesanglehrer werden muß, (ein mehreres zu übergehen).

3. Soll der gewöhnliche vierstimmige Gesang von zwei Männer- und zwei Knaben- (oder Frauen-) Stimmen, oder von drei Männer- und einer Knaben- (oder Frauen-) Stimme ausgeführt werden? Welches soll das Zahlenverhältnis der einzelnen Stimmen, und wie groß die gesamte Schülerzahl sein oder sein dürfen? Sollen und können mehrere solcher Zentral- oder Normal- oder Provinzial-Gesangschulen im Lande sein, und diese von einer beeinflußt werden?

4. Die ganze Körperschaft, auch der Einzelne in derselben müßte nie für Geld singen dürfen.

5. Die sämtlichen Eleven müßten während ihrer Mitgliedschaft täglich und stündlich, und zwar ganz ausschließlich für den Unterricht und den Gesang im Institute bereit sein, keinem anderen Institute eigenmächtig sich anschließen dürfen.

6. Das Institut muß so oft wie möglich, täglich mindestens einmal, von so vielen wie möglich gehört werden können. Dazu ist keine Gelegenheit geeigneter als der Gottesdienst in der Kirche, womöglich abwechselnd in allen Kirchen der Stadt, in welcher sich das Institut befindet. Nichts hat so großen Anspruch auf guten Gesang, als die Kirche; und nichts fördert so sehr die Güte des Gesanges, als die Scheu vor der Heiligkeit des Ortes und vor dem Ernst der Handlung bei Anwesenheit einer Gemeinde. Wie mit dem Gesange alle andere Musik in ihrem Grunde, so wird mit dem Kirchengesange jede andere Art des Gesanges erlernt.

7. Wie sollen die Singenden aus den Unter- und den Oberstimmen ausgesandt, weiter gebildet werden und andere weiter bilden?

8. Der Zusammentritt der Institutseleven wird — (doch ist Ref. hierüber, d. h. über den Zeitpunkt, mit sich selbst noch nicht ganz einig) — in der Wirksamkeit gesteigert sein, wenn er erst längere Zeit, etwa ein Jahr nach dem Zeitpunkt erfolgt, wo in allen Unterrichtsanstalten des Landes, also auch in Kirchen, worin Schulen singend fungieren, jegliches musikalische Instrument, vielleicht mit vorläufiger sehr zu beschränkender Ausnahme der Orgel, entfernt worden. Der

Grund ist der, daß die Lehrenden es erfahren, was es heiße und wie schwer es sei und was dazu gehöre, zu singen und singen zu lehren, damit die Notwendigkeit entstehe, Rat zu schaffen, und ein Durst nach richtiger, nützender Lehre ohne bloß übertünchende Hülfsmittel entstehe. Es knüpft sich hieran unwillkürlich die Bemerkung, daß es dringend notwendig wird, (wie schon in einem früheren Gutachten auseinandergesetzt ist,) die nur in Rücksicht auf die Bequemlichkeit und Ungeschicklichkeit der Sänger in die Kirche eingeführte Orgel womöglich ganz zu beseitigen. Denn dieselbe ist, nachdem sie die früher zur Unterstützung des Gesanges gebrauchten Serpents verdrängt hat, so riesenhaft angewachsen, daß sie den Gesang stört und durch ihre Mixturen die Gemeinde bereits irreleitet, und hierdurch der angebahnten Gesangskultur, sowie der Rettung der musica humana und musica sacra schnurstracks entgegenarbeitet. Eine Rechtfertigung ihres Gebrauches durch den Psalmvers „Alles was Odem hat, lobe den Herrn" beruht wohl bei näherer Betrachtung der Orgel auf Irrtum. Denn der Wind, womit der Kalkant die Orgel versieht, ist doch wohl nicht der Odem, welchen der Psalmist meint. Auch die in den Psalmen oft erwähnten Harfen, Posaunen, Pauken ꝛc. dürften weniger modern-musikalisch als archäologisch-musikalisch zu verstehen sein. Die griechisch-russische Kirche, welche weder Orgel noch sonst ein musikalisches Instrument beim Gottesdienst duldet, steht dadurch sehr groß da, und dem Lande ist, wenn es daran festhält, den Gesang demnach in der Schule kultiviert und nicht etwa durch Gründung eines ähnlichen Institutes, wie das Konservatorium zu Paris, dem entgegenarbeitet, eine große musikalische Zukunft zu prophezeien.

Da es außer diesen unter 1—8 berührten Dingen noch so manches andere zu bedenken geben wird, zu dessen Ordnung und Feststellung eine reife Verhältnis- und Verwaltungskenntnis gehört, so wird Unterzeichnetem wohl verziehen werden, wenn hier nicht sofort speziellere Vorschläge gemacht werden, und nur immer von neuem wiederholt wird, daß nicht eher etwas heilbringendes erreicht werden kann, als bis dem Gesange vollständig und gesetzlich das Feld von aller Instrumentalmusik, die schon für sich selbst genugsam sorgend und von selbst bestens (mehr denn zu gut) gedeihend, auf dem industriellen Felde einen sehr fruchtbaren Boden findet, geräumt und

gesichert ist. Geschieht dies nicht, so sind alle Bemühungen und Einrichtungen nicht nur vergeblich, sondern gefährlich und über kurz oder lang immer neue Verkehrtheiten, Irrtümer, Hohlheiten und Rückschritte bringend.

* * *

Was nun die jetzige Einrichtung der Schule betrifft, so haben zwei Lehrer, ein jeder in wöchentlich zweimal zwei Lehrstunden Unterricht zu erteilen: der eine, Oberkapellmeister Taubert, in der „freien Instrumental-", der andere, unterzeichneter Professor Grell, in der Vokal-Komposition. Wenn gefragt wird, weshalb die Schule, wie allerdings zu beklagen ist, nur eine schwache Wirkung zeigt, fast durchgängig sehr unregelmäßig von den etwa 6—8 Schülern besucht wird und nur sehr selten ein Schüler sich vollkommene Zufriedenheit der Lehrer erwirbt, so möchte Unterzeichneter ohne Unbescheidenheit die Behauptung wagen, daß es nicht die Lehrer sind, welche daran Schuld haben. Sie liegt an den Schülern und wird ewig an den Schülern liegen, sobald nicht die vorausgeschickten Erörterungen und Anforderungen berücksichtigt und gewährt werden. Es gehen nur selten Meldungen zur Aufnahme als Schüler ein, weil nach Absolvierung des festgestellten Trienniums kein Examen verordnet ist, und für diejenigen, welche es bestehen würden, keine Versorgung und Anstellung als „Komponisten" vorhanden und möglich ist. Die Schüler bewerben sich nach ihrem Abgange (oder schon früher) um Organisten-, Kantor-, auch Gesanglehrerstellen an Unterrichtsanstalten. Andere Anstellungen, da Militärmusik hier wohl nicht in Betracht kommen kann, kennt der Staat nicht. Wenn sie nun in der Komposition noch so bedeutende Fortschritte machen, Symphonien, Sonaten, Opern, Oratorien, Messen ꝛc. wie Mozart, Händel und Palestrina schreiben, so werden sie dadurch nicht um das mindeste geschickter, den Gemeindegesang auf der Orgel zu begleiten, Gesangunterricht zu geben, den Kirchengesang zu leiten ꝛc. Obgleich also die Schüler behufs solcher Anstellung sich gern mit einem akademischen Abgangszeugnis versehen, nutzt ihnen dies gar nichts. Wenigstens wären die Kirchen und Schulen sehr thöricht, wenn sie irgend dadurch sich bestimmen ließen. Es liegt also sehr wenigen daran, um durch ein Abgangszeugnis dergleichen Stellen zu erlangen,

Kompositionsunterricht zu genießen. Schüler aber, welche es darauf anlegen, als freie Industrielle durch Komposition sich Existenz zu verschaffen, müssen ganz anders verfahren und ganz andere Wege betreten, als die akademische Kompositionsschule zu besuchen. Sie müssen mit aller Kraft dahin arbeiten, etwa Wagner und Offenbach in ihren Richtungen nachzufolgen und sogar zu überbieten. Aber der Unterzeichnete, und ganz gewiß auch Herr Taubert, lehren aus aller Kraft, nicht so zu komponieren wie Wagner und Offenbach, wodurch übrigens deren eminentem Talente keineswegs zu nahe getreten werden soll. Eine Kunstschule hat nicht die Ausnahme, die libertas poëtica, sondern das Naturgesetz und die Kunstregel oder die naturgesetzliche Kunstregel zu lehren. Für Kompositionen nach Grell's, sicherlich auch nach Taubert's Anforderung, zahlt der Verleger so gut wie nichts, oder wirklich nichts. Im Gegenteil, er verlangt noch zum Teil große Summen dazu. Die Paleftrina'schen, Händel'schen, Bach'schen und ähnliche Meisterwerke kann jeder Verleger gratis haben. Ew. Excellenz ist bekannt, daß ihr Druck nur möglich wird durch bedeutende Unterstützung aus Staatsmitteln.

Der unregelmäßige Besuch der Schule schreibt sich auch daher, daß die strengere, ernstere Schule der Lehrer ein sehr fleißiges Arbeiten der Schüler verlangt. Solches Studium und solch eine mühselige Arbeit steht, wie überhaupt der Neuzeit, so auch den Schülern nicht recht an. Die neue instrumentale Richtung bringt die Gesetzlosigkeit mit sich und fußt darauf. Da, besonders seit hundert Jahren, alle musikalischen Geschichtsbücher die Musik so ungeheuer vorgeschritten erklären durch und infolge so außerordentlicher Vervollkommnung der Instrumente: — da in neueren Lehrbüchern als Grundsatz obenan gestellt wird, eine theoretische Konstruktion von Tonverhältnissen, Tonleitern ꝛc., kurz eine harmonische Tonfindungslehre sei ganz überflüssig, weil alle Töne vorhanden wären, (womit die Instrumente, Orgelklaviaturen ꝛc. gemeint sind); und da endlich eine solche alle Elemente und Lehren der Musik vernichtende und aus der Welt schaffende Ansicht noch von oben her, von der höchsten Behörde des Staates, durch die glanzvolle Stiftung der musikalischen Hochschule mit Andiespitzestellung des gefeiertesten instrumentalen Virtuosentums so eindringlich und anlockend, gleichsam als das höchste musikalische Heil sanktioniert

wird, so ist es ganz natürlich, daß die jungen Leute es für unnütz und thöricht halten, einem so viel mühseligeren und lästigeren Studium, wie der Unterzeichnete es in seinem Unterrichte verlangt, sich hinzugeben. Aber schon seit langen Jahren zeigt sich die Scheu vor regelmäßigem Besuch, erzeugt durch den Unglauben an die Notwendigkeit einer nicht den Instrumenten, sondern dem lebenden Gesange abgewonnenen und für ihn aufgestellten Theorie. So z. B. habe ich zu einzelnen Zeiten, wo mir die Schüler ein größeres Interesse an den Tag zu legen schienen, denselben offeriert, außer den stehenden Unterrichtsstunden ein Semester hindurch täglich Morgens in einer Stunde ihnen wirklich theoretischen Unterricht zu geben. Sie wollten wöchentlich aber nur ein-, höchstens zweimal teilnehmen. Das erste Mal waren stets alle da, das zweite Mal die Hälfte, das dritte Mal nur einer, so daß ich dann jedesmal dankte und abbrach. Ebenso baten mich öfters Schüler, was ich sehr gern sah, (einzelne forderte ich auch wohl selbst dazu auf,) ihnen die unentgeltliche Aufnahme in die Singakademie von der Vorsteherschaft zu erwirken. Auch hier dieselbe Unregelmäßigkeit bis auf wenige Ausnahmen. Versäumnis und zuletzt stillschweigend gänzliches Ausbleiben. Dieselbe Lauheit in Bezug auf die Singakademie zeigt die seit einiger Zeit alljährlich der Singakademie vom Herrn Geheimen Ober-Regierungsrat Stiehl durch den Zentralturnlehrer Eckler zugeführte Schar von Lehrern aus den Provinzen des Staates, für welche ich stets von der Vorsteherschaft die unentgeltliche Zulassung und Aufnahme erbeten und erlangt habe. Ungeachtet ich jedes Jahr diesen Männern angeboten habe, in einer wöchentlichen Stunde außer den Versammlungen besonders noch Vorträge über Gesangunterricht und Theorie, verbunden mit Gesangübungen zu halten, habe ich das nie durchzuführen vermocht. Nach höchstens drei oder vier Versammlungen sahe ich mich genötigt, wegen geringen Besuches zu schließen, und von 20, 30 bis gegen 40 zugelassenen Lehrern sind es in der Regel nur etwa vier, welche mit einer erwünschten Regelmäßigkeit den Besuch der Singakademie während des Wintersemesters fortsetzen. Was ist die Ursache davon? Ich muß annehmen, die Predigt der Singakademie schmeckt nicht. Sie hat kein Vertrauen.

Endlich ist noch als Ursache des unregelmäßigen Besuches und

der ſchwachen Wirkung der Kompoſitionsſchule anzuführen, daß die eintretenden Schüler in der Regel ſehr arm, ſehr wenig begabt und ſehr wenig vorbereitet ſind. Die Armut zwingt ſie, durch ſchlecht bezahlten Unterricht ſich ihre Exiſtenz zu ermöglichen. Dies raubt ihnen Zeit. Es treten vorzugsweiſe minder Begabte ein, weil Begabtere nicht nötig haben, ſolchen Wert auf ein Abgangszeugnis zu legen. Letztere weiſen ſich, ohne Anſpruch darauf zu machen, Komponiſten zu ſein, bald ſelbſt aus, finden ſich überall leichter zurecht und kommen ohne ſtrenge Schule leicht zu Erwerb, Amt und Brot. Nicht hinreichend vorbereitete Schüler werden aufgenommen, da die Zahl der ſich Meldenden ſo geringe iſt. Dieſer Mangel an Vorbereitung zeigt ſich ſelbſt bei denjenigen jungen Leuten, welche ſich nach abſolviertem Kurſus in Seminarien oder in Königlichen Inſtituten für Kirchenmuſik zur Aufnahme melden, obgleich ſie faſt immer die willkommneren und beſſeren ſind; denn es fehlt ihnen bei allen Vorzügen durch das unabläſſige Spielen und Hören der Orgel jeglicher Sinn für das Taktgewicht. Sie wiſſen und empfinden oft gar zu wenig, oft gar nichts von Arſis und Theſis, ſo daß ihnen die Deklamation der Worte und der muſikaliſche Ausdruck derſelben ſchwer zugänglich zu machen iſt.

Dies wären ſo einzelne Gründe, welche nicht geſtatten, die Wirkung der qu. Schule für glänzend zu erklären. Es liegt auf der Hand, daß die Erteilung des Unterrichts den Lehrern nicht leicht wird, welche beide gewiß ihre Pflicht thun. Könnte alſo eine Hülfe kommen, eine Verbeſſerung eintreten, ſo wäre das gewiß am Orte. Nur iſt aus den vorangeſchickten Betrachtungen erſichtlich, daß mit Hinzunahme einiger Lehrer, vermehrter Lehrſtunden, neuer moderner Penſen, wozu Vorſchläge zu machen ganz erſtaunlich leicht ſein würde, gar nichts gewonnen, im Gegenteil die Verbeſſerung erſchwert wird. Durch das bisherige muſikaliſche, ſtets mehr und mehr auf das Inſtrumentale zielende Getriebe der Welt, dem alle Lehrinſtitute folgen und folgen müſſen, welche beſtehen und *erwerben* wollen, iſt eine eigentliche muſikaliſche Theorie ſo gut wie gar nicht mehr vorhanden. Daß dieſe in Wahrheit kaum als noch vorhanden anzunehmen iſt, davon mögen ein paar Thatſachen Zeugnis geben.

Was Harmoniſches betrifft, ſo hält ein ſo viel geltender Mann wie Herr *von Kieſewetter* es für gänzlich unnütz, (daher er nicht be-

greifen kann, wie es die alten Griechen haben thun können, wie es aber auch bis vor zwei oder drei Jahrhunderten gelehrt worden,) er hält es, sage ich, für unnütz, die Intervalle, z. B. die reinen Quarten, nach der Lage der innerhalb derselben liegenden halben Töne zu unterscheiden. Für den Klavierspieler ist es ganz gleichgültig, welche Lage der halben Töne übersprungen wird bei der Zurücklegung eines Intervalles. Aber der Sänger hat bei Ausführung jeder besonderen Art ein ganz anderes Gefühl und muß also das Vorhandensein dieser verschiedenen Lagen eines jeden Intervalles innerhalb einer und derselben diatonischen Tonleiter kennen und unterscheiden lernen. Wie Herr von Kiesewetter darüber schrieb, möchte jetzt wohl jedermann denken.

Was Rhythmisches betrifft, so nimmt Emanuel Bach außer dem $\frac{4}{4}$-, $\frac{3}{4}$- und $\frac{2}{4}$-Takt auch eine Taktart $\frac{1}{4}$ an, das ausgeprägteste Nichtwissen dessen, was eine Taktart ist. Er hat damit $\frac{2}{8}$-Takt (= $\frac{2}{4}$-Takt) gemeint.

Ein anderer Beleg ist, daß, wie in Lessing's Schriften des breiteren zu lesen, Kirnberger nicht im stande gewesen ist, Moses Mendelssohn den Unterschied der beiden Taktarten $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ klar zu machen.

Die neueste Zeit scheint weder das Takthalten, noch die Unterscheidung der verschiedenen Taktarten, — nicht einmal mehr praktisch und unbewußt, für notwendig zu halten, und selbst Seminarlehrer halten gar nicht mehr für nötig, das Taktzeichen dem Musikstück vorzuzeichnen.

Wenn die verloren gegangene musikalische Theorie wirklich wieder gewonnen werden soll, — (und wenn die musikalische Kultur des Landes in kirchlicher wie profaner Hinsicht wirklich gehoben werden soll, so muß sie wiedergewonnen werden,) — so ist der einzige Weg dazu die gänzliche Verweisung der Instrumente aus allem, was zu Schule und Kirche gehört, so daß der Gesangunterricht ohne jegliche instrumentale Krücke rein auf sich selbst angewiesen ist. Da wird man auch in dieser Hinsicht Christum erkennen lernen, — (ich verwahre mich vor jeder Absicht einer verwerflichen und unziemlichen Profanation,) — welcher spricht: Wer Ohren hat zu hören, der höre.

Freilich wird es anfänglich nicht so gut klingen, wie mit der Krücke, oder wie die Krücke selbst allein. Aber das wird doch nicht

so schmerzhaft sein, wie der Fall eines des Beines Beraubten, dem die Krücke genommen ist.

So wäre denn des langen Schreibens kurzer Sinn und endliches Resultat:

Zu beklagen ist die schwache Wirkung der Kompositionsschule. Ihr Fehler liegt in ihrer Existenz. Durch Erweiterung und Abänderungen ist ihr nicht zu helfen; im Gegenteil, der Nachteil würde immer größer werden, so lange nicht der vernichtende Feind aller musikalischen Kultur, die Instrumentalmusik, aus aller Schule des Landes gänzlich entfernt und dadurch eine reine Gesangschule möglich gemacht und gegründet worden ist, welche dann von selbst zugleich eine Litteratur- und Kompositionsschule sein würde.

Nur so wie vorstehend habe ich mich gutachtlich äußern können, da ich nicht über mich gewinnen konnte, irgend etwas vorzuschlagen oder unangefochten zu lassen, was nach meiner festen Überzeugung die vorhandenen Mängel vergrößern und etwaige spätere Abhülfe noch schwieriger machen würde, als sie schon gegenwärtig ist.

So habe ich, zumal im Bewußtsein, keinem andern als einem Hohen Ministerium der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten zu berichten, mich für verpflichtet gehalten, die Wege zu einer solchen Musik zu finden und zu bezeichnen, welche eine sichere Basis all' und jeden Musiktreibens sein kann, und von welcher Dr. Luther sagt, sie sei es, welche er der Theologie am nächsten erachte.

Ed. Grell, Professor ꝛc.

# VII.

## Offener Brief an die Singakademie.

Den nachstehenden offenen Brief habe ich am 31. August d. J. der Vorsteherschaft der Singakademie mit den folgenden Zeilen überreicht:

„Der Hochverehrten Vorsteherschaft der Berliner Singakademie beehre ich mich einen „Offenen Brief" an die Singakademie von A. E. Grell den Bestimmungen des Verfassers gemäß hierdurch zu überreichen. Das betr. Schreiben ist mir von Herrn Dr. Fischer in einem Packet übergeben worden, welches folgende Aufschrift von Grell's eigener Hand trug:

„Dies Packet enthält einen „Offenen Brief" an die Singakademie und ist laut Codicill zunächst dem Professor Heinrich Bellermann zu übergeben, welcher dann übernehmen wird, den Brief nach den Bestimmungen des betreffenden Codicilles der Singakademie zu übergeben.

Berlin den 3. Februar 1873. Eduard Grell."

„Den Bestimmungen des Codicills gemäß habe ich Abschrift von dem Brief genommen, damit er, wie es der Verstorbene ausdrücklich verlangt hat, mit einer Anzahl anderer Schriftstücke (Aufsätze, Gutachten u. s. w.) durch den Druck von mir veröffentlicht werden könne. Mit der vorzüglichsten Hochachtung ꝛc."

H. Bellermann."

---

Dir, liebe Singakademie, drängt es mich, an das Herz zu legen, den wohlerwogenen Rat zu geben, Dich anzuflehen, niemals durch Bau oder Benutzung einer Orgel Deinen heiligen Gesang zu entweihen.

Die Überschätzung und den Mißbrauch der Orgel hat man bereits seit einigen Decennien so weit getrieben, daß es heilsam wäre und vielleicht auch bald notwendig werden wird, sie selbst aus der Kirche gänzlich zu verbannen.

Denn selbst der Kirche bringt sie so viel Gefahr und Nachteil, daß diejenigen, welche sich mit dem Instrument und seinem Klingen und Wirken etwas näher bekannt machen, sie nicht länger zu dulden, sowohl musikalische als liturgische Gründe finden dürften.

Es leiden durch sie sowohl der Kultus als die Kunst.

Obwohl der Zweck dieser Blätter ist, die Singakademie vor dem Unheile zu warnen, das eine Orgel ihr bereiten muß, so wird es dem doch nicht zuwider laufen, wenn hier zuvor einiges über das Verhältnis der Orgel zur Kirche gesagt wird.

Es kann wohl angenommen werden, daß es in der ganzen gebildeten Jetztwelt keine einzige Stimme giebt, die nicht die Behauptung gelten ließe, und ihr nicht aus fester Überzeugung und von ganzem Herzen beistimmte, daß eines der wesentlichsten Mittel zur Beförderung der Andacht beim öffentlichen Gottesdienste, zur Verherrlichung und Verschönerung der gottesdienstlichen Feier und Verstärkung ihrer Einwirkung auf die Gemüter in der Musik zu finden sei.

Derselben Meinung sind schon im grauen Altertume, lange vor Christi Geburt, erleuchtete Männer und Menschenkenner gewesen, und nicht minder im Christentum die Kirchenlehrer und Kirchenfürsten, welche die Musik bei der Entwickelung der gottesdienstlichen Ordnungen aufs engste und unzertrennlich mit der Liturgie verbanden.

Diese Verschmelzung des Wortes mit der Musik konnte nicht vollständiger und unzertrennlicher geschehen, als durch Verwandlung des liturgischen Wortes selbst in Gesang.

Es ist also die Musik nur in Form des Gesanges in die Kirche gekommen.

Jegliche Musik in der Kirche, die nicht gesungen wird, ist also im ursprünglichen Sinne keine Kirchenmusik, keine musica sacra.

Hieraus folgt nun sogar, daß überhaupt auch außer der Orgel gar kein musikalisches Instrument in die Kirche gehört.

Obgleich dieser Satz so wahr ist, wie nur ein Satz sein kann, so wird er doch aus einem ursprünglich sehr edlen, aber mit der Zeit

in seiner Steigerung blind gewordenen Eifer, fast von der ganzen Jetztwelt angefeindet, verfolgt und verdammt.

Den Hauptvorwurf, welchen man ihm macht, gründet man auf die heilige Schrift, namentlich auf die Psalmen und die alten Geschichtsbücher.

So wird der bekannte Psalmvers: „Alles was Odem hat, lobe den Herrn" auf alle Blaseinstrumente und auf die Orgel bezogen.

Man begreift nicht, wie Männer so verblendet sein können zu glauben, so tote, von Menschenhand nicht anders als Götzen verfertigte Dinge, wie Blaseinstrumente und Orgeln es sind, hätten einen Odem.

Der Klang der Blaseinstrumente wird allerdings noch durch menschlichen Odem erzeugt; aber das unterliegt wohl keinem Zweifel, daß der menschliche Odem viel edler, religiöser, eindringlicher, feierlicher und gottgefälliger auf die eigene von Gott selbst geschaffene Kehle des Menschen verwendet wird, aus welcher doch die, dem dafür geschaffenen menschlichen Ohre wohlgefälligsten Klänge in vollendetester musikalischer Korrektheit bei gleichzeitig ausgesprochenem Wort und Gedanken entstehen und hörbar werden.

Als eine ganz unerklärliche Übereilung erscheint es aber, wenn man von einem Odem der Orgel sprechen hört.

Denn der Wind, welchen der Kalkant durch das Treten seiner Füße der Orgel verschafft, ist doch nicht der Odem, von welchem die Genesis Kap. 2 Vers 7 schreibt.

Außer dem erwähnten Verse des 150sten Psalmes werden noch andere Verse dieses und anderer Psalmen citiert, um durch die in denselben enthaltene Aufzählung von Blase-, Saiten- und Schlaginstrumenten (als da sind Posaunen, Trompeten, Pfeifen, Psalter, Harfen, Pauken, Cymbeln, Schellen u. s. w.) eine in unserem modernen Sinne — wozu auch die Selbständigkeit derselben gehören würde — organisierte Instrumentalmusik als schon beim altjüdischen Tempeldienst vorhanden anzunehmen und zu beweisen; welcher Beweis durch einige bekannte auf Musik bezügliche Stellen in den alten historischen Büchern der heiligen Schrift noch verstärkt, um so plausibler erscheint.

Bei näherer Betrachtung jedoch dürfte die Sache etwas anders und bedeutend modificiert erscheinen.

Man darf nämlich nicht vergessen, daß im ganzen Altertum fast durchweg mit dem Spielen eines Instrumentes der Gesang, ein Singen gemeint ist, und nur dies gemeint sein kann.

Die jüdische Harfe entspricht ganz der griechischen Lyra.

Man staunt, wenn man erwägt, wie ganze Generationen es haben glauben können, daß solch ein kleines Dingelchen, wie die griechische Lyra, mit drei, vier, selten wohl mehr als sechs bis acht Darmfäden bespannt, (ohne Griffbrett und ohne Resonanzboden,) die pizzicato zum Klang gebracht werden, zu einer selbständigen Instrumentalmusik oder obligaten Instrumentalbegleitung bestimmt gewesen seien.

Sie haben nur zur Richtschnur und Tonangebung dem Singenden gedient und sind bei den südlichen, kräftigen und sonoren Organen unmöglich noch anderen Personen als den Singenden selbst vernehmbar gewesen, welchen sie wahrscheinlich auch gar nicht haben hörbar werden sollen.

Diese Lyra, Harfe, sowie die Pfeifen und Flöten kann man im Altertum unmöglich zu etwas anderem gebraucht haben, als wozu wir heutzutage unsere Stimmgabeln und Stimmpfeifen gebrauchen, zur Tonbestimmung und Tonangebung, Richtschnur, Stütze und Aufrechterhaltung des Gesanges.

Anmerkung. Beiläufig gesagt, halte ich es für unrichtig, wenigstens nicht für so ganz sicher, aus den bekannten altgriechischen Doppelflöten auf eine zweistimmige Musik zu schließen. Aus Unbekanntschaft mit ihrer Konstruktion und ihren Mundstücken kann ich zwar nicht die Unmöglichkeit beweisen, zwei verschiedene Töne zu gleicher Zeit durch sie hervorzubringen. Aber selbst, wenn solche Zweistimmigkeit auch sollte möglich gewesen sein, so folgt daraus noch gar nicht, daß die Doppelflöten der Zweistimmigkeit wegen und prinzipaliter ihretwegen benutzt worden sind. Es ist viel wahrscheinlicher, daß der Blasende nur eine andere Stimmung und Einstimmung gleich bei der Hand hat haben wollen.

Mit den Trompeten, Posaunen und Tuben verhält es sich anders, indem sie hauptsächlich zu Signalen, Aufzügen und Heereszügen ver-

wendet, eine organisierte, je nach ihrem Gebrauch organisierte selbstständige Instrumentalmusik müssen gebildet haben. Als solche mögen sie in den Vorhöfen des Tempels benutzt worden sein, samt den von dem Morgenlande vorzugsweise geschätzten Schlaginstrumenten der verschiedensten Art.

Aber in den inneren Räumen und zur Begleitung des Gesanges in unserem Sinne hat man sie sicherlich nicht gebraucht, weil sonst der Gesang, und namentlich das Wort desselben, verdunkelt und beeinträchtigt worden wäre.

Die einzige Ausnahme hat man mit der kleinen Handpauke gemacht. Die Griechen haben bei ihren Chorgesängen zur sicheren Innehaltung des Taktes die Arsis durch ein stärkeres Auftreten mit starkbesohltem Fuße bezeichnet.

Dies haben die Juden verschmäht, und statt dessen sich der Handpauke als einer minder störenden, sogar belebenden Form des Taktschlagens und Dirigierens bedient.

Demnach wäre von den Juden zur Unterstützung des Gesanges, und zwar für die harmonischen durch die Harfe, und für die rhythmischen Verhältnisse durch die Handpauke gesorgt gewesen.

Aus dem hier Beigebrachten möchte denn doch hervorgehen, daß durch die erwähnten biblischen Stellen keineswegs der oben aufgestellte Grundsatz widerlegt ist: jegliche Musik in der Kirche, die nicht gesungen wird, sei keine Kirchenmusik, keine musica sacra.

Selbst aber, wenn es unwiderleglich erwiesen wäre, die alten Juden hätten eine instrumentale, selbständige, gesangübertönende und in realen Stimmen begleitende Tempelmusik besessen, so folgt daraus nicht, daß mit dem Psalmengesange auch eine Instrumentenbenutzung aus dem jüdischen Tempel in die christliche Kirche habe herüber kommen müssen.

So viel mir bekannt geworden, hat man die ersten Instrumente in der christlichen Kirche erst mehrere Jahrhunderte nach Gründung der Kirche in dieselbe eingeführt.

Dies ist nicht geschehen aus Unzufriedenheit mit einem damals bestehenden Kirchengesange von unverbesserlicher und vorzüglicher Beschaffenheit und dem Verlangen, die Wirkung eines vollkommenen Gesanges noch zu erhöhen, sondern nur um den unvollkommenen, un-

ſicheren, vernachläſſigten Geſang zu unterſtützen; dann auch um ihn zu bedecken, zu bemänteln.

Zu dem Ende ließ man die Melodie des Geſanges auf dem Serpent mit den Singenden mitblaſen, und waren in den Kathedralen mehrere ſolcher Serpents im Gebrauch.

Aber auch zu deren Behandlung gehörte eine gewiſſe muſikaliſche Geſchicklichkeit; wie der Singende hat auch der Serpentbläſer die Aufgabe, nicht nur behufs der Darſtellung der rhythmiſchen Verhältniſſe die Zeit einzuteilen, ſondern auch behufs Darſtellung der harmoniſchen Verhältniſſe den Klang des Inſtrumentes zu erzeugen, und obgleich in geringerem Grade und Umfang, als es vom Sänger gefordert wird, einige Töne desſelben mit eigenem Ohr und Gehör abzuſtimmen.

Selbſt dieſe Geſchicklichkeit und deren Erlernung überflüſſig zu machen, fand ſich eine gute Gelegenheit, als vor etwa tauſend Jahren und früher die Orgeln in Italien, Frankreich und Deutſchland bekannt wurden und ſich verbreiteten.

Mit dieſem Inſtrumente war es allerdings viel bequemer, den Geſang zu unterſtützen, als mit Serpents.

Einmal konnten die, welche das Inſtrument ſpielten, ihren Atem ſparen. Dann bedurfte es nicht des Haltens des Inſtrumentes mit den Händen und keiner weiteren Geſchicklichkeit zur Klangerzeugung als des Niederdrückens eines oder mehrerer Taſten, (in erſter Zeit nur eines Taſtens,) ferner auch nicht der Thätigkeit und Ausbildung des Ohres zur Abmeſſung und augenblicklichen Abſtimmung der Tonhöhe. Endlich gewährte die Orgel den Vorteil, daß nur ein einziger Spieler thätig zu ſein und beſoldet zu werden brauchte.

Nur dieſen Bequemlichkeitsgründen verdankt die Orgel ihre Einführung in die Kirche und ihre dort erlangte Duldung, Hoch- und Überſchätzung, wie jetzt ihre unheilsvolle und beklagenswerte Einwirkung.

Bei der erſten Einführung derſelben hat man die Nachteile und die Schäden nicht geahnt, welche mit den Jahren die Orgel in der Kirche herbeigeführt hat, und nunmehr, in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts anrichtet.

Die Muſik iſt in die Kirche nur als Geſang eingeführt, und zwar dieſer nur um des Wortes willen.

Die Kirchenmuſik, ihr urſprünglich allein weſentlicher Teil, nämlich der Choral, iſt daher von altersher „vox verbi divini“ genannt worden.

Dieſer Ausdruck iſt eben ſo wahr, wie eben deshalb für die ſpäteren, durch unſelige Verleitung in den entſetzlichſten Vorurteilen und Irrtümern befangenen Zeiten lehrreich.

Es wird nur einer ſehr kurzen Betrachtung bedürfen, um die eigentliche Bedeutung, den wirklichen Sinn dieſes Ausdruckes, und die Möglichkeit oder Beſchaffenheit der ſchon oben erwähnten Unzertrennlichkeit der Muſik und des Wortes klar zu machen und zu beweiſen.

Der menſchliche Organismus bringt es mit ſich, daß jedes Sprechen aus der Lautbarmachung von Vokalen und Konſonanten beſteht.

Erwägt man erſtens, daß die Vokale es möglich machen, nicht nur die Stimme erklingen zu laſſen, ſondern auch eben hierbei mittelſt Feſthaltung, Abmeſſung und Abſtimmung beſtimmter Tonhöhen harmoniſche Verhältniſſe darzuſtellen; zweitens, daß die Konſonanten durch ihr Unterbrechen der Vokale bei der Sylbenbildung kleine Zeitabſchnitte von längerer oder kürzerer Dauer bilden, welche ſich ebenfalls zu einer Abmeſſung und ſomit zur Darſtellung rhythmiſcher Verhältniſſe benutzen laſſen, ſo ergiebt ſich, daß ein nach Rhythmus und Harmonie kunſtgeregeltes, abgemeſſenes und modifiziertes Ausſprechen des Wortes nichts anderes als Geſang, oder umgekehrt, daß der Geſang nichts anderes als ein auf dieſe Weiſe potenziertes Ausſprechen des Wortes, der Sprache iſt.

Es iſt alſo wirklich eine Unzertrennlichkeit der Muſik und des Wortes vorhanden, ſobald dieſes geſungen wird; ja ſogar, beides iſt identiſch.

Dies iſt etwas, was unſere Zeit gänzlich vergeſſen zu haben ſcheint, und iſt es für dieſe beſchämend, wenn man lieſt, wie Plato vor mehr als zweitauſend Jahren ganz beiläufig als eine allgemein bekannte Sache bemerkt:

„τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστι συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ.“

Das Melos (Melodie, Geſang) iſt ein aus dreien zuſammengelegtes (zuſammenliegendes, zuſammenbeſtehendes), nämlich aus

Wort, Harmonie und Rhythmus. So ungefähr wäre die Stelle zu überſetzen.

Plato ſtellt alſo das Wort voran.

Einzelne Stimmen, die ſich ab und zu vernehmen laſſen, die wohl aber mehr Ahnungen als wirklich aus Sachkenntnis hervorgegangene Überzeugungen ſind, wie z. B. der Vers:

„Fließet die Sprache uns nicht, von ſelbſt Melodie von der Lippe?"

(und manche andere nicht näher beachtete Stellen) verhallen ganz ſpurlos, indem man ſie aus Unkenntnis mehr als Nebenſächliches, wie als Grundſätzliches und Grundlage anerkennt.

Da zeigt ſich, daß das geiſtige Berlin vom geiſtigen Athen doch noch etwas weiter entfernt liegt, als es auf den erſten Blick erſcheint.

Hiernächſt iſt aber noch etwas anderes in Betracht zu ziehen.

Bei einem jeden Kunſtwerk, ſei es nun ein techniſches oder muſikaliſches, kommt es auf zwei Dinge an, erſtens auf das, *was* dargeſtellt wird, und zweitens darauf, *wie* dies dargeſtellt wird.

*Anmerkung.* Die Künſte zerfallen in zwei Klaſſen, in techniſche und muſikaliſche. Zu den erſteren gehören diejenigen, welche eines Stoffes und des Gerätes oder Handwerkzeuges bedürfen, damit dem menſchlichen Geiſte und Genius ein Wirken und Schaffen von Werken möglich werde, (welche Werke dann ſo lange exiſtieren, als ſie erhalten werden und dem Auge erkennbar bleiben). Dieſe ſind die Baukunſt, Skulptur und Malerei, und haben dieſe es mit der Darſtellung räumlicher Verhältniſſe zu thun. Zu den muſikaliſchen Künſten gehören die, welche der Menſch ohne allen Stoff und Gerät treiben kann, und, wenn das Höchſte erreicht werden ſoll, treiben *muß*. Zu ihnen gehören Dichtkunſt, Tanzkunſt und Geſangkunſt. Dieſe haben es mit der Darſtellung zeitlicher Verhältniſſe zu thun, und ihr Wirken und Werk vergeht daher in demſelben Augenblick, wo es geboren wird. Die alten Griechen haben dieſe drei wegen ihrer Unzertrennlichkeit von einander als *Eine* Kunſt unter dem Namen „Muſik" zuſammengefaßt. Man kann es wohl nur als einen Rückſchritt bezeichnen, daß jetzt kaum der Geſang noch zur Muſik gerechnet, daß ſogar unter Muſik ausſchließlich die Inſtrumentalmuſik im Gegenſatze zum Geſange verſtanden wird,

indem dieſelbe wegen der zu Hülfe genommenen Geräte und teilweiſer Vermeidung eigener Thätigkeit eigentlich unter die techniſchen Künſte zu zählen iſt, auch an manchen Orten ſelbſt bis in dies Jahrhundert hinein mit Innungs- und Gewerbs-Rechten und Pflichten verſehen war.

Zum letzteren gehört die kunſtgemäße bewußte Korrektheit, zum erſteren nicht nur ein ſinnliches Ergötzen des Auges oder Ohres, ſondern ein wirklich begreifbarer und zu beſtimmter Erkenntnis und Gefühlserweckung befähigter Ausdruck eines Gedankens, einer Idee.

Zu ſolchen geiſtigen Mitteilungen iſt nun keine Kunſt geeigneter und befähigter als die Dichtkunſt, deren durch Rhythmus und Harmonie potenziertes Wort als Geſang die Kraft gewonnen hat, einesteils lauter und deutlicher als das bloß ſchlechthin geſprochene Wort ſogar in weiterer Ferne zu erklingen und vernehmbar zu ſein; dann aber auch wegen ſeines ſüßen Klanges mit größerer Begierde vernommen zu werden und tiefer in die Herzen einzudringen.

Schon hier ſind wir dahin gelangt, zu erkennen und die Richtigkeit der Bemerkung anerkennen zu müſſen, weder die Orgelmuſik noch irgend eine andere Inſtrumentalmuſik könne (aus den beigebrachten Gründen) darauf Anſpruch machen, ein eigentliches, ein wirkliches und wahres Kunſtwerk zu ſein; denn es fehlt eine begreifbare, eine unfehlbar wiederzuerkennende und verſtehbare Gedankenmitteilung.

Die Inſtrumentalmuſik taugt alſo nichts für die Kirche und hat dem Geſange, wie überall, ſo auch beſonders an dieſer Stätte zu weichen, ſchon deshalb, weil ihr das Wort fehlt, und weil ſie, zum Geſang hinzutretend, dieſen verdunkelt, das Wort unverſtändlich macht, dem Klange des Geſanges ſeinen ſchönſten Zauber nimmt und dem Singenden eine reine Abſtimmung der Töne unmöglich macht.

Dem Sänger ſtehen innerhalb einer Oktave nicht zwölf oder zwanzig, ſondern hundert, oder gar tauſend, Millionen, Myriaden von Tonhöhen zur Verfügung, um für jeden Moment ſich die richtige und beſte herauszuwählen; und er wendet in der That, je nach der Bildung und Geſchicklichkeit ſeines Ohres, teils bewußt, teils unbewußt ſehr viele derſelben an.

Von allen Inſtrumenten kommen zwar die Bogeninſtrumente und die Poſaunen in der Reinheit der Intonation (wenigſtens in der Mög-

lichkeit rein zu intonieren) der Singstimme am nächsten; aber sie erreichen sie nicht darin, weil die Ansprache und der Wechsel der Tonhöhe bei den Posaunen zu unbeholfen, die reine Einstimmung der Bogeninstrumente aber bei gewissen Vereinigungen derselben von Hause aus eine Verstimmung stipuliert; z. B. wenn ein Viola und eine Violine mit dem eingestrichenen *a* vollkommen übereinstimmen und jedes nach demselben seine übrigen drei Saiten vollkommen quintenrein einstimmt, so ist das zweigestrichene *e* der Violine gegen das kleine *c* der Viola um ein syntonisches Komma zu hoch.

Viel schlimmer verhält es sich mit allen anderen Instrumenten, namentlich mit den Klavierinstrumenten; so auch mit der Orgel.

Die Reinheit der Stimmung einer Orgel, wie eines jeden Klaviaturinstrumentes besteht in der möglichst vollkommenen Gleichheit einer allgemeinen Verstimmung oder Unreinheit aller Töne, weil die Beschränkung aller innerhalb der Oktave zur Ausführung aller Tonverhältnisse erforderlichen Tonhöhen auf nur zwölf eine vollkommene Reinheit aller Intervalle unmöglich macht.

Es ist daher eine absichtliche Verstimmung aller Intervalle herbeigenommen worden, (nur das Verhältnis der Oktave konnte vollkommen rein bewahrt bleiben,) welche man Temperatur nennt.

Bekanntlich hat man diese zu verschiedenen Zeiten auf verschiedene Weise einzurichten sich bemüht.

Man wehrte sich anfangs vor der Unreinheit und vor der Abweichung von der vollkommenen Reinheit so viel als möglich, und ließ nicht ab, wenigstens einige diatonische Tonleitern auf den Klaviaturinstrumenten in aller nur möglichen Reinheit zu bewahren.

Dies hatte zur Folge, daß die übrigen Tonleitern desto verstimmter und zum Teil ganz unbrauchbar wurden.

Anmerkung. Eigentlich ist die Scheu vor der gleichschwebenden Temperatur das Zeichen eines guten und gebildeten Ohres und eines höheren musikalischen Standpunktes, indem der Wohllaut weit mehr gefördert wird, wenn man lieber auf einige Tonleitern verzichtet und an den alsdann übrig bleibenden die vollkommene Reinheit bewahrt.

Eine solche Temperatur nannte man, da sich jede Unreinheit eines der einfacheren Tonverhältnisse in der harmonischen Reihe durch

mehr oder minder rasche und störende Schwebungen verrät, eine ungleichschwebende Temperatur.

Diese wurde, seitdem man sich dahin neigte, den Gebrauch auch der ferner liegenden Tonleitern herbeizuziehen, dem Ohre endlich so widerlich und störend, daß man sich zu einer gänzlichen Aufopferung der wenigen bis dahin beibehaltenen reineren Tonleitern entschloß und die Unreinheit der verstimmtesten durch eine kleine Verstimmung der reineren milderte.

Es erschien nun am gerechtesten und erträglichsten, eine möglichst gleiche Verstimmung anzustreben, und so gilt jetzt die gleichschwebende Temperatur als die beste.

Sie wird von allen und überall erstrebt, und man hat sich an ihre Verstimmung so gewöhnt, daß man sie für die richtige Musik, für die vollkommenste Musik, für ein Ideal und für die allgemeine und vollkommen genügende Grundlage aller Musik und Musiklehre, alles Musikstudiums hält.

Daß Instrumente, welche so eingestimmt sind, sich nicht mit dem Gesange vertragen, der freie Disposition über jede Tonhöhe hat und haben muß, ist einleuchtend.

Wenn nun der Gesang unmöglich gut und harmonisch richtig und schön werden kann, sobald er unter der Herrschaft einer solchen Verstimmung bleibt, kann auch die Kirche nicht auf guten Gesang rechnen.

Wer hat aber ein größeres Interesse und ein größeres Anrecht auf guten Gesang, als die Kirche?

Schon in der Vorzeit haben die Musik- (Gesang-) Lehrer gepredigt, Gott sei das vollkommenste Wesen, daher die Musik in seinem heiligen Tempel und zu seiner Anbetung die allervollkommenste sein müsse. — —

So wie hiernach die Darstellung der harmonischen, ist auch die der rhythmischen Verhältnisse durch die Orgel eine sehr ungenügende und mangelhafte.

Die rhythmischen Verhältnisse sind zweierlei Art.

Es kommt nicht allein darauf an, Zeitabschnitte hinsichtlich ihrer Länge abzumessen und zu einander in Verhältnis zu stellen, sondern es ist auch das Gewicht der verschiedenen Zeitabschnitte und Taktteile abzumessen und zu einander in Verhältnis zu stellen.

Schon der alte Grieche hat die Wichtigkeit des Unterschiedes von Arsis und Thesis (Hebung und Senkung) erkannt.

Ohne diese Unterscheidung ist gar keine Taktart, kein Metrum denkbar und möglich, ja kaum der Rhythmus selbst denkbar.

Da ist die Orgel allerdings weit mehr als alle anderen Klaviatur-Saiteninstrumente geeignet, eine genaue Ausfüllung und Begrenzung der Taktteile durch deren unverkürzte Dauer des Klanges zu liefern.

Aber was die Gewichtsverhältnisse betrifft, so hat sie zu deren Darstellung nicht die mindeste Befähigung.

Man hat das schon seit langer Zeit vermißt und greift jetzt mit der größten Begierde zu der bekannten Vorrichtung, Schweller genannt.

Aber es ist durch ihn nichts gewonnen; es fehlt ihm die Möglichkeit, einzelne Taktteile als Arsis und Thesis zu unterscheiden, namentlich wenn sie verschiedene Stimmen, wie z. B. Alt und Tenor, zu verschiedenen Zeiten zu bringen haben.

Auch bei seiner Anwendung bleibt der Klang vollständig tot, seelen- und ausdruckslos.

Das wären also die großen Unvollkommenheiten und Mängel der Orgel, sowohl in harmonischer wie rhythmischer Hinsicht, welche schon allein Grund genug sind, das Instrument vom kirchlichen Gebrauch gänzlich auszuschließen.

Anstatt aber das zu thun, hat man vielmehr die Orgel in so hohem Grade und auf solche Weise vergrößert und verstärkt, daß nun erst recht ihr Gebrauch widerlich geworden ist und Unheil hervorgebracht hat und in dieser Hervorbringung ungemein thätig und wirksam ist.

Die Stärke des Klanges hat so zugenommen, daß, sobald die Orgelspieler (wie dies am häufigsten der Fall ist) ihre Freude daran haben, sehr viele Register anzuziehen, die in der Kirche singende Gemeinde übertönt wird.

Der Kirchengesang wird also schon hinsichtlich des Klanges, des Erklingens vernichtet. Es wird aber auch das, was noch hörbar bleibt, verschlechtert; denn ebenso unentbehrlich, wie die Stimme, ist auch das Ohr zum Gesange.

So wenig, wie der Taube sprechen lernt und sprechen kann, kann auch der Taube, oder der am klaren, deutlichen Hören seiner

eigenen Gesangslaute durch andere stärkere Laute Verhinderte, nicht singen, da er gar nicht erfährt, was er singt, er es also nicht beurteilen und abmessen kann.

Die Singenden werden nicht nur verhindert, die Melodie nach ihrem Willen korrekt zu gestalten; ihnen vergeht auch der Eifer, mit der Stimme hervorzukommen, da sie dieselbe doch nicht zu hören bekommen. Denn der Organist, sobald er den Gemeindegesang hervorklingen hört, glaubt sogleich ein Register mehr anziehen zu dürfen, und hinsichtlich der Stärke mit der Gemeinde wetteifern zu müssen.

Eine zweite Verschlechterung des Kirchengesanges durch die Orgel liegt in der Vorliebe für die Mixturen.

Man baut sie in der Absicht, die Stärke und Kraft des Orgelklanges zu vermehren.

Sei es erlaubt, ihre Natur, Bau und Einrichtung ein wenig näher zu betrachten.

Fast kein musikalisches Werkzeug, kein Instrument, selbst die menschliche Singstimme nicht, vermag eine einzelne Tonhöhe in absoluter Alleinheit hörbar zu machen, (ausgenommen möchten z. B. sein gedeckte Orgel-Labialpfeifen von gewisser hinreichend weiter Mensur, überblasende Labialpfeifen ꝛc. ꝛc.).

Es erklingt nämlich außer der in der Regel kenntlichsten, hervorstechenden Tonhöhe noch eine, je nach Art, Bau und Individualität des Instrumentes oder Organes, größere oder kleinere Anzahl von Tonhöhen, die zum Haupttone in gewissem Verhältnis stehen.

Diese mitklingenden Töne reihen sich an den Hauptton nach dem Gesetz der harmonischen Reihe, und zwar desto mehr vernehmbar, je einfacher das aus der harmonischen Reihe genommene Verhältnis ist.

Einige Instrumente und Organe lassen diese mitklingenden Töne in größerer Anzahl und Stärke mitklingen, als andere, was zur Folge hat, daß dem Haupttone selbst eine größere Stärke, Helligkeit und schneidende Schärfe verliehen wird.

Dazu gehören außer der ganzen Familie der Geigen, (Violine, Bratsche, Violoncello und Contrabaß,) der Posaunen, Trompeten, Hörner, überhaupt der sogenannten Blechinstrumente ꝛc., in der Orgel die engmensurierten, schneidend intonierten Labialpfeifen und besonders die Zungenpfeifen.

Die letzteren sind die kostspieligsten Pfeifen, und da man bei der Orgel in der Regel auf die Stärke des Klanges sieht, so hat man (bei in der Regel mangelnden Geldmitteln) zu deren Ersatz die eigentümliche Maßregel ergriffen, auf und für jeden Klavis nicht nur eine oder mehrere Pfeifen von der ihm zukommenden Tonhöhe zu stellen, sondern auch für mehrere der mitklingenden Töne (man wählt nur die tieferen: $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$ und deren Hälften u. s. w.) besondere Pfeifen durch Registerzüge disponibel zu stellen.

Schlägt man also z. B. den Klavis des großen *F* an, so kann man dadurch vermittelst einzelner Registerzüge nicht bloß den Ton groß *F* (1), sondern mit ihm auch den Ton klein *F* ($\frac{1}{2}$ oder 1 : 2) und ebenso auch nach Gefallen die Pfeifen der Töne eingestrichen *c*, *f*, *a*, zweigestrichen *c*, *f*, *a* und sogar noch dreigestrichen *c* und *f* zur Ansprache bringen.

Man hört also nicht nur:



sondern, wenn man alle die betreffenden Manubrien anzieht:

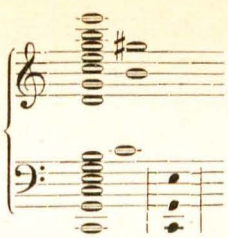


Dies ist sehr schön gedacht und bringt auch eine größere Stärke hervor. Aber solch ein leibhaftiges Mitklingen ist zu materiell; höchstens beim Anschlagen eines einzelnen Klavis möchte eine solche Zusammenklingung harmonisch und brauchbar sein.

Spielt aber jemand mehrstimmig, und schlägt z. B. folgende drei Klaves gleichzeitig an:



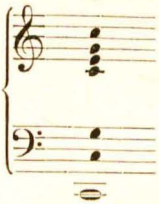
so kommt dadurch natürlicherweise folgende ganz unharmonische Symphonie zu Tage:



denn der Ton *C*



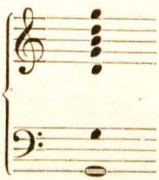
läßt hören:



der Ton *G*



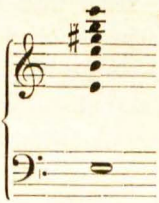
läßt hören:



und der Ton *E*



läßt hören:



In der Regel öffnet ein Registerzug für jede Taste einer Klaviatur nur Eine Pfeife.

Die Hauptstimmen oder Hauptregister (Principal oder auch Äqual genannt) lassen die Klaves in Übereinstimmung mit der Singstimme erklingen:

Steht also geschrieben: 

so klingt das auch: 

Die „Oktaven" lassen ihre Töne eine Oktave höher, die „Superoktaven" zwei Oktaven höher, die „Quinten" eine Quinte höher, die „Duodecimen" eine Duodecime höher, die „Terzen" eine Terz oder Decime höher erklingen.

Das Spielen auf der Klaviatur der obigen Tonfolge würde demnach beim Anziehen des Oktavenregisters:



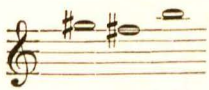
beim Anziehen der Quinte:



beim Anziehen der Superoctav:



beim Anziehen der Terz:



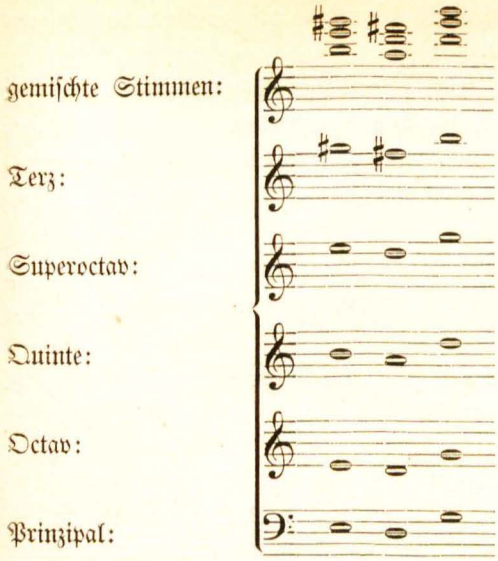
erklingen.

Man hat aber auch Register, welche zwei oder mehrere Pfeifen für solche Töne (selten mehr als fünf) zu gleicher Zeit erklingen lassen.

Diese nennt man gemischte Stimmen oder Mixturen, und setzt sie auf verschiedene Weise und in verschiedener Tongröße und Mensur zusammen, wo sie die Namen Scharf, (eigentliche) Mixtur, Kornett, Cymbel, Sesquialtera, Tertian, (letztere beide Namen nicht ganz zweckmäßig gewählt,) Rauschquinte u. s. w. erhalten.

Hierzu wählt man die kleineren aliquoten Teile des Grundtones, nämlich höhere Oktaven der Oktave, der Quinte und der Terz.

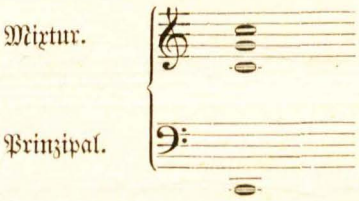
So hört man obiges einstimmige Sätzchen gespielt, wenn nämlich eine solche gemischte Stimme mit anderen kleineren Stimmen angezogen ist, folgendermaßen:




Hierzu kommt noch eine eigentümliche Einrichtung der Mixturen (beſonders der kleineren Mixturen), welche man Repetitionen nennt.

Um den durchdringenden Schall dieſer Stimmen zu vermehren, ſtellt man, wie ſoeben geſagt, die mitklingenden Töne in natura bis in die dritte (auch wohl bis in die vierte) Oktav hinauf auf die tiefſten Klaves.

Demnach konſtruiert man z. B. eine dreifache Mixtur für das große *C* folgendermaßen:




Hiernach würde dieſe Mixtur auf dem Prinzipalton:

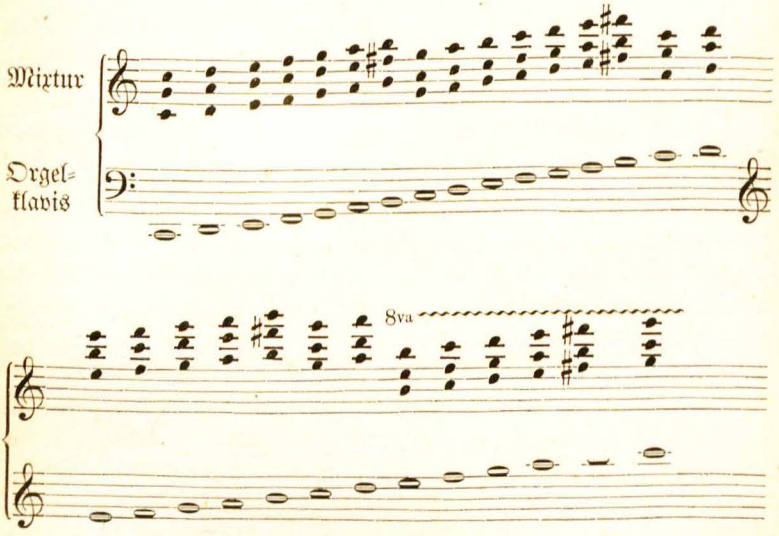


vier Oktaven höher klingen als die oben auf dem oberen Syſteme ſtehenden drei Mixturtöne.

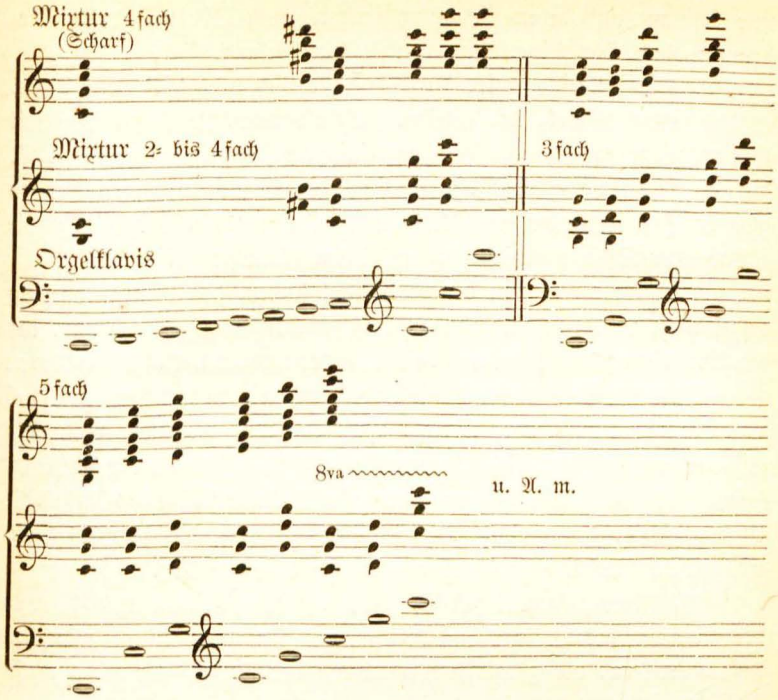
Eine Pfeife für das große *C* verlangt eine Länge von acht Fuß, für das kleine *c* von vier, für das eingeſtrichene von zwei, für das zweigeſtrichene von einem Fuß, und würde alſo für die höchſten Mixturtöne auf dem dreigeſtrichenen *c* eine Länge von $\frac{1}{16}$ Fuß ꝛc. erforderlich ſein.

Ein ſo kleiner Pfeifenton iſt kaum noch mit dem Ohre zu meſſen, und eine Pfeife dazu kaum noch für die höheren Klaves herzuſtellen.

Dies hat Veranlaſſung gegeben, die Mixturen folgendermaßen zu konſtruieren:




Dergleichen Zurückgriffe läßt man auch auf andere Weiſe ſtattfinden, z. B. ſtatt auf einem *c* auch auf einem *g*, oder auch nach einer Reihe von anderhalb Oktaven, alſo zuerſt auf klein *g*, dann auf zweigeſtrichen *c* u. ſ. w., oder man läßt auch mit jeder Oktave repetieren, oder nach einigen Oktaven damit aufhören, z. B.




Es ist einleuchtend, welches Gewirr von disharmonierenden Symphonien entsteht durch Anwendung der Mixturen bei mehrstimmigem Spiel.

Ungeachtet man die Grundstimmen (Prinzipale und Oktaven) in größerer Anzahl in die Orgeln stellt, so bleibt der materielle oder reale Ersatz der mitklingenden Töne doch viel zu plump und hervorstechend, um nicht Mißklang, Betäubung, Rauschen, Schwirren, Brausen, Schrillen, Gellen, dem Ohre Unverständliches und Unmeßbares, ganz Widersinniges, Unkünstlerisches und ein ganz unbrauchbares Kreischen hervorzubringen.

Dies führt für die singende Gemeinde folgende Übelstände herbei:

1. Die stets zu starke Orgelbegleitung (zu schwach habe ich sie nie gehört) verhindert, wie schon erwähnt, die Gemeinde ihren eigenen Gesang zu hören, daher sie ihren Gesang nicht beurteilen und bessern, ihn überhaupt nicht vollführen kann. Denn zum Gesange gehört nicht

nur Stimme und deren Gebrauch, sondern auch Ohr und dessen Gebrauch; ohne Ohr keine Stimme und kein Gesang.

2. Die Gemeinde wird durch das Gemisch *verschiedener* Töne, anstatt *eines* Tones, irre geleitet. Selbst wenn die Orgel nur mit *Einem* Tone anhebt, und dies ein einigermaßen tiefer Ton ist (z. B. das eingestrichene *c* oder *d*), so singt die Gemeinde wegen der zu gleicher Zeit erklingenden Oktav- und Quinten-Register häufig die Oktav oder Quinte, anstatt des gespielten Grundtones.

Man kann also kein besseres Mittel finden, den Gemeindegesang ungefördert zu lassen und ihn zu verschlechtern und zu zerstören, als die Anwendung der Orgel und besonders der modern betäubenden Orgel.

Denn wollte man auch die Orgeln verkleinern und sie sogar nach Beseitigung aller Neben- (Terz-, Quinten- und Mixtur-) Stimmen auf eine einzige, dem Gesange aequale (achtfüßige) Stimme reducieren, so würden doch alle oben erwähnten Übelstände verbleiben, nämlich die Unmöglichkeit, harmonische Verhältnisse rein und die Unmöglichkeit, rhythmische Verhältnisse überhaupt durch sie darzustellen.

Alles dies zusammengefaßt, kann ein Musikkenner und Freund der Kirche nichts Besseres und Heilsameres für ihren Kultus wünschen und verordnen, als gänzliche Verweisung der Orgel, wie jedes musikalischen Instrumentes aus derselben.

* * *

Treten wir jetzt aus der Kirche in den Saal der Singakademie, so ist allererst beider Verhältnis zur Kunst zu erkennen und zu unterscheiden.

Beide pflegen die Kunst auf verschiedene Weise; die Kirche mittelbar, die Sing-Akademie unmittelbar.

Jene erbaut sich in ihrer äußeren den Sinnen wahrnehmbaren Erscheinung durch die Kunst, das vortrefflichste, was die Gemeinde künstlerisch zu äußern vermag, in sich aufnehmend; diese als eigentliches Kunstinstitut eine **Kunstschule** bildend.

Denn ein Kunstinstitut ist *kein* Kunstinstitut, wenn es kein *Schul*institut ist.

Es ist nicht eine Angelegenheit der Kunst, sondern der Industrie,

wenn es bei dem Betreiben einer Kunst auf Gewinnung eines Produktes abgesehen ist.

Es kommt nicht prinzipaliter darauf an, daß etwas geschaffen wird, sondern daß etwas geschaffen werden kann.

Das Wort Kunst stammt ab von „Können;" in dem zum Können führenden Erlernen liegt das Bildende, Erfreuende, Zähmende, Begeisternde und der wahre Genuß des Kunsttreibens.

So kann man ein modern-europäisches Operntheater kaum ein musikalisches Kunstinstitut nennen.

Durch eine, allerdings von Südwest nach Deutschland gekommene gewisse und sogenannte Civilisation sind wir in musikalischer Hinsicht nun fast gänzlich verkultiviert worden.

Da hat die Singakademie zu wachen, daß sie nicht ebenfalls verkultiviert werde. Videant consules, ne quid res publica detrimenti capiat.

Sie hat den Beruf nach der von ihrem Stifter ihr gegebenen Anlage als ein reines Kunstinstitut sich zu erhalten und zu fördern.

Bei einem Operntheater werden die Singenden für ihr Singen bezahlt; bei der Singakademie zahlen die Singenden dafür, daß sie mitsingen und mitsingen lernen dürfen.

Die Singakademie gehört der Kirche gegenüber somit in die Kategorie der Schule. Sie muß, wenn sie ein Kunstinstitut sein will, ein Schul- und zwar in specie ein Gesang-Schulinstitut sein und sich an das gesamte Gesang-Schulinstitut des Staates anschließen.

So wie der große Faktor im Staate, die allgemeine Schule, in allen ihren einzelnen Gestalten, Elementarschule, Volksschule, Dorf-, Kommunal-, Realschule, Seminar, Gymnasium, Universität u. s. w. ganz zweifelsohne den allerbesten Unterricht in den Wissenschaften gewährt, der im Staate zu finden ist; so wird der seit mehreren Decennien in derselben gepflegte erste Kunstunterricht (Zeichnen, Singen und in der Gestalt des Turnens auch das Tanzen) nach hundert oder mehreren hundert Jahren — hoffen wir aber schon viel früher — sich zu der Höhe aufgeschwungen haben, welche der wissenschaftliche Unterricht bereits erreicht hat; und wird die Schule somit auch den allerbesten Gesangunterricht gewähren, der im Staate zu haben ist.

Mit dem Verlassen der Schule hat die Weiterbildung des Menschen nicht aufzuhören.

Einzelne Fächer müssen zwar für viele ohne weiteren Betrieb liegen bleiben; aber andere dürfen oder sollten nach absolvierten Schulstudien *nicht* liegen bleiben.

Dahin gehört außer den Berufsfächern und anderen auch der Gesang.

Ein jeder treibt diesen gern, und zwar nicht nur *allein* für sich, sondern auch gemeinsam und wetteifernd mit anderen, und die Liebe zum Gesange und gemeinschaftlichen Gesange steigert sich zusehends.

Dazu geben Gelegenheit die Gesangvereine; und unter diesen ist der geeignetste die Singakademie, (um mich eines modernen Ausdruckes zu bedienen,) ihres Programmes wegen, welches bewirkte 1. die lange Dauer ihres Bestehens; 2. die zu gewissen Zeiten wenigstens dagewesene Vorzüglichkeit ihrer Leistungen, welche zu gewissen Zeiten ganz unwiderleglich die besten und so vortrefflich waren, daß durch sie, das älteste derartige Institut, sämtliche später errichtete ähnliche Institute Deutschlands hervorgerufen worden sind.

Die Singakademie, ganz Berlin, ganz Preußen und ganz Deutschland soll also *Fasch*, ihren Stifter, als den großen Wiederbeleber und Verbreiter deutschen Gesanges, — (auch zur Einführung des Gesanges als Lehrobjekt in den Schulen hat offenbar die Singakademie den ersten Anstoß gegeben) — deshalb sage ich, soll man *Fasch's* Gedächtnis in höchsten Ehren halten.

Das erwähnte Programm der Singakademie schließt 1. jede Instrumentalbegleitung des Gesanges aus, und 2. jede Musik, die nicht geistlich und nicht im gebundenen Style ist.

Was den ersten Punkt betrifft, so hat *Fasch* allerdings den Federflügel (das Spinett) hinzugenommen, jedoch keineswegs kontinuierlich, sondern er hat ihn nur zur Tonangabe und bei gewissen Sologesängen benutzt, was ich von *Zelter* ganz bestimmt weiß, und auch in den frühesten Zeiten meiner Erinnerung (etwa von 1810 bis 1815) von Zelter selbst befolgt gesehen habe.

*Fasch* hat stets dahin gearbeitet, den Chor von jeder Instrumentalbegleitung frei zu machen.

Was den zweiten Punkt betrifft, so ist sowohl die ein-, wie die

mehrstimmige Musik (die mehrstimmige nur im gebundenen Styl) zulässig; nur muß sie geistlich sein, und zwar in der Regel reine Kirchen-, Ritualmusik oder geistliche Kammermusik.

Anmerkung. Es ist ebenso einseitig, irrig und verkehrt, zu glauben, nur Instrumentalmusik sei Kammermusik, wie zu glauben, alle geistliche Musik sei Kirchenmusik.

Hiernach wäre alle profane und nicht im gebundenen Style geschriebene geistliche Musik von der Singakademie ganz fern zu halten.

Dies hat zuletzt noch Rungenhagen betont, als er bei Gelegenheit der Feier seines Jubiläums als fünfzigjähriges Mitglied der Singakademie am 7. Oktober 1851 seine Dankesrede mit den warnenden Worten schloß: „Die Singakademie solle mit ihrem Gesange ja bei Gott, seinem Lobe und seiner Anbetung verbleiben; nur darin wäre Bürgschaft für ihr Bestehen zu finden; jede Abweichung bringe Gefahr und Verderben."

Dieser Ausspruch, welcher das alte Programm der Singakademie in Erinnerung bringt, ist ganz gewißlich wahr.

Das Festhalten an der Kirchenmusik macht möglich, daß jedes Mitglied unter allen Umständen, in jeder Lage, in jeder Stimmung die Singakademie besuchen kann.

Es ist nicht störend, noch schädlich, bei den glücklichsten Ereignissen in der Singakademie ein Kyrie eleison, Miserere oder De profundis, und bei den traurigsten und bekümmernsten ein Te deum laudamus zu singen.

Der gebundene Styl, den die Kirchenmusik mit sich bringt, ermöglicht eine vollständig gleichmäßige Beteiligung eines jeden Einzelnen an allem Wesentlichen und Hauptsächlichen.

Nebenpartien und Nebenrollen, Remplissage und Unbedeutendes und Nebensächliches giebt es dabei nicht; es findet also keine Zurücksetzung oder minder wichtige und minder befriedigende Thätigkeit statt. Ein jeder kann sich für die Hauptperson halten und muß es sogar, da in einem gutgeschulten Chore ein einziger beschädigen kann, was mehrere hundert gut machen.

* * *

Aus allem Vorstehenden möchte nun schon sattsam hervorgehen, daß die Orgel auch in der Singakademie gar nicht, und dort noch viel weniger zu dulden ist, als in der Kirche.

Ich kann mir nicht denken, daß irgend etwas im Vorstehenden Gesagte von irgend einem richtig und korrekt Denkenden als falsch oder unwahr sollte erklärt werden können; und sollte ich, wie es jedem Menschen geschehen kann, hier und da oder überall geirrt haben, so wird sich doch schwerlich jemand finden, der überall von dem, was ich behauptet, das Gegenteil wird als wahr und richtig beweisen können.

Indessen auch angenommen, daß alle, welche Vorstehendes gelesen, demselben vollkommen beistimmen, so wird der größte Teil dieser Beistimmenden dennoch vom Wunsch, der Singakademie eine Orgel zu geben, und sogar von der Überzeugung ihrer Unentbehrlichkeit nicht so leicht ablassen.

Es wird als Grund angegeben:

1. Die Singakademie führe die Bach'schen und Händel'schen Werke auf, wobei die Orgel unentbehrlich sei;

2. sei, wie die großen Aufführungen in Amerika, England und am Rhein lehren, die Orgel von außerordentlich schöner und imponierender Wirkung.

Es muß zugestanden werden, daß diese Gründe sehr plausibel, fast unwiderlegbar klingen; ja, ich muß sogar eingestehen, daß ich selbst, was Sebastian Bach betrifft, vielleicht noch vor zehn Jahren ebenso gedacht und gesprochen, und aus diesem Grunde die Orgel für unentbehrlich im Saal der Singakademie erklärt habe, während ich jetzt so ganz und gar dagegen bin.

Man ist sehr geneigt, eine solche Änderung der Meinung oder des Urteils zu tadeln; ich möchte aber eine gründliche Belehrung und Bekehrung durch reiferes Nachdenken und durch reichere Erfahrung für etwas sehr Verdienstliches und einen großen Gewinn halten.

Ich bin jetzt überzeugt, daß sich die Sache anders verhält.

Was Sebastian Bach betrifft, so ist richtig, daß er bei seinen in der Kirche sonntäglich aufgeführten Kirchenmusiken (von ihm selbst Konzerte, nach altsächsischem Gebrauche Oratorien genannt) nebst Bogen- und Blaseinstrumenten auch die Orgel zur Anwendung gebracht hat.

Sebastian Bach würde aber gar nichts dagegen haben, wenn er

sähe, wie bei der Aufführung seiner Kirchenmusiken, Messen und Passionen durch die Singakademie in ihrem Saal, wie dies jetzt geschieht, statt der Orgel ein Fortepiano genommen wird.

Denn, wenngleich er, wie alle Instrumental-Komponisten, eine große Rücksicht bei der Wahl der Blaseinstrumente auf ihre Klangfarbe nimmt, so ist ihm wie ihnen diese bei den Klaviaturinstrumenten, wie man nach dem, was bei Emanuel Bach darüber geschrieben steht, annehmen muß, ziemlich gleichgültig.

Emanuel Bach verlangt in diesen Bemerkungen für eine jede Musikaufführung das Akkompagnement auf einem Klaviere, auf irgend einem Klaviaturinstrumente, auf welchem der Generalbaß zu spielen ist.

Unter Generalbaß versteht man nämlich eine allgemeine kontinuierliche Baßstimme, welche nur dann eine Pause enthält, wenn sämtliche Sing- und Instrumentalstimmen des Stückes zu gleicher Zeit pausieren, während, wenn z. B. die Baß- oder mit ihr die nächst höhere Stimme pausiert, die alsdann tiefste in die Generalbaßstimme geschrieben wird, so daß es vorkommen kann, daß, wenn alle anderen Stimmen pausieren, die oberste Stimme in die Generalbaßstimme aufgenommen wird.

Diese Generalbaßstimme ist auf einem Klaviere (Klaviaturinstrumente) zu spielen, welches mitten in nächster Nähe der Hauptstimme aufzustellen ist.

Anmerkung. Die Klaviaturinstrumente sind wegen ihres großen Umfanges für die Ausführung der Generalbaßstimme geeignet befunden worden, um, wie oben erwähnt, eine jede Stimme, sei sie die höchste oder tiefste, darauf ausführen zu können.

Mit aus derselben Stimme, zur Seite des Klavieristen, haben oft Kontrabaß und Violoncello gegeigt.

Sebastian Bach, der seine Musiken in der Kirche aufführte, hat sich der dort vorgefundenen Orgel bedient, und durch den starken Klang der Pedalbässe den Vorteil gezogen, die Instrumentalbässe schwächer zu besetzen, oder schwächer besetzen und die Musiker für andere Instrumente benutzen zu können.

Anmerkung. Damals hatte man nicht für jedes Instrument einen besonderen Musiker, sondern jeder Musiker mußte alle Instrumente spielen können.

Daß ſeine Bäſſe dadurch an Unterſcheidung der Arſis und Theſis verloren haben, hat ihn, den erſten Organiſten der Welt, nicht gekränkt, da er an die gewichtloſe Wirkung der Orgel gewöhnt war.

Wo aber keine Orgel vorhanden war, bediente ſich Sebaſtian Bach irgend eines anderen Klavierinſtrumentes in manchen Fällen um ſo lieber. Denn Emanuel Bach ſchreibt ganz klar, indem er unter allen Umſtänden einen Generalbaßſpieler zum Akkompagnement einer Muſikaufführung verlangt, daß ſelbſt bei einer Aufführung unter freiem Himmel ein Federflügel zum Akkompagnement genügen würde.

Es kommt alſo bei der Generalbaßſtimme nicht auf weithin ſchallenden Klang an, ſondern nur auf eine centrale Einwirkung auf die nächſtſtehenden Hauptſtimmen, behufs eines ſicheren Zuſammenhaltens des Ganzen.

Der die Generalbaßſtimme ausführende Organiſt hat aber an gewiſſen Stellen noch eine andere Aufgabe als den bloßen Basso continuo zu ſpielen.

Zunächſt ſteht es ihm frei, wenn er glaubt einem Schwanken der Ausführenden dadurch vorbeugen zu können, auf den beſſeren Takteilen nach Andeutung der über die Generalbaßſtimme geſetzten Ziffern mit der rechten Hand Akkorde zu greifen.

Dies wird zur Pflicht bei allen den, beſonders bei Händel ſehr oft vorkommenden Stellen, wo eine oder mehrere oder alle Singſtimmen nur durch den ſogenannten Basso secco begleitet ſind.

Dies kommt häufiger bei Recitativen als bei Arien, und bei dieſen in der Regel nur an einzelnen kürzeren Stellen vor, und hat nur den Zweck, dem Sänger dadurch, daß zugleich mehrere Stufen der Tonleiter hörbar gemacht werden, eine Erleichterung beim Fortſchreiten nach anderen Intervallen und überhaupt eine ſicherere Stütze zu gewähren.

Dieſe Akkorde braucht der Zuhörer gar nicht zu hören; ſie können in den großen Räumen ſogar ganz verklingen, wenn ſie nur der Sänger in ſeiner Nähe hat. So iſt es Händel's Abſicht.

Er läßt ſogar das Akkompagnement der Inſtrumente gegen die Kadenz hin abſichtlich ſchweigen, damit beim Schluſſe der Kadenz des Sängers nun wieder im Ritornell die Inſtrumente als neues wirkſam eintreten können.

Was Händel als Wesentliches ausgeführt haben will, wobei es ihm sowohl auf den Gedanken als auf die Klangfarbe ankommt, in welcher dieser erscheinen soll, schreibt er klar mit Noten als reale Stimme, als wirklichen musikalischen Gedanken hin.

Bei sehr großen Aufführungen mit Hinzunahme der Orgel oder großer Orgeln, von denen die Sänger dann oft weit entfernt standen, hat man auch für die Recitativi secchi in der Nähe der Sänger ein Klavichord oder auch doppelgriffig gespielte Violoncells, ja sogar Theorben, Lauten und Harfen angewendet.

So wäre denn keineswegs zur Wahrung der Originalität Händel's und Bach's die Orgel ein unentbehrliches Erfordernis, und es ist im Gegenteil ganz gegen ihre Absicht, wenn da, wo eine Orgel nicht disponibel ist, ein Zusatz von Blaseinstrumenten gemacht wird, um sie zu ersetzen, da der generalbaßspielende Akkompagnist oftmals erst im Laufe der Aufführung sich darüber zu entscheiden hat, wie er die Lage der Akkorde wählen will.

Zum Überflusse sei übrigens noch bemerkt, daß man vor und zu der Händel- und Bach'schen Zeit unter Organo nicht immer ausschließlich die Orgel selbst verstanden hat, sondern überhaupt nur den ursprünglichen Wortsinn: „Werkzeug oder Instrument", nämlich ein solches, welches zur Ausführung der bezifferten Generalbaßstimme geeignet ist.

Als anderer Grund, weshalb die neuere Zeit so großen Gewinn für die Ausführung, namentlich Händel'scher und Bach'scher Werke durch Hinzunahme einer Orgel, und womöglich einer sehr großen Orgel findet, wird eine offenbar wahrnehmbare außerordentlich schöne und imponierende Wirkung derselben auf das Ohr angegeben.

Allerdings mag man wahrgenommen haben, daß Gesangs-Aufführungen mit oder ohne Instrumentalbegleitung durch Hinzunahme einer Orgel außerordentlich gewonnen haben.

Dies spricht aber durchaus nicht für die Orgel.

Die der Orgel eigenen Unvollkommenheiten bleiben bei Vereinigung mit Gesang dieselben, welche oben nachgewiesen worden sind; und wenn bei Vereinigung mit Gesang und anderer Instrumentalbegleitung die Orgel so auffallend größere Bezauberung bewirkt, so folgt daraus, daß der Gesang, welcher alle von der Orgel unzertrenn-

lichen Unvollkommenheiten vermeiden könnte und müßte, sowie die Instrumentalausführung, welche zwar nicht alle, aber doch so manche Unvollkommenheiten der Orgel vermeiden könnte, noch weit hinter der Unvollkommenheit der Orgel zurückgeblieben sind.

Wenn nun die Sänger ihr Solfeggio aus ihrem Gesang gänzlich verloren haben und statt eines fließenden Gesang- oder Stimm-Stromes, auf welchem die Sylben schwimmen, lauter unverbundene durch Pausen unterbrochene Sylben und Taktteile ausstoßen, und wenn die Bogeninstrumente in den Fällen, wo jeder kürzere Taktteil mit neuem Bogen gespielt werden muß, die Wendung und den Wechsel des Bogens nicht ohne Stillstand desselben, also nicht ohne Pausen bewerkstelligen können, welche den größten Teil der Zeit betragen, die dem ganzen Taktteilchen zukommt, so daß man also von Sängern und Spielern da, wo keine Pausen notiert sind, mehr Pausen als Klang vernimmt, dann thut es allerdings wohl, die, die ganzen Taktteile hindurch richtig ausgehaltenen Klänge der Orgel zu vernehmen, und wenn Sänger und Spieler noch unreiner intonieren als die Orgel, und nicht so genau Takt halten und die Zeit einteilen können, als der Eine Organist, wenn er recht taktfest ist, und wenn niemand es der Mühe wert hält, selbst richtig hören und Zeit messen zu lernen, und kein Verdienst darin findet, es zu können, so ist es gar kein Wunder, daß den Ausführenden wie den Hörenden nach der Orgel verlangt, um aus der Traufe wenigstens in den Regen zu kommen.

Das einzige, was die Orgel vor der Singstimme und den anderen Instrumenten voraus hat, ist die Stärke des Klanges, welchen man ihr zuteilen kann.

Hierbei aber sind zwei große Aber: 1. es ist und bleibt richtig und wahr, daß allzu starker Musikklang „dicke Ohren" macht und daß es „dicke Ohren" sind, welche starken Musikklang verlangen.

Diese Äußerung ist zwar sehr derb, und die Feder hat sich gesträubt, sie niederzuschreiben; aber, wie gesagt, sie bleibt richtig und wahr.

Überdies sind es auch wohl nur ungeläuterte Geister und Seelen, welche die Schönheit der Musik mehr in der Stärke des Klanges als in der Genauigkeit der Abmessung alles Rhythmischen und Har-

monischen und in dem seelenvollen Vortrage einer schönen und schöngeführten, wenn auch schwächeren Stimme finden.

2. Eine Orgel von kaum zwanzig Stimmen, (man baut sie in Konzertsälen bis zu fünfzig und sechzig und noch mehr Stimmen,) ist fähig, eine Zahl von hundert Sängern und darüber verschwinden und unkenntlich zu machen.

Hier wäre wohl nicht nötig noch irgend etwas hinzuzufügen.

Da aber gerade die Umsichtigsten und Fernblickendsten am allerleichtesten das allernächstliegende übersehen, so will ich doch ausdrücklich bemerken, daß der größte Schatz der Singakademie im Besitz von Mitgliedern besteht, und zwar nicht nur ihrer Beitragszahlung halber, sondern ganz vornehmlich, um dem Institut den Genuß ihrer gesanglichen Bestrebungen, Fortschritte und möglichst trefflicher Gesangsleistungen zu verschaffen, also kurz um den Wohllaut ihres Gesanges zu Gehör zu bringen.

Wenn es nun schon ganz und gar etwas Verkehrtes ist, daß in einem Institut, welches sich nicht Gesangverein, sondern Gesang- oder Sing-Akademie nennt, geblasen und (— ich vermeide den jetzt beliebten Ausdruck „gestrichen" und sage —) gegeigt wird, so erscheint es doch geradezu als eine Thorheit, noch obenein eine Orgel hineinzunehmen, welche so und so viel Sängerklang rein unhörbar machen kann.

Anmerkung. Wie Zelter das Blasen und Geigen nannte, ist ersichtlich aus seinem Briefwechsel mit Goethe. Siehe dessen ersten Band Seite 206 unten.

Trotz aller dieser Bemerkungen werden aber die eifrigen Verehrer Bach's und Händel's nicht ablassen, auf die Orgel zu bestehen.

Man wird noch tausend schönklingende Phrasen über Brillance des Klanges, über Berechtigung und Wahrung des geistigen Eigentums, bei Sebastian Bach über Wahrung des evangelisch-kirchlichen Interesses u. s. w. hervorbringen.

Anmerkung. Sebastian Bach's Anerkennung und Bewunderung der musikalisch gebildeten Welt gründet sich nicht ausschließlich auf seine musikalische Riesengröße, sondern zum großen Teil auch auf die von ihm komponierten Textworte. Fromme Seelen christlichen und kirchlichen Sinnes, wenn sie

auch auf dem Gebiete der Musik gänzlich ununterrichtet und Laien sind, verehren ihn wegen der Gläubigkeit, welche aus den von ihm in Musik gesetzten Textworten spricht, die, wenn sie nicht aus der Bibel entlehnt oder kirchlich sanktionierte Ritualworte sind, von vielen als geschmacklos angegriffen, und nur der wertvoll geachteten Komposition halber geduldet werden.

Kann oder will die Singakademie alle diese vielen vermeintlichen Gründe nicht widerlegen, und glaubt sie, Bach und Händel ohne Orgel nicht aufführen zu *dürfen*, so thut sie besser auf die Aufführung ihrer Werke gänzlich zu verzichten.

Es kann niemand eine größere oder tiefere Achtung vor der riesigen Größe beider Komponisten haben und ein größerer Verehrer und Bewunderer derselben sein, wie ich. Aber die Singakademie wird durch sie, wie durch jeden Komponisten, welcher das geringste musikalische Instrument mit dem Gesange verbindet, in ihrem kulturhistorischen Einfluß, den zu üben ihre Bestimmung, ihr Streben und ihr Stolz sein oder werden kann und muß, gestört und gänzlich verhindert.

Die Gebiete Bach's und Händel's liegen nahe und ganz nachbarlich bei dem der Singakademie; sie *sind* aber nicht die der Singakademie, und zwar das Bach'sche, obwohl Bach in gewisser Hinsicht Händel noch bei weitem überragt, weniger als das Händel'sche.

Händel ist in seiner ganzen Anlage, durch seine musikalische Erziehung und Bildung, und durch seinen Aufenthalt in Italien zur Erkenntnis und Beherrschung dessen gelangt, was die alten Griechen μέλος und μελῳδία und die Italiener cantilena nennen, veranlaßt aber eine Teilung des gesanglichen Interesses durch Hinzunahme der Instrumentalbegleitung, wenngleich deren Bau und Führung so meisterhaft, gesund und genial ist, wie die seiner Singstimmen.

Bach hat diese Vorliebe und Rücksicht für den Gesang *nicht* gehabt.

Während Händel seinen Instrumenten Melodien überwiesen hat, deren Führung sich denen des Gesanges nähert, hat Sebastian Bach seine Stimmen für den Gesang in der Regel so geschrieben, wie er sie wegen der gleichschwebenden Temperatur für die Orgel, auf der man alles greifen kann, hat schreiben können; und während bei Händel

die Konzeption ſtets eine geſangliche, eine vom Geſang ausgehende iſt, iſt ſie bei Sebaſtian Bach eine inſtrumentale.

Es iſt in vielen, vielleicht in den meiſten Fällen mindeſtens zweifelhaft, ob Bach zuerſt die begleitende Inſtrumental-Symphonie erfunden und dieſer die Geſangſtimme angepaßt, oder zuerſt, wie Händel, dieſe geſtaltet und jene als Begleitung und Zuthat hinzugefügt hat.

Daher iſt Sebaſtian Bach für eine Geſangſchule ſehr gefährlich und zu vermeiden, und kann er nur ungeſtraft von denen ausnahmsweiſe geübt werden, die ſchon einen ſehr hohen Grad der Reife erlangt haben.

Kein mit Inſtrumentalbegleitung verbundener Geſang kann ſich, wie ſchon oben erörtert, zur wirklich harmoniſchen Reinheit erheben, weil dadurch die Berückſichtigung und Unterſcheidung der kleineren harmoniſchen Verhältniſſe, der Kommata, z. B. des ſyntoniſchen Kommas, ja ganzer Diëſen wegfällt, und nur gleichſam eine Arbeit aus dem Groben übrig bleibt.

Anmerkung. Das ſyntoniſche Komma hat das Verhältnis 80 : 81, die diesis minor 125 : 128, die diesis major 625 : 648. Wer wird an ſeinen Goldſtücken gern ein Einundachtzigſtel oder $\frac{3}{128}$ (oder $\frac{3}{129} = \frac{1}{43}$) oder $\frac{23}{648}$ (beinahe $\frac{1}{28}$) verlieren oder dafür zu viel zahlen? NB. Die Diëſen ſind nicht mit dem zu verwechſeln, was die Franzoſen dièse nennen, nämlich ein halber Ton, mag er ein großer, oder kleiner, oder temperierter ſein.*)

Da möge denn die Singakademie ganz unbedenklich auf Bach- und Händel'ſchen, wie auf jedes anderen Komponiſten inſtrumental-

*) Grell wendet hier für die kleineren Intervalle die ältere Benennung nach Türk u. a. an. Dieſelbe iſt nicht ganz konſequent, indem ſie die beiden ſich gegenüberſtehenden und ergänzenden Ausdrücke für die Teilung des Ganztones, λεῖμμα und ἀποτομή nicht richtig gebraucht. Vergl. hierüber H. Bellermann, die Größe der muſikaliſchen Intervalle als Grundlage der Harmonie, Berlin 1873 — Nach den dort gegebenen Auseinanderſetzungen heißt das Verhältnis 125 : 128 die mittlere Dieſis und das Verhältnis 625 : 648 der Drittelton. Den Drittelton erhält man, wenn man den kleinen Halbton (die Apotome) 24 : 25 vom übermäßigen Limma 25 : 27 abzieht. Apotome und übermäßiges Limma machen alſo zuſammen einen großen Ganzton, 8 : 9, ſowie Apotome und diatoniſches Limma 15 : 16 einen kleinen Ganzton, 9 : 10, aus. B.

begleiteten Gesang verzichten, und ihn anderen Vereinen überlassen. Hierdurch wird die Singakademie auch einer ihr sonst noch drohenden großen Gefahr entgehen.

Man findet jetzt den größeren Wert einer musikalischen Aufführung hauptsächlich und zunächst in der Stärke der Besetzung. Alles drängt nach Monstre-Konzerten, wie sie z. B. am Rhein sehr beliebt sind, und in noch viel größerem Maßstabe in England und Amerika veranstaltet werden.

Alle diese großen Aufführungen, die zum Teil hochgeschätzt und gerühmt werden, würden wahrscheinlich gar nicht zustande kommen, wenigstens in keinem Falle so rund ablaufen und so blendenden Eindruck machen, wenn man nicht eine riesige Instrumentalbegleitung dabei anwendete, namentlich die Blaseinstrumente ganz übermäßig vielfach besetzte und eine zuweilen überstarke Orgel hinzunähme.

So war eine dieser rheinischen Aufführungen (ohne Orgel, aber sehr stark besetzt) überall gelungen, und in der That, glänzend gelungen.

Es zeigte sich aber bald, daß dies vornehmlich das Verdienst der Blaseinstrumente war. Denn als ein sehr beliebtes, ganz kurzes vierstimmiges lateinisches Gesangstück von einem deutschen hochgefeierten klassischen Komponisten vorgetragen wurde, welches nur von Bogeninstrumenten begleitet wird, die fast durchgehend nur die Singstimmen selbst mitspielen, war die Präzision des Chores verschwunden; er detonierte und blieb rhythmisch zurück bis zur Befürchtung des gänzlichen Auseinanderfallens, welches nur durch die Geschicklichkeit des Dirigenten verhindert wurde.

Die Singakademie lasse es also ruhig geschehen, daß andere Vereine, welche sich von der Instrumentalbegleitung zu emancipieren nicht belieben und wagen, zu solchen Monstre-Konzerten zusammentreten und unter brausender Orgel-, Posaunen- und anderer Instrumentalmassenbegleitung der Welt imponieren.

Das ist nur Schein, aber nicht Wirklichkeit eines hohen musikalischen Standpunktes und hat wenig Wert und Bestand.

Wie ganz anders wäre es, wenn die Singakademie anstatt ein Fragment eines solchen kolossalen bataillon composé zu bilden, wie das leider schon oft der Fall gewesen ist, selbst eine kolossale Monstre-

Aufführung ohne all und jede Instrumentalbegleitung unternehmen könnte und unternähme.

Dies vermag und kann sie erreichen durch unausgesetzt hermetische Absperrung von jeglicher Instrumentalbegleitung, aber nicht ohne Vermehrung ihrer Mitglieder.

Schon vor etwa zehn Jahren hat die Singakademie bewiesen, daß sie einen ganzen Abend hindurch ohne alle Begleitung wirklich a capella singen kann.

Einen, oder ein paar Winter hindurch alle Konzerte (vorläufig Totenfest und Charfreitagsmusik ausgenommen) rein a capella gegeben, würden ohne allen Zweifel ihres Eindruckes nicht verfehlen und gern gehört werden.

Ich kann nicht umhin hier schriftlich zu wiederholen, was ich oft den versammelten Mitgliedern mündlich gesagt habe: ich für mein Teil habe nie einen größeren musikalischen Wohllaut vernommen und bin nie mehr von Musik ergriffen worden, als es durch die schönen in meinem Herzen unverklungenen Morgengesänge im Saale der Singakademie geschehen.

So schön nun diese Gesänge waren und so unbeschreiblich groß ihre Wirkung war, so ist doch ganz unbestritten wahr, daß die Singakademie sich zu noch weit vorzüglicheren Leistungen emporzuschwingen vermag; und dann ist es ganz unausbleiblich, daß durch gute Wahl und Abwechselung schöner Gesangwerke sowohl einzelne Hörer und Sänger in ihren besonderen Stimmungen, als auch alle in einer allgemeinen Stimmung der augenblicklichen Gegenwart so befriedigt und getroffen werden, daß nicht nur die a-capella-Konzerte immer zahlreicher werden besucht werden, sondern daß auch der Andrang zum Eintritt als Mitglied immer größer werden wird.

Dann werden sich Monstre-Konzerte von soliderer Art, festerer Basis und großartigerer Wirkung einrichten lassen als die jetzt üblichen, wo bei aller Vorzüglichkeit die verschiedenartigsten Elemente, die verschiedensten Vortragsweisen und Geschicklichkeiten unter einander gemischt sind.

Es würde dann eine Einheit entstehen, und auf einem einzigen Wege fortgeschritten werden können, dann aber auch auf eine anderweitige Organisation der Singakademie Bedacht zu nehmen sein.

Hierbei würde hauptsächlich Bedingung sein, daß Ein Direktor auf alle dann notwendig werdenden durchaus parallelen Abteilungen einzuwirken habe; denn ich sehe schon im Geiste die Anzahl der Mitglieder sich so vermehren, daß der jetzige Saal der Singakademie nur für die einzelnen Abteilungen, eine jede von höchstens fünfhundert Mitgliedern ausreicht.

Bei jedem Zusammentreten von zwei oder allen sechs Abteilungen (denn warum sollte sich nicht für jeden Wochetag eine Abteilung bilden können?) würde ein größerer Raum erforderlich sein.

Dazu wäre eine Kirche geeignet oder ein Exerzierhaus, oder ein neu von der Singakademie zu erbauender Saal.

Ein solcher Bau läßt sich alsdann viel leichter ermöglichen als jetzt, weil durch die dann sehr vermehrten Beiträge und durch den Wegfall der Ausgaben für Instrumentalbegleitung die Abzahlung der Zinsen für neue Anleihen und der Amortisation der letzteren viel leichter sein würde.

Anmerkung. In früherer Zeit hielt man in Konzertsälen, wenn sie z. B. eine Länge von 80 Fuß und eine Breite von 30 oder 40 Fuß hatten, für die Ausführenden einen Raum für ausreichend, der von der Länge des Saales etwa nur 8 Fuß fortnahm. Das Verhältnis zwischen der Zahl der Zuhörer und der Zahl der Ausführenden hat sich aber geändert. Beim Bau des jetzigen Gebäudes der Singakademie nahm man statt des Verhältnisses etwa 1 : 9 schon 3 : 5 an. Dieses Verhältnis wird sich mit der Zeit noch mehr ändern, bis sich zuletzt auch hier Ein Hirt und Eine Herde bilden und alles am Gesange teilnehmen wird, was sich zum Konzerte einfindet. Es kommt also darauf an, dem Saal eine Form zu geben, in welcher dies Verhältnis sich beliebig ändern, der Sängerraum sich bis zu den äußersten Grenzen des Saales vergrößern, aber auch bis auf das geringste Maß verkleinern kann. Hierzu ist nichts geeigneter als ein antikes Amphitheater mit kleiner, aber kreisrunder Arena (es müßte denn eine ovale Form der Akustik günstiger sein), von einem Durchmesser vielleicht von nur sechs bis acht Fuß, so daß auf der niedrigsten Stufe, je nach späterem reiferen Erwägen, etwa zwölf oder sechzehn oder noch mehr Sänger Platz haben,

die im Kreise sitzen. Denn der Kreis ist die wichtigste, natürlichste und zweckmäßigste Aufstellung des Sang- wie des Tanzchores, weil da ein jeder alle anderen auf das deutlichste und vollständigste sehen und hören, und ein jeder aufs beste singen und zuhören kann, welches letztere, nämlich das Zuhören, ebenfalls zum Selbstsingen gehört. In einem solchen Saal, dessen Deckung jetzt nach Einführung der Eisenkonstruktion keine Schwierigkeit mehr haben kann, und dem eine Größe für zehn- bis zwanzig-, ja bis hunderttausend Personen gegeben werden kann, findet sich alles, was für ein Institut wie die Singakademie, für ein wahrhaftes Odeon zweckmäßig und notwendig ist. Die Sänger finden auf den unteren, die Hörer auf den oberen Stufen Platz. Das Tages- wie Gaslicht kommt von oben; die Grenze zwischen Singenden und Hörenden kann bis zur obersten Stufe hinaufrücken. Nach alter Art kann das freiliegende vieltreppige Gebäude durch die ringsum mündenden Vomitorien in wenigen Minuten geleert sein, und Räume für Verwaltung, Bibliothek u. s. w. können auch eingeschaltet werden. Dazu kommt noch die wahrscheinlich sehr günstige sogenannte Akustik, die allgemeine und überall vernehmbare Wirkung, die Möglichkeit eines großartig wirkenden Chorwechsels, und vieles andere.

Meines Erachtens nach kann nur auf diese Weise der Keim zu Monstre-Konzerten gelegt werden, denn nichts ist unter gewissen Bedingungen bildender, überhaupt nichts ein sichererer Beweis von bereits erlangter Bildung und von größerer Wirkung als ein großer Chor, nur sind dabei gewisse Bedingungen unerläßlich, z. B.

1. daß eben nur gesungen, und nicht ein einziges Instrument zugelassen wird;

2. daß der ganze Chor gleich- und zweckmäßig in Ober- und Unterabteilungen geteilt sei;

3. daß diese kleineren Abteilungen alle gleichmäßig geschult werden;

4. daß die Schulung der Abteilungen teils durch den Leiter des Ganzen selbst, teils durch seine von ihm angewiesenen und unterwiesenen Gehülfen geschehe. Ohne vollständige Einheit ist hier kein Ziel auf geradem und kürzestem Wege zu erreichen u. s. w. u. s. w.

* * *

Nach allem diesen, geliebte Singakademie, hüte Dich vor der Orgel! Die Orgel bringt Dich dahin, nichts zu lernen und nichts zu lehren.

Bis jetzt ohne Orgel, hast Du den Kampf, den Dir die Instrumente unter dem Schein einer Erleichterung und Verschönerung auferlegen, ohne besiegt zu sein, bestanden. Mit der Orgel verbunden, wird dieser Kampf, wenn er unternommen wird, immer heißer.

Wenn Du unterlägest — diesen Gedanken mag ich nicht denken — Aber wenn Du die Oberhand behieltest, welch eine glänzende und glückliche Zukunft!

Anfänglich ist der Kampf schwer; er ist so gut wie gegen die ganze Welt zu führen.

Man kann wirklich sagen: „die ganze Welt", die übercivilisierte Welt, selbst die sogenannte höhere dermalen in musicis übercivilisierte Sphäre der Welt hat sich taub gemacht, und die berühmtesten Komponisten der letzten Zeit befördern diese Taubheit.

Wird aber das Ohr (— es stehet geschrieben: Wer Ohren hat zu hören, der höre —) nach und nach wiedererwecket, so werden sich auch Komponisten finden, welche umlenken, und ihre Genialität nicht mehr ohne zu wissen, was sie thun, dahin neigen und wirken lassen, das Ohr zu verletzen und zu vernichten, sondern für den edlen, reinen, wirklichen und eigentlich menschlichen Gesang ihren Genius wirken zu lassen.

Also, wie überhaupt kein Instrument, nur nicht obenein noch die Orgel!

Ja, Du edles Institut, Erbteil des edlen kampferöffnenden Fasch, geliebte Singakademie, höre mein ungeschicktes, aber wahr und treu gemeintes Wort, welches, obschon viel zu breit, doch noch lange nicht das erschöpft, was hier zu sagen wäre und meine Seele erfüllt.

Höre meine aus tiefster Dankbarkeit hervorgegangene Ratgebung; höre meine flehentliche Bitte, erwäge meine Gründe und Behauptungen sorgfältig und schlage den steilen, aber einzig vorhandenen, zur Vollkommenheit führenden Weg ein.

Selbst in Dir und durch Dich belehrt, habe ich auch an vielen anderen zum Teil mir schon vorangegangenen, zum Teil noch lebenden Musikern und Lehrern bemerken können, wie sie in Dir und durch Dich Belehrung gefunden und erhalten haben.

Möge dann die in der Singakademie zu findende und von ihr ausgehende musikalische Belehrung eine noch weit erfolgreichere und allgemeinere werden; möge die musikalische Bildung von ganz Deutschland zu höchstem und würdevollstem Glanze emporblühen, und mögen aus dem Gremium der Singakademie dann Männer hervorgehen, die nicht nur den edlen Stifter und seine bisherigen Nachfolger, sondern vielleicht sogar die Heroen Bach und Händel überragen, welchen letzteren einigermaßen sich zu nähern bisher noch niemand gelungen ist.

Ein solches Überragen liegt keineswegs außerhalb des Bereiches der Möglichkeit.

Es haben sich seit Bach und Händel sehr große Genien kundgethan, welche nur nicht darauf hingeführt worden sind, zu erkennen, welch eine Fundgrube die Instrumentallosigkeit ist. Sie werden aber kommen und es merken.

Wenn man es ihnen aber nicht merken läßt, dann kommen sie nicht, und es bleibt eitel Mißklang und Zerrbild.

Mögen stets nur Wohllautströme aus dem Tempel der Singakademie fließen, rein wie Gold und Silber.

1872. Ed. Grell.

---

## VIII.

## Ed. Grell's motiviert gutachtlicher Bericht über Antrag und Denkschrift des allgemeinen Deutschen Musik-Vereines.

Berlin, den 25. August 1873.

Unterm 5. Dezember v. J. hat Seine Excellenz dem Direktorium der Königlichen Akademie der Künste s. l. rem. und mit der Veranlassung, sich darüber zu äußern, eine Denkschrift zugehen lassen, welche Hochdemselben vom Präses des Berliner Tonkünstler-Vereines, Professor Dr. Alsleben, vorgelegt worden, und in welcher ein vom allgemeinen Deutschen Musik-Verein zur Berathung gestellter und von demselben angenommener Antrag,

„zur Pflege der Tonkunst eine Behörde von Seiten des „Staates zu ernennen,"

motiviert werden soll.

Das Direktorium der Akademie hat diesen Antrag nebst Denkschrift (beides in Abschrift, und den Antrag ohne Ort und Datum) an die musikalische Sektion der Akademie der Künste gewiesen, worauf die vier Senatsmitglieder musikalischer Sektion die Vorlage durchgelesen haben und für angemessen hielten, die Sache so lange ruhen zu lassen, bis sich nach weiterer Beobachtung des Verhandelns und Treibens des allgemeinen Deutschen Musik-Vereines resp. des hiesigen Tonkünstler-Vereines ein Mehreres über die specielleren Zwecke und Absichten derselben wahrnehmen ließe.

Da bei der Versammlung der musikalischen Senats-Mitglieder am 5. Juli d. J. vom Direktorium mitgeteilt wurde, Se. Excellenz

habe an die Erledigung der Sache erinnert, so hat ein Senats-Mitglied den Auftrag erhalten, nach einer ganz allgemeinen Besprechung der Sache (ungeachtet der eben eintretenden Ferien) motiviert gutachtlich zu berichten.

Der Vereinsantrag lautet folgendermaßen:

„An Se. Excellenz den Staatsminister ꝛc. Herrn Dr. Falk.

„Der erste Deutsche Musikertag, welcher vom allgemeinen Deutschen Musikerverein für die Tage vom 10., 11. „und 12. Juli 1869 nach Leipzig berufen war, hat am 12. „den vom Vorsitzenden des Berliner Tonkünstler-Vereines, Herrn „Dr. Julius Alsleben, unter Autorität seines Vereines gestellten „Antrag:

„„In Anbetracht, daß die Tonkunst eine ebenbürtige „„Schwester der bildenden Künste ist, und daß diesen von „„Seiten des Staates eine sorgsame Pflege zu Teil wird, „„sollen von den Deutschen Staaten aus bewährten Fach„„leuten bestehende Behörden eingesetzt werden, welchen die „„Obhut über Pflege der Tonkunst nach allen Richtungen „„hin in gleicher Weise obliegt, wie dies bereits in betreff „„der bildenden Künste der Fall ist““

„in einer zahlreichen, aus namhaften Musikern aller Deutschen „Gaue bestehenden Versammlung einstimmig angenommen, und „die unterzeichnete Kommission mit der Ausarbeitung der hier „folgenden Denkschrift beauftragt. Es unterbreitet nunmehr die „gehorsamst unterzeichnete Kommission des Deutschen Musiker„tages den obigen Antrag zu hochgeneigter, schleuniger Berück„sichtigung resp. Inkraftsetzung. Der hohen Behörde ganz er„gebenst Unterzeichnete

„Dr. Franz Liszt in Weimar,
„Justizrat Dr. Gillet in Jena,
„Professor Dr. Adolph Stern in Dresden,
„Professor Dr. Julius Alsleben in Berlin,
Vorsitzender der Kommission,
„Professor Flodoard Geyer in Berlin
(am 29. April 1872 verstorben).“

Die Denkschrift beginnt mit Angabe ihres Zweckes.

a) Sie soll enthalten 1. die Motive zu dem betreffenden Antrage; 2. eine Beleuchtung seines Inhaltes vom kulturhistorischen, vom socialen und vom künstlerischen Standpunkt aus.

b) Sie soll ferner auseinandersetzen 1. wie die geforderte Behörde zu gestalten und 2. welches ihr specieller Wirkungskreis sei.

Hierauf führt die Denkschrift aus, der Staat habe wie die Wissenschaft auch die Kunst zu schützen und zu pflegen, zugleich aber auch die geistige Ausbildung und Erziehung der Staatsangehörigen in so ausgedehntem Maße, als es möglich ist, *selber in die Hand zu nehmen und zu leiten.*

Für die Wissenschaft sei gesorgt; ebenso durch *Bildungsinstitute, Ausstellungen, Preisfeststellung, Stipendien, außerordentliche bedeutende Unterstützungen, Aufträge* und *Bestellungen* auch für die bildenden Künste. Für diese Fächer seien Behörden vorhanden; der Baukunst sei sogar in den größeren Deutschen Staaten unter den höchsten administrativen Behörden eine Vertretung geworden. Die von Seiten der Staatsbehörde vernachlässigte Tonkunst befände sich dem gegenüber in höchst betrübendem Kontraste. Für diese existierten nur vereinzelte Einrichtungen, welche ganz außer Stande seien, einen Eindruck auf die Gesamtentwickelung zu machen. Es bedürfe solcher Einrichtungen, welche eine planmäßige Organisation der gesamten Pflege der Tonkunst im Staate bezwecken. Nur dadurch könne durchgegriffen werden.

Zu einer solchen Organisation sei die erste und wichtigste Institution die Einsetzung der beantragten Behörde durch den Staat. Das eigentliche Wesen und die Wichtigkeit dieser Forderung könne aber erst nach Beantwortung dreier Fragen gewürdigt werden. Diese drei Fragen lauten:

1. Welche Gründe kann der *Staat* haben, daß er der *Tonkunst* nicht die Pflege angedeihen läßt wie den *bildenden* Künsten?

2. Welche Gründe liegen vor, daß die *Tonkunst* im Gegensatz dazu eine solche Pflege *beanspruchen kann* und *muß*?

3. Warum muß vom Staate eine Pflege der Tonkunst resp. eine Organisation des Musikwesens gefordert werden? warum wirken die Musiker nicht durch sich selbst ohne Hinzutreten des Staates

dahin, daß die Tonkunst durch den Umfang der zu ihrer Pflege getroffenen Einrichtungen auch äußerlich solche Wichtigkeit und Bedeutung vom Staate erhält wie die bildenden Künste?

Als Beantwortung der ersten Frage sagt die Denkschrift: Der Staat müsse als praktisches Institut wie ein Kaufmann kalkulieren und bei Anlage seiner Kapitalien sehen, welchen Gewinn er habe. Die Denkschriftschreiber nehmen an, der Staat habe diese Frage erwogen, (obgleich sie befürchten müßten, daß das Thema einer durchgreifenden Organisation des gesamten Musikwesens nie von irgend einem Staatsministerium ernsthaft beraten sei,) — und sei so zu dem Resultat gelangt, daß er der Musik nur für Schule und Kirche bedürfe, weshalb er nur auf den Seminarien im Orgelspiel und Gesang unterrichten lasse, um hierdurch für die Kirche Organisten und für die Schule Gesanglehrer zu gewinnen. Hierdurch erwerbe er für sein angelegtes Kapital und erfülle außerdem eine notwendige Pflicht. Mehr zu thun halte er der Nutzlosigkeit wegen für überflüssig. Denn, wollte man auf die mangelhafte Ausbildung der Organisten und Gesanglehrer auf den Seminarien hinweisen, (mangelhaft sei sie ja, da der Seminarist die Musik nur nebensächlich betreibe,) — so werde der Staat sich höchstens zur Verbesserung des Seminar-Musik-Unterrichtes bereit finden lassen. Alle übrigen Verhältnisse des Musikwesens berührten den Staat nicht, daher er sich nicht darum zu bekümmern brauche, obgleich sie sich im Zustande der vollkommensten Anarchie befänden. Es gebe nicht einmal im Staate einige Stellen, zu denen wirklich Fachmusiker notwendig seien. Er halte nicht einmal für notwendig, Musikbildungsanstalten zu errichten, da ihm die Kräfte aus den privatim gebildeten Musikern scharenweise zu Gebote ständen.

Endlich bedürfe der Staat am allerwenigsten zu seinem äußeren Gedeihen der Konzerte. In welche Beziehung sollte er sich also zum Konzertwesen stellen?

Solche Erwägungen müsse der Staat als praktischer Kaufmann anstellen, also die Musik als einen Luxusartikel behandeln, für den so wenig wie möglich auszugeben sei.

Auf die bildenden Künste hat er daher viel größeren Wert zu legen, weil sie ihm die Möglichkeit gewähren, allen Staatsangehörigen

ohne besondere Mühe Kunstgenuß und Freude zu bereiten, sich selber aber zugleich den Ruhm zu verschaffen, der Spender solcher Genüsse zu sein. Die Beantwortung dieser Frage schließt mit den Worten: „Wir (die Denkschriftschreiber) sagten, der Staat muß so denken; daß er es wirklich thut, geht aus seinem Verhalten zur Tonkunst hervor.“ Die Erklärung der nächsten Frage wird das Irrtümliche dieser Denkweise darthun.

Die zweite Frage lautet: „Welche Gründe liegen vor, daß die Tonkunst eine Pflege vom Staate beanspruchen kann und muß?“

Die Beantwortung sagt:

a) Die Tonkunst könne die Pflege beanspruchen, da sie 1. den bildenden Künsten nicht nur ebenbürtig, sondern überlegen sei; 2. weil sie durch ihre praktischen Leistungen den bildenden Künsten mindestens gleich stehe; 3. weil ihre Bedeutung für den Staat eine überaus wichtige sei.

b) Die Tonkunst müsse aber jenen Anspruch erheben, weil ihre Verfassung 1. gegenüber den so sorgfältig geordneten Verhältnissen der bildenden Künste eine anarchische sei, d. h. eine solche, die weder in das organisch geordnete Gefüge der großen Gesellschaft eingreife, noch nach den juristischen oder politischen Gesetzen der Gesellschaft das Recht habe einzugreifen, sondern (die der Willkür jedes einzelnen überlassen,) nach Belieben schaden oder nützen könne; 2. weil sie fordern dürfe, daß der Nutzen und die Wichtigkeit, welche sie der großen Gesellschaft zu bieten vermöge, nicht nur an maßgebender Stelle anerkannt, sondern auch von dorther zum Besten der Gemeinschaft wirklich verwandt werde.

Nach dieser kurzen Beantwortung führt die Denkschrift zur Motivierung noch weiter aus:

ad a) Die Tonkunst könne Pflege beanspruchen ꝛc.

Die Richtigkeit der beiden ersten dafür angeführten Gründe sei Thatsache. Die Philosophie weise in der Ästhetik der Musik die der Malerei zunächst höhere Stufe an, und die Musikgeschichte lehre, daß bis auf unsere Tage die Musik Meister aufzuweisen habe, die den großen Meistern der bildenden Künste vollständig ebenbürtig zur Seite stehen. Nur der dritte Punkt, daß die Tonkunst für den Staat von

großer Bedeutung sei, bedürfe des Beweises, der folgendermaßen geführt wird:

Der Staat müsse alle Mittel zur geistigen Entwickelung seiner Angehörigen verwenden. Über den Wert der Musik als Bildungsmittel könne kaum noch ein Bedenken herrschen. Sie habe nicht nur die Kraft eines Bildungsmittels, sondern sie werde auch als integrierender Teil der Erziehung in der Familie angesehen, und kaum irgendwo vom Lehrplan der lernenden Familienmitglieder ausgeschlossen. Auch das Volk habe Sehnsucht nach Musik; der roheste Haufen zähme schon durch den Klang der Drehorgel seine Leidenschaften. Dem Volks- und Familienleben sei Musik unentbehrlich, sei es zur Bildung, sei es zur Erholung und Freude. Sollte deshalb der Staat nicht verpflichtet sein zur Erziehung seiner Familienmitglieder, — (es werde hier dem Staat gegenüber nicht für das Volk gesprochen, wiewohl auch dieser Gesichtspunkt der Hoheit des Staates durchaus nicht unwürdig wäre,) — sich desselben Mittels zu bedienen, welches in den einzelnen Kreisen längst Bürgerrecht erworben? Habe die Musik als Bildungsmittel die Berechtigung vom Staate fordern zu können, daß sie als solches von ihm verwendet werde, so liege darin auch die Notwendigkeit, daß die Tonkunst diese Berechtigung (wie oben sub b gesagt) fordern müsse.

Erwäge man nun, daß ein so wichtiger Faktor des Kunstlebens sozusagen vogelfrei ohne Recht und Berechtigung nur geduldet sei, und nur dadurch, daß er sich äußerlich eine imponierende Autorität geschaffen habe, ein scheinbar glückliches Leben führe, — erwäge man ferner, daß auf allen Gebieten, wo die Tonkunst eingreife, die herbsten Klagen über die Unzulänglichkeit der notdürftig geschaffenen Einrichtungen und Verfassungen laut würden, — (wie denn auch auf dem Leipziger Musikertage, dessen Aufgabe es gewesen sei, solche brennende Schäden an das Licht zu ziehen, Anträge zur Organisation des Musikunterrichtes auf den Volksschulen, Gymnasien und Seminarien, ferner Anträge zur Regulierung des Konzertwesens und der Tantième-Verhältnisse der Komponisten angebracht und motiviert seien,) — erwäge man dies alles, so lägen noch wichtigere und durchschlagendere Gründe als diese obengenannten vor, um derentwillen der Staat es als notwendig betrachten müsse, die Tonkunst zu berichtigen.

Von vielen Punkten also, die zu klarerem Verständnis erörtert werden könnten, sollten aber nur Zwei angeführt werden:

1. Das Publikum befände sich den Lehrern der Musik gegenüber in großer Verlegenheit, da fast jeder, der ein wenig spielen oder singen gelernt, aber weder Fähigkeiten noch Kenntnisse zum Lehren besitze, unterrichte und unterrichten dürfe, sobald er diesen Beruf zum Broterwerb erwählen wolle. Daraus entspringe maßlose Oberflächlichkeit; andererseits litten die gediegeneren Lehrer, da diese nicht durch Merkmale bezeichnet seien. Dazu wären, wie bei Lehrern für die Wissenschaft, auch für die Lehrer der Musik Examina notwendig, die aber wieder Musikbildungsanstalten erforderten, die nur der Staat errichten könne.

2. Eine Folge solcher geduldeten Oberflächlichkeit sei, daß das Volk für Ernst und Würde der Kunst unempfänglich werde, und in sogenannten gebildeten Kreisen periodisch nur Offenbach gelte; noch jetzt lägen seine Opern auf fast jedem Klaviere neben dem Schubert-Liszt'schen Erlkönig und der Sonate pathétique. Dies seien Thatsachen, die jeder Musiker mit Schrecken und Entsetzen sähe, die ein großer Teil der Gebildeten beklage, aber nicht ändern könne. Selbst der Staat würde augenblicklich nicht Abhülfe schaffen können; ein Verbot solcher Opern würde ein Eingriff in die bestehenden Gesetze sein. Aber allmählich könne der Staat abhelfen durch Bildungsanstalten und planmäßige Organisation der Musik.

Die dritte Vorfrage lautet: „Warum muß vom Staate eine „Pflege der Tonkunst resp. Organisation des Musikwesens gefordert „werden? warum wirken die Musiker nicht ohne Hinzutreten des „Staates dahin, daß die Tonkunst durch den Umfang der zu ihrer „Pflege getroffenen Einrichtungen auch äußerlich solche Wichtigkeit „und Bedeutung im Staate erhält, wie die bildenden Künste?"

Auf diese Frage liege die Antwort nahe. Solle eine Organisation des Musikwesens gründlich und bedeutungsvoll sein, so müsse sie sich über alle Verhältnisse hin erstrecken, zu denen die Tonkunst in irgend einer Beziehung stehe. Daher habe sie vor allen Dingen in Verhältnisse einzugreifen, die außer dem Bereiche des Privatmannes lägen, und in die einzugreifen nur der Staat das Recht und die Macht habe. Dahin gehörten Schule und Kirche, welche als Bil-

dungsmittel die wichtigsten Stätten für die Tonkunst seien. Auch die materiellen Mittel könnten in der Ausdehnung, wie sie vielleicht so lange erfordert würden, bis aus den Einrichtungen Einkünfte erwüchsen, nur vom Staate beschafft werden. Endlich aber müsse es den Musikern selber von der höchsten Bedeutung sein, daß der Staat von seiner maßgebenden Stelle aus die Tonkunst zu dem Grade der Berechtigung erhebe, welche die bildenden Künste einnehmen, und daß er erkennt und anerkennt, er habe die Pflicht, der Tonkunst die sorgsamste Pflege angedeihen zu lassen, und daß er diese Pflicht erfülle.

Nach diesen Auslassungen kommt die Denkschrift von der Tonkunst auf die Tonkünstler, welche gleichfalls zu der Forderung dieser Denkschrift berechtigt seien. Vergleicht man die Zahl der Musiker, gleichviel welcher Schattierungen, mit der Zahl der Baukünstler, Bildhauer und Maler, so dürften die letzteren gegen die Tonkünstler eine verschwindende Minorität bilden; und messe man den Wert der Leistungen beider Gruppen, so würden die Musiker keineswegs hinter denen der anderen Künstler zurückbleiben. So stelle sich also auch äußerlich für den Musiker ein Mißverhältnis des Staates zu ihm heraus, daß dieser einen Stand bevorzuge, der in keiner Weise höher zu stellen sei, als der der Musiker, der aber nicht einmal statistisch mit dem letzteren konkurrieren könne.

* * *

Nach diesen Beantwortungen der drei Vorfragen kommt die Denkschrift auf die eigentliche „Materie des Antrages, welche in der Forderung einer aus Fachleuten bestehenden Behörde zur Obhut der Pflege der Tonkunst an den Staat besteht."

Berechtigung und Notwendigkeit dürften die Antragsteller — (so meinen sie) — durch Beantwortung der drei Vorfragen als festgestellt erachten, und es sei nur noch übrig nachzuweisen, wie die Forderung für den Staat am leichtesten und für die Musiker am wirksamsten auszuführen sei.

Wenn der Staat nun in Rücksicht auf die Aufstellung eines Organisationsplanes für das Musikwesen eine Kommission berufen sollte, so dürfe er dieselbe, nachdem sie ihren Auftrag ausgeführt hat,

nicht gleich wieder entlaſſen, da die Ausführung der Organiſation der ſchwierigere Teil der Arbeit ſei. Sehr wohl möglich ſei es daher, daß ihre Thätigkeit mehrere Jahre in Anſpruch nehmen könne. Aber auch nach vollendeter Ausführung werde ſie in Thätigkeit bleiben müſſen, da, wenn ſich Mängel zeigen ſollten, Fachleute zum Prüfen und Beſſern erfordert würden, welche das Werk bis dahin geführt hätten.

So gelangt die Denkſchrift zu dem Schluſſe, daß eine ſolche Kommiſſion für die Dauer zu ernennen ſei, um das Werk der Organiſation des Muſikweſens anzubahnen, auszuführen, zu erhalten und zu leiten. Sie müſſe aber gegen alle ſich etwa ungerechtfertigt hindernd ihr in den Weg ſtellenden Verhältniſſe mit Autorität ausgeſtattet ſein. Autorität ſei, wo Rechte, Befugniſſe und Macht ſeien; eine permanente Kommiſſion mit Rechten, Befugniſſen und Macht und von Staats wegen autoriſiert, ſei eine Behörde. Dieſe würde gleichzeitig eine Inſtanz für Wünſche, Beſchwerden ꝛc. ꝛc. der Muſiker ſein, ein Vorteil, deſſen der Muſikerſtand bis jetzt den geringſten Ständen gegenüber entbehre.

Hauptſache ſei, daß zur Bildung dieſer Behörde nur die intelligenteſten, gebildetſten und erfahrenſten Muſiker, die aber auch in ihren Anſchauungen auf der Höhe der Kunſt ihrer Zeit ſtehen, gewonnen würden. Die Behörde ſolle in ihren Beſchlüſſen ſelbſtändig ſein, ihr volle Freiheit des Handelns gewährt werden, und nur, inſofern ſie bei ihren Wünſchen mit beſtehenden Verhältniſſen in Konflikt geraten, oder über die materiellen Mittel hinausſchreiten könnte, die der Staat zu gewähren vermag, ſolle das Miniſterium als Oberbehörde ein Veto einlegen dürfen.

Die im preußiſchen Staate beſtehende Akademie der Künſte habe in ihrer Abteilung für Muſik ein Inſtitut, das manchem als eine Muſikbehörde erſcheinen möchte. Dieſelbe habe indeß durchaus nicht das Recht der Initiative in muſikaliſchen Angelegenheiten. Würde der Akademie dieſes Recht aber zugleich mit der Pflicht einer Organiſation des Muſikweſens im Staate verliehen, ſo würde ſie etwa der im Antrage geforderten Behörde entſprechen. Die Muſikbehörde möge dem Kultusminiſterium untergeordnet ſein. Ihr könne zur Vereinfachung des Geſchäftsganges zwiſchen ihr und dem Miniſterium ein Miniſterialrat bei den Sitzungen als Vertreter des Miniſteriums bei-

geordnet sein. Fünf bis sieben Musiker würden zur Bildung der Behörde genügen. Die Behörde werde große Thätigkeit entfalten müssen, da fast alles neu zu bilden, und das Vorhandene gänzlich zu reorganisieren sei. Alle Teile des Kirchengesanges, alle Schulen, von der Elementarschule bis zur Universität, bedürften ganz neuer Gestaltung. Das Konzertwesen, Bildung von Konservatorien und Hochschulen für Tonkunst würden der Thätigkeit der Behörde ein ganz neues hochbedeutendes Feld eröffnen. Endlich solle die Behörde auch das Recht haben, für gewisse Fälle einzelne ihr nicht angehörige Musiker zu sich zu rufen.

* * *

Über diesen Antrag und die zu seiner Motivierung ausgearbeitete Denkschrift ist Folgendes zu bemerken.

Es muß zugestanden werden, daß die gegenwärtigen musikalischen Zustände zum Nachteile des Staates sehr ungenügend, mangelhaft und beklagenswert sind, und daß eine Verbesserung derselben sehr wünschenswert ist.

Ebenso ist es außer allem Zweifel, daß die Musik mit den bildenden Künsten, weil mindestens ihnen ebenbürtig, mindestens gleiche Berechtigung habe, vom Staate gepflegt zu werden, und von demselben gleiche pekuniäre Mittel für sie aufgewendet zu sehen.

Die Antragsteller haben aber, wenn sie außer dem vergrößerten Aufwande von pekuniären Mitteln die Gründung einer Musikbehörde des Staates fordern, die nach allen Richtungen hin wirksam ist, übersehen, oder nicht gewußt, daß laut dem Reglement für die musikalische Sektion der Königlichen Akademie der Künste, diese als ein integrierender Teil der Akademie die oberste Musikbehörde des Staates bereits bildet. Denn die musikalische Sektion der Königlich Preußischen Akademie der Künste wird nur als ein Institut erwähnt, das „Manchem als eine Musikbehörde erscheinen möchte, aber durchaus nicht das Recht der Initiative habe," und nur eine Musikbehörde sein könnte, wenn ihr außer dem Rechte der Initiative auch die Pflicht einer Organisation des Musikwesens im Staate auferlegt wäre.

An dieser Stelle würden eingehende Betrachtungen über den vorgeschriebenen Beruf und die bisherige Berufserfüllung der musikalischen Sektion zu weit führen; aber wären ihr auch die erwähnten Rechte beigelegt und die erwähnten Pflichten auferlegt, so würde sie doch nicht eine *solche* Behörde sein, (aber auch nicht sein dürfen,) wie die Antragsteller verlangen.

Diese wollen eine Reorganisation des Musikwesens *nach allen Richtungen* hin, und zwar, um zunächst nur *darauf* hinzuweisen, sowohl zur Förderung der *Musik selbst*, als auch zur Förderung der *Künstler* hinsichtlich ihrer *äußeren* Stellung, ihres *Erwerbes* u. s. w. Beides kann von *einer* Behörde nicht gehandhabt und gefördert werden, da, so plausibel es auch auf den ersten Blick erscheint, doch beides mit einander im Widerspruch steht.

Der Parallelismus der Musik mit den bildenden Künsten, den die Antragsteller mit fast der ganzen Gegenwart in Rücksicht auf die Ebenbürtigkeit aller Künste als etwas Selbstverständliches voraussetzen, ist nämlich in einigen Punkten gar nicht vorhanden.

Die Denkschrift läßt sich gar nicht beurteilen, wenn nicht zuvor ein klarer Blick auf das wirkliche in der Natur der Sache liegende Verhältnis der Künste zu einander geworfen wird, und zur Feststellung einiger Begriffe eine möglichst gründliche Auseinandersetzung zuvor gestattet wird. Denn ungeachtet aller Ebenbürtigkeit und Verwandtschaft zerfallen die sämtlichen sechs Künste in zwei Hauptgruppen. Dichtkunst, Tanz und Musik bilden die eine; Malerei, Bildhauerei und Baukunst die andere Gruppe.

Jene drei wurden schon von den alten Griechen als musische, musikalische oder Musenkünste, die letzteren drei als technische Künste bezeichnet.

Der höchst wesentliche Unterschied besteht darin, daß der Betrieb der letzteren notwendig einen körperlichen Stoff, sowie Gerät und Werkzeug zur Ausführung der Arbeit oder zur Darstellung verlangt. Der Betrieb der musikalischen oder Musenkünste bedarf dagegen weder des körperlichen Stoffes, noch des Werkzeuges und Gerätes.

Dieser Unterschied, der mit der größten Schärfe aufrecht zu halten ist, hebt die Ebenbürtigkeit und Verwandtschaft aller Künste keineswegs auf. Sie haben alle die Aufgabe, eine Idee, einen

Gedanken durch die ihrer Natur eigentümlichen Mittel darzustellen. Je mehr der Kunst dies gelingt, nämlich die Gedankendarstellung und Mitteilung, desto höher steht sie; und es ist dies das erste Erfordernis, obgleich es nicht allen Künsten auf gleiche Weise möglich ist, ihm zu genügen.

Zu den bevorzugtesten gehört die Musik, jedoch nur insofern, als darunter der Gesang verstanden wird.

Während alle Darstellung der bildenden (technischen) Künste in Benutzung des Stoffes zur Abmessung räumlicher Verhältnisse besteht, so besteht bekanntlich alle Musik nur in Abmessung rhythmischer und harmonischer Verhältnisse, welche beide ihrem Grundwesen nach zeitliche Verhältnisse sind.

Nicht nur vermag es der Sänger, diese durch gemessene Aussprache des gedankenmitteilenden Wortes darzustellen, indem er durch Aussprechen der Vokale nach Höhe und Tiefe abmeßbare Klänge (Harmonie) und durch Aussprache der Konsonanten abgemessene Zeitlängen (Rhythmus) darstellt; sondern der Mensch ist nur durch sein Sprachorgan mit Rhythmus und Harmonie bekannt geworden, mit denen beiden sich unsere Zeit bei der (eine begreifbare Gedankenmitteilung entbehrenden) Instrumentalmusik begnügt, und auf diese meistenteils größeren Wert als auf den Gesang legt, während schon die alten Griechen nach Plato's Zeugnis gar nicht anders wußten, als daß der musikalische Gedanke aus einem Verbande oder Beisammensein von drei Dingen, von Wort, Harmonie und Rhythmus bestehe. —

Schon aus vorstehendem erhellt, daß eine Behörde, die für die Höhe der Kunst zu sorgen und diese zu bewahren hat, a) gegen alle wortlose, b) gegen alle nicht durch den Menschen allein, sondern durch Werkzeug und Gerät hervorgebrachte Musik zu kämpfen und eine solche zurückzudrängen hat.

Die wort- und gedankenlose Musik (also die Instrumentalmusik) würde nur die verpönte Sinnlichkeit sein, und in der Malerei einem Gemisch von Figuren und Farben ohne Gegenstand entsprechen.

Endlich ist noch ein wichtiger Punkt zu besprechen. Alle Künste haben die Thätigkeit des Geistes, der Phantasie und der Erfindung zur Kundgebung eines Gedankens, zur Darstellung des Schönen

und dergl. Bekanntes mehr, mit einander gemein. Alle haben wegen der Mitteilung oder Zugrundelegung eines Gedankens das Vermögen, das Streben und die Pflicht, sich der Dichtkunst zu nähern, sich von ihr beeinflussen zu lassen, sich zu ihr hinzudrängen.

Die Baukunst passiert auf diesem nach der Dichtkunst strebenden Wege die Skulptur und Malerei, und gewinnt von diesen, (ursprünglich mehr der Nützlichkeit dienend und dadurch einen gewerblichen Charakter annehmend,) die Möglichkeit, einen mehr oder minder poetischen Gedanken auszusprechen oder kundzugeben, wodurch andererseits von der Malerei und Skulptur (begünstigt durch das dauernde Bestehen der entstandenen Gegenstände) eine industrielle und gewerbliche Richtung abgezweigt wird.

Anders verhält es sich mit den anderen drei Künsten. Tanz und Musik können sich von allen Künsten am meisten der Dichtkunst nähern, wie vorhin erwiesen worden, ja gänzlich mit ihr zusammenschmelzen. Je mehr sie das thun und erstreben, und je mehr es ihnen gelingt, desto näher kommen sie der Vollkommenheit, und desto höher steigt ihr Verdienst, ihr Stolz und ihre Ehre.

So wenig das Dichten, die Dichtkunst, das Dichtersein, das Dichtenlernen gewerblicher Natur sind, so sehr müssen Tanz und Gesang, wenn diese Künste selbst prosperieren und durch ihren Betrieb den Menschen, die Familie, den Staat beglücken und kultivieren sollen, die Richtung nach dem Gewerblichen vermeiden.

Hieraus entsteht eine Verschiedenheit desjenigen, was zur Wahrnehmung durch den Gesichts- und Gehörssinn beim Betrieb der musikalischen und bei dem der technischen Künste entsteht. Bei den letzteren wird das Kunstwerk hauptsächlich um seines Daseins willen hervorgebracht, dessen Betrachtung und Benutzung den größeren Kunstgenuß bildet und wohlthätig, Gemüt und Geist bildend, auf die Beschauer wirkt. Bei den musikalischen Künsten liegt das Kunstwerk, die Gemüts- und Geisteserhebung und Bildung mehr in dem Hervorbringen als in dem Hervorgebrachten, was das Kunstwerk mehr als Kunstwirken, wie als Kunstprodukt erscheinen läßt. Der größere Kunstgenuß auf dem Gebiete der musikalischen Künste besteht in der Selbstübung, in dem Selbstbetriebe derselben.

Das selbständige Singen und Tanzen gewährt unter allen Um-

ständen und auf allen Abstufungen einen höheren Aufschwung der Seele, als das passive Zuhören und Zusehen. Die größten Dichter sagen in der höchsten Begeisterung z. B. „Ich singe wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet" oder: „Ich singe nicht um Lohn" u. dgl. m. Die eigene Begeisterung des Ausführenden kann niemals voll, geschweige denn übervoll auf die passiven Hörer übergehen. Daher ist, so wie es sich um wahre Pflege der Musik in vollem Ernst handelt, alles gewerbliche, industrielle und merkantile Interesse nicht nur zu ignorieren, sondern sogar mit allen Kräften fern zu halten.

Es kommt aber noch Anderes hinzu, was die gänzliche Ausschließung und Nichtberücksichtigung der Geräte, Werkzeuge und der merkantilen Richtung herbeiführt, rechtfertigt und einer Behörde zur Pflicht macht:

a) Den Gesang betreffend, so ist nur durch ihn die vollkommenste harmonische Reinheit und Korrektheit ausführbar; durch ihn sind wegen der engen und notwendigen gegenseitigen Beziehungen des Ohres und des Stimmorganes des Singenden alle musikalischen Gesetze, auch die Gesetze für die Komposition, gegeben. Endlich ist er der treueste und sicherste Verräter der Empfindung des Vortragenden.

b) Die Instrumente betreffend, so hat keines derselben die harmonische Reinheit so in der Gewalt wie der Sänger. Selbst die Klasse der Bogeninstrumente ist nicht ausgenommen. Wenn z. B. eine Viola und eine Violine quintenrein eingestimmt sind, und das eingestrichene *a* beider ebenfalls im Einklange genau eingestimmt ist, so bilden das kleine *c* der Viola und das zweigestrichene *e* der Violine eine unreine, verstimmte, nämlich eine allzugroße große Terz. Von allen Instrumenten haben, beiläufig gesagt, die Klaviaturinstrumente, z. B. Orgeln, Fortepiano u. dgl., die bekanntlich außer Einklang und Oktav kein einziges Intervall so rein einstimmen können, wie der Gesang es erstreben und erreichen kann, die aber wegen ihrer leichteren Behandlung so weit verbreitet sind, vielleicht am meisten dazu beigetragen, die Begriffe Musik und Technik, oder musikalischer und technischer Künstler zu verwischen.

Die Orgel-, sowie überhaupt alle Klavierspieler haben es nur mit Abmessung der rhythmischen Verhältnisse und gar nicht mit Abmessung

der harmoniſchen Verhältniſſe, mit Abſtimmung der vorzuführenden Tonhöhen zu thun. Dies Geſchäft übernimmt der Orgel- oder Klavierſtimmer, der alſo mit größerem Recht als der Orgel- oder Klavierſpieler ſich Tonkünſtler nennen kann. Nur Eine Klaſſe von Inſtrumenten giebt es, die eine vollkommene harmoniſche Reinheit anzuſtreben und zu erreichen vermag, nämlich die Klaſſe der alten Zug-Poſaunen. Aber auch auf dieſen Inſtrumenten iſt es nur mit großer Schwierigkeit möglich, — und noch ſchwieriger iſt auf ihnen die Darſtellung der rhythmiſchen Verhältniſſe, — anderer Unvollkommenheiten nicht zu gedenken.

Obenein alſo, wie wir geſehen haben, mit Unvollkommenheiten behaftet, die abzuſtellen nie möglich iſt, verläßt die Inſtrumentalmuſik, unfähig der Mitteilung irgend einer begreifbaren Idee, den Kreis der muſikaliſchen Künſte und tritt in den der techniſchen.

Wie nachteilig dieſe Hinanziehung und die ſich daran ſchließende Hinneigung zum Gewerblichen und Induſtriellen wirkt, zeigt in der Gegenwart nicht nur die Muſik, (man denke nur, was die letztere betrifft, an die Oper, die bis zur Unverſtändigkeit vorgeſchritten iſt,) ſondern auch der Tanz. Es iſt dahin gekommen, daß man gar nicht mehr tanzen kann oder will. Je gebildeter die Tanzgeſellſchaften ſind, deſto weniger gut, man kann ſagen deſto ſchlechter wird getanzt; es wird ſogar, während die edle Dichtkunſt ihren Vers vom Tanz entnommen hat, ganz gegen den Takt getanzt. Am beſten ſieht man noch in den Dorfſchenken tanzen. Hiernach ſind die Nachteile, welche Schillers „tüchtige, mit Butter verſorgende Kuh“ in muſikaliſchen Künſten mit ſich bringt, ſo bedeutend, daß die Beſchwerden der Antragſteller vollſtändig gerechtfertigt erſcheinen.

Aber aus all dieſem geht hervor, daß eine Muſik- oder oberſte Muſikbehörde die Muſik mit der größten Kraft und Energie vor aller Annäherung an die techniſchen Künſte zu bewahren, und ſomit als eine reine Kunſt, nur um ihrer ſelbſt willen, um des Könnens und keineswegs wohl gar um des Erwerbes willen zu pflegen hat.

Eine ſolche Behörde haben aber die Antragſteller nicht im Sinne, wenn ſie eine Muſikbehörde fordern. Sie verlangen, daß dieſe auch zu gleicher Zeit die äußere Stellung der Muſiker ordene und verbeſſere, hoffend oder irrigerweiſe meinend, daß durch die Begünſtigung

der freien gewerblichen Muſiker die Kunſt, die Muſik ſelbſt als Kunſt gefördert werden könne.

Wenn die techniſchen und gewerblichen Muſiker eine ſolche Organiſation verlangen, ſo ſind ſie nach den Geſetzen vollkommen berechtigt, dieſe ſelbſt vorzunehmen und ſich zu aſſociieren. Sollten ſie dennoch eine Staatsbehörde zur Ausführung der Organiſation und der Überwachung erlangen, ſo würde dieſe zum Reſſort des Handelsminiſterii gehören, während die eigentliche oberſte muſikaliſche Kunſtbehörde allerdings nur zum Reſſort des geiſtlichen und Unterrichts-Miniſterii gehören kann. Es wird aber, wie weiterhin gezeigt werden wird, kein Geld dazu vorhanden ſein, und was die Vorlage wünſcht, würde doch nicht erreicht werden können. Denn es wird jederzeit einem Jeden freiſtehen, auf ſein Klavier diejenigen Klavierſtücke zu legen und ſie darauf zu ſpielen, welche er will; und jeder Familienvater wird ſeine Kinder von nicht geprüften Lehrern ebenſogut in der Muſik unterrichten laſſen können, wie er ſie im Lateiniſchen und anderen Wiſſenſchaften ſelbſt von Gymnaſiaſten unterrichten laſſen kann. Ebenſo wird kein Theater abgehalten werden können, Opern von geringerem muſikaliſchem Wert aufzuführen, ſobald ſie volle Häuſer machen und nicht unſittlich ſind.

Was übrigens die Klage über den Mangel an muſikaliſchen Stellen im Staate betrifft, ſo überſehen die Antragſteller, daß nach einer Angabe des verſtorbenen Wieprecht ſchon vor einer Reihe von Jahren im Preußiſchen Staate bei den Militär-Chören mehr als zehntauſend und jetzt gewiß noch weit mehr Muſiker angeſtellt ſind. Außerdem, und dies führt zu einem Hauptpunkt, der hier zur Sprache kommt, exiſtieren im Preußiſchen Staate ſo viel Muſikſtellen als Schulinſtitute vorhanden ſind, da ein jedes der letzteren mindeſtens Einen Geſanglehrer beſitzt. Die Denkſchrift hebt nämlich zwei Forderungen ſehr betont hervor: 1. daß die Pflege der Muſik ſich auf alle Staatsangehörigen erſtrecken müſſe; 2. daß die Muſikpflege in Schule und Kirche als „zwei der wichtigſten Stätten für die Tonkunſt“ ganz beſonders zu reorganiſieren ſei.

Dies ſind die beiden Kardinalpunkte in der Denkſchrift, goldene Ausſprüche, die alle Beherzigung verdienen. Durch die Sorge für das zweite iſt auch für das erſte geſorgt, da ſämtliche Staatsange-

hörige entweder der Schule oder der Kirche oder beiden angehören.

Da die Denkschrift eine Musikpflege für alle Staatsangehörige wünscht, so hätte sie des Volksgesanges ausdrücklich erwähnen sollen. Sie hat es, ohne es auszusprechen, gethan, indem sie Schul- und Kirchengesang gepflegt haben will.

Denn in der Kirche, die in jeder Beziehung durch die Schule erbaut wird, ist oder müßte der vollständigste, allgemeinste, vollkommenste Volksgesang zu finden sein.

Nichts bringt aber der Kirche einen größeren Gewinn als Musik, und der Musik nichts mehr Gewinn als die Kirche. Nur durch gottesdienstliche Verwendung haben seit den frühesten Zeiten die Völker den höchsten ihnen möglich gewordenen Grad der Vollkommenheit in jeglicher Kunst erreicht. Die Kirche aber hat die Musik nur des Wortes halber aufgenommen oder vielmehr das auszusprechende Wort Gottes hat sich in Gesang verwandelt und ist darin verwandelt worden, um eindringlicher zu werden, d. h. um so wohl stärker und deutlicher hörbar zu werden, als auch um tiefer in die Herzen eindringen und tiefer und lebhafter empfunden werden zu können.

Ferner hört die Musik, wie sich oben ergeben hat, auf, eine musikalische Kunst zu sein, sobald sie des Wortes entbehrt. Sie verbietet den Gebrauch des Werkzeuges, des Instrumentes, und findet endlich nur ihre Gesetze durch den Gesang. So ist denn in der Denkschrift nichts gerechtfertigter als die Forderung, daß in Schule und Kirche die Musik (das kann doch wohl nur heißen der Gesang) reorganisiert und die Pflege desselben gesteigert werde. Eine nähere Betrachtung zeigt, wie die Denkschrift Recht hat, wenn sie unzufrieden ist mit der musikalischen Pflege in Schule und Kirche. Es ist nur nötig, dies für die Schule nachzuweisen, da der Schulgesang die Quelle des Kirchengesanges ist.

Der Staat hat zwar schon ungeheuer viel seit ungefähr sechzig Jahren gethan, indem der Gesang durch die Fürsorge des Ministers Wilhelm von Humboldt als Lehrobjekt in die Schulen aller Grade eingeführt worden ist, und in jeder ohne Ausnahme der Gesang mindestens durch Einen Gesanglehrer gelehrt wird. Aber zu einem mit den anderen gleichberechtigten Lehrobjekt ist derselbe bis jetzt noch nicht geworden. Denn die Behörden nennen immer noch die Gesanglehrer

in den Gymnasien „Hülfslehrer" und zwar, während die Musik, namentlich der Gesang, gar keine technische Kunst ist, „technische Hülfslehrer".

Ebenso wie der ordentliche Gymnasiallehrer in den Sprachen, und in der Mathematik, und in der Geschichte und in allen anderen Wissenschaften, wenigstens in mehr als Einem dieser Objekte unterrichten, und in allen eine Prüfung bestehen muß, so ist auch der Unterricht im Gesange von ihm zu verlangen. Und wenn die Schulkollegen so lange im Gesange werden unterrichtet haben, wie man seit Jahrhunderten in den Sprachen und Wissenschaften zu unterrichten sich geübt hat, so ist unausbleiblich, daß in den Schulen ebenso vortrefflich im Gesange unterrichtet werden wird, wie gegenwärtig in Sprachen und Wissenschaften, oder wie in den Elementen in den Dorfschulen, so daß man dann auch den Unterricht im Gesange wie den in den Wissenschaften nirgend in der Welt besser als in unseren Schulen finden wird.

Auf der Stelle und urplötzlich ist es allerdings nicht möglich, weil es zunächst darauf ankommt, das Elementare zu ergründen und zu betreiben. Es ist daher nicht einmal nötig, ja sogar schädlich, anfangs zu große Anforderungen zu stellen, z. B. von Gymnasialschülern die Ausführung Joh. Seb. Bach'scher Motetten zu verlangen. Dies hat selbst bei scheinbarem Gelingen keinen Wert, wenn die Schüler nicht gründlich musikalisch gebildet sind, und mit vollständigem musikalischen Bewußtsein singen.

Von Gymnasial- und Stadtschullehrern ist mindestens dieselbe Vielseitigkeit zu verlangen, die man von den Elementarlehrern, von den schlechtest besoldeten Dorfschullehrern verlangt, welche außer in den Wissenschaften (wenn auch größtenteils nur realen) auch im Gesange unterrichten müssen. Hier ist der Ort, wo es so kräftig zu reorganisieren gilt, bis die Schulmänner und Schulgesanglehrer die eigentlichen musikalischen Fachmänner geworden sind.

Hieraus ergiebt sich, daß es eine so große Anzahl musikalischer Stellen im Staate giebt, wie es die Denkschriftsteller wahrscheinlich gar nicht geahnt haben. Die Denkschrift, nicht ahnend, daß sie den Parallelismus zwischen der Musik und den bildenden Künsten zu weit führt, wünscht wahrscheinlich für die Musiker solche Stellen, wie sie

die Baukunst in den höchsten Verwaltungsbehörden hat, also Musikräte in allen den Bauräten entsprechenden Abstufungen. Doch es wird diese so wenig geben, wie man Latein-, Mathematik- und Geschichtsräte, oder Skulptur- und Malräte hat.

Die Denkschrift verlangt ferner Dinge, die den Ausstellungen, Preisen und Stipendien der bildenden Künstler, und den Bestellungen großer Kunstwerke entsprechen.

Mit den Preisbewerbungen hat es eine eigene Bewandtnis. Von vielen Seiten fängt man an, ihre Nützlichkeit für die Wissenschaft und Kunst zu bezweifeln. Selbst die Bewerbungen darum werden immer seltener. Den Ausstellungen entsprechen Konzerte, und die Denkschrift wünscht sie vom Staat für Geld gegeben, und den Erlös zum Besten der Musikpflege verwendet, bis der Staat selbst die Mittel gewinne.

Das wäre sehr traurig, wenn der Staat selbst, namentlich unter Autorität eines geistlichen und Unterrichtsministerii so die schöne und edle musikalische Kunst gewerblich betreiben sollte! Quanz hatte ganz Recht, als er ein merkwürdiges Wort zu Friedrich dem Großen sprach. Ein fremder Unternehmer wollte die Königliche italienische Oper pachten, und machte sehr annehmbare Gebote. Der König war im Begriff darauf einzugehen, als ihn Quanz darauf aufmerksam machte, daß er alsdann vom Opernhause die Inschrift: Apollini et Musis müsse hinwegnehmen lassen. Friedrich ließ es beim Alten.

Über die Konzerte, insofern sie die Antragsteller als Bildungsmittel gefördert wissen wollen, ist zu bemerken, daß zwar das Anhören für Musiker ebensoviel Bildendes haben kann, als das Beschauen von Kunstwerken für den zeichnenden Künstler. Doch hat die Sache zwei Seiten: es muß dabei die tote und unbewußte Kopie vermieden werden, die in der Musik, d. h. im Gesange, jetzt so überhand genommen hat, indem der Gesangunterricht oft nur in einem Vorsingen des Lehrers besteht, welches der Schüler nachzumachen sucht, ganz ähnlich wie man einen Vogel zum Pfeifen und Sprechen zu erziehen und abzurichten pflegt. Besser, wenn die mustergültige Musik in der Kirche beim Gottesdienst gehört wird. Dort giebt es Solo- (Priester), Chor- und Gemeindegesang, jede Art von Gesang, vom einfachsten Choral- bis zum kompliziertesten Figuralgesang in größester Abwechselung.

Die Hinwegschaffung der Instrumente aus der Kirche und

Schule*) wird augenblicklich sehr unangenehm berühren, weil man aus dem dann sich herausstellenden Mißklang erfahren wird, wie tief der gegenwärtige Stand des Gesanges und somit der Musik im allgemeinen ist. Dies aber nur allein kann zu einer Erkenntnis des wahren Musikwesens und der wahren Lehre führen, die in ihrem Grundwesen gar keine verschiedenen Richtungen haben kann. Es kommt nur darauf an, jede instrumentale Hülfe fern zu halten, und zu sorgen, daß die Musiker, d. h. die Sänger, selbst singen, und nicht durch die an Instrumente abgetretene Thätigkeit, statt zu singen, gleichsam gesungen werden. Um dann den Gesang zu fördern, werden Bildungsanstalten, also Seminarien, Schulseminarien (aber keine sogenannten Konservatorien im neueren Sinne, namentlich wenn sie nach dem Pariser Muster eingerichtet sind,) gegründet oder gesteigert werden müssen.

Allgemein bekannt und dankbar anerkannt ist, wie so viel dafür bereits geschehen ist und noch gethan wird. Aber welch ein unermeßlicher Aufwand ist noch erforderlich, bis (ganz abgesehen von der Musik) die Dorfschulen zu der Höhe der höheren Stadtschulen gebracht sind. Welche Gehaltsverbesserungen werden da erforderlich sein, um überhaupt nur Personen für die Schulämter zu bekommen. Denn es ist genugsam bekannt, wie wenige sich jetzt dem niederen Schulfache widmen und wie viele von diesen wenigen ihrem Fache abtrünnig werden. Und was für Zeit und Geld wird dazu gehören, diese auch in der Musik dahin zu bringen, daß sie als Fachmänner gelten können, und hervorleuchtende Fachmänner sich unter ihnen finden, und daß dann, wie vor Zeiten, diese Gesanglehrer zur Besetzung der Kantorate, als der nächsten Stellen unter den Rektoraten, verwendet werden können.

Darin haben also die Antragsteller ganz Recht, daß sie eine ungeheuere Steigerung des pekuniären Aufwandes für erforderlich halten, der aber doch wohl anders zu verwenden sein dürfte, als sie es mutmaßlich zu Gunsten der technischen gewerblichen Musiker wünschen.

*) Mit der Zeit wird selbst die weit überschätzte Orgel fortzuschaffen sein, welche die harmonischen Verhältnisse der Unreinheit wegen nur schwebend, und von den rhythmischen die Gewichtsverhältnisse, den Wechsel von Arsis und Thesis, den schon die alten Griechen als eine Hauptsache des Rhythmus erkannten, ganz und gar nicht zur Darstellung bringen kann. Grell.

Denn es kann dies für die Musik gar nicht so geschehen, wie es für die bildenden Künste geschieht, z. B. durch Bestellung großer kostspieliger Kunstwerke an Gemälden, Skulpturen und Bauwerken.

So wie der Staat die Dichtkunst nicht dadurch pflegt, daß er die Ausarbeitung von Tragödien, Epopöen und dgl. bestellt und Aufträge dazu giebt, sondern sich darauf beschränkt, in der Schule für Wissenschaft und Geistesbildung zu sorgen, so bedarf es nur des Schulunterrichtes im Gesange, d. h. eines wirklich musikalischen Schulunterrichtes, um, freilich erst mit der Zeit, nicht nur schönen Gesang, sondern auch schöne Kompositionen erklingen zu hören in der Kirche, im Volke und in der Familie.

Der Staat muß daher mit Recht viele der Dinge, welche die Antragsteller verlangen und welche zur Kunst gehören, für Luxusartikel halten, ja er muß sie sogar als Nachteile bringend ignorieren und für schädlich halten. Dagegen haben die Antragsteller, wie bereits erwähnt, vollkommen Recht, wenn sie Organisation oder Reorganisation des Kirchengesanges fordern.

Hier ist nicht der Ort zu untersuchen, welche Maßregeln dabei zu ergreifen wären, nur daran muß als an etwas Unfehlbares und Unumstößliches erinnert werden, daß hier alle Hülfe nur von der Schule kommen kann. Während des Verlaufes dieses Jahrhunderts hat man hie und da angefangen, sich von dem Gedanken zu entfernen, daß die Kirchenmusik die Grundlage aller anderen Musik ist, ähnlich wie die Maler das historische Feld meiden, und mit Genre und Landschaft sich zu thun machen.

Wollte Gott, daß man wieder zur Erkenntnis käme, wo der Anfang zur Kunst steckt, und daß man wieder zu der Einsicht gelange, daß man den Bau der Thürme nicht mit der Spitze und deren blendender Vergoldung, sondern mit dem, freilich unsichtbar bleibenden Fundamente beginnen müsse.

## IX.

## Einige nachträgliche Bemerkungen zu dem motiviert gutachtlichen Bericht über Antrag und Denkschrift des allgemeinen Deutschen Musik-Vereines.

Berlin, den 5. November 1873.

1. Unerschütterlich fest zu halten ist, daß die musikalischen (die zeitlichen) Künste sich bei ihrem Betriebe von allem Gerät und Werkzeug fern zu halten haben. Was bei den bildenden Künsten der Stoff ist, welcher mittelst Gerät und Werkzeug in künstlerische Form umgestaltet wird, das ist bei der Musik das Wort, welches mittelst der Organe des Menschen selbst zu künstlerischer Form, d. h. zum Gesange umzugestalten, zu potenzieren ist. Die Musik hat sich so wenig der wort-entbehrenden Instrumente zu bedienen, wie die Malerei der Worte. Nur die Baukunst bedient sich zuweilen der Worte zu Dedikationen. Gemälde haben sich aller Über- und Umschriften zu enthalten. Der Maler muß seine Gedanken aus seiner Komposition erkennen lassen können. Den alten sogenannten Legenden im Bilde wird wohl niemand das Wort reden.

* * *

2. Wenn die Gesangskultur durch Schule und Kirche nach der oben angegebenen Weise wird vorgeschritten sein, so wird die Klage wegfallen, die jetzt so oft gehört wird, daß es den Schülern der Kunst so sehr an allgemeiner wissenschaftlicher, schulwissenschaftlicher Bildung fehle. Darüber haben auch Lehrer der bildenden Künste

geklagt, so daß der Senat schon früher allen Ernstes auf den Gedanken gekommen ist, ein Geschichtsbuch ausarbeiten zu lassen, worin nur Dasjenige aus der Geschichte aufgenommen sein sollte, dessen der Geschichtsmaler bedürfe.

* * *

3. Die heutigen Musiker haben sich gewöhnt, die Musik nur von der gewerblichen Seite anzusehen. Bei den bildenden Künsten liegt das Gewerbliche so nah, daß es von ihnen fast unzertrennlich ist, da das Producierte, das Produkt als dauernd verbleibender Gegenstand, sei es der Nützlichkeit oder des Bedürfnisses oder des Luxus, eine zu wichtige Rolle spielt. Die Musikkunst wird somit nicht so allgemein, wie es wünschenswert wäre und ebenso zum Wohle der Kunst als des Menschen führen würde, als eine „hohe und himmlische Göttin", wie als „tüchtige mit Butter versorgende Kuh" angesehen und betrieben. Das letztere ist nicht das edlere. Die wahre Kunstfreude und höchste Herzenserhebung wird hervorgebracht durch eigenes Üben und Kunsttreiben, also durch Selbsttanzen und Selbstsingen.

Dies schließt nicht aus, auch den Tanz und Gesang anderer bezaubernd zu finden, worauf sich alle die alten Einrichtungen der Wechselchöre, der Strophe und Antistrophe, des Antiphonischen, des Dux und Comes u. s. w. gründen.

Die musikalischen Künste haben nicht so neidisch auf die bildenden Künste, als vielmehr vorzugsweise auf die Poesie hinzublicken. Aber die alte Geschichte vom armen Poeten schmeckt nicht.

Der alte Fux läßt in seiner Kompositionsschule Aloysius (bekanntlich der Vorname Palestrina's) als Lehrer zu dem Schüler, dem er seinen eigenen Namen Joseph giebt, folgende Äußerungen machen:*) „An nescis, musicae studium immensum esse mare, neque Nestoris annis terminandum? Vere rem difficilem onusque Aetna gravius suscipere intendis."

*) Fux, Grad. ad. parn. Wien 1725, S. 43. — Deutsch von Lorenz Mitzler, Leipzig 1742, S. 62: „Weißt du nicht, daß das Studium der Musik ein unerschöpfliches Meer ist, und daß kaum Nestors Jahre dazu ausreichen würden, es zu ergründen? Wahrhaftig, du unternimmst eine schwere Sache, ja eine Last, die, wie man zu sagen pflegt, schwerer als der Berg Ätna ist."

Und dann ſpäter, als der Schüler ſich nicht abweiſen laſſen will:*) Forsan spe futurarum divitiarum rerumque familiarium copia ad amplectendum hujus vitae statum titillaris? Si ita res se habet, crede mihi, muta consilium. Non enim Plutus, sed Apollo praeest Parnasso. Alia via incedendum est iis, qui divitiarum cupiditate incensi, aditum ad eas reperire volunt."

Daher iſt in den älteren vielbeſprochenen preußiſchen Schulregulativen, man möge über dieſe denken wie man wolle, doch mindeſtens der eine goldene Paragraph enthalten, welcher den Grundſatz ausſpricht, „die Kunſt ſei nur um der Kunſt willen zu lehren und zu üben."

Wenn das ſogenannte Publikum, d. h. müßige Leute, ſich täglich verſammeln, um ſich ein paar müßige Stunden lang die Zeit vertreiben zu laſſen, ſo hört, zumal alles Gehörte augenblicklich wieder vorüberrauſcht und ſich der genaueren Betrachtung entzieht, jede ruhige, gründliche und eingehende Beurteilung auf, und es entſtehen je nach der Zuſammenſetzung eines oft gemiſchten Publikums aus deſſen oft launiſchen Beurteilungen und deren Kundgebungen mit der Zeit förmliche Kunſtgeſetze, die ſchnurſtracks zum Verderben führen.

Um noch einmal auf die Wichtigkeit des Selbſttreibens und Übens der muſikaliſchen Künſte zurückzukommen, (— hier die Gefahr übergehend, die darin liegt, wenn der Wert der Kunſtleiſtung nach der Summe beſtimmt wird, die dafür bezahlt wird, —) ſo kann wohl nicht geleugnet werden, daß der kein richtiger Menſch iſt, der nicht lieber z. B. ſelbſt tanzt, als tanzen ſieht. Ebenſo iſt es mit dem Geſange. Es iſt ſogar eine Eigentümlichkeit der Deutſchen, gern ſelbſt zu ſingen. Vielleicht hat kein Volk einen ſo umfangreichen und wertvollen Schatz an Kirchen- und Volksliedern, wie das deutſche.

Es iſt wohl weniger eine Übereilung als ein Frevel zu nennen, wenn man den Volks- und Kirchengemeindegeſang als etwas ganz außerhalb des eigentlichen Kunſtgebietes liegendes betrachtet. Es iſt vielmehr eine Pflicht desjenigen, dem die Sorge für die künſtleriſche

*) Vielleicht reizt dich die Hoffnung, durch dieſe Lebensart künftig große Reichtümer zu erlangen? Wenn dies der Fall iſt, ſo glaube mir und ändere deinen Sinn. Denn nicht Plutus, ſondern Apollo herrſcht auf dem Parnaß, und diejenigen, welche nach Reichtümern ſtreben, haben einen ganz anderen Weg einzuſchlagen.

Bildung eines Volkes am Herzen liegt oder amtlich übertragen ist, mit allen Kräften darauf hinzuarbeiten, daß der Gemeindegesang in der Kirche und das Volkslied sich zu wirklichen Kunstwerken erheben.

* * *

4. In der Denkschrift heißt es, es müßten zur Musikbehörde nur die intelligentesten, gebildetsten und erfahrensten Musiker zu gewinnen sein, die aber auch in ihren Anschauungen auf der Höhe der Kunst ihrer Zeit stehen. Dies ist doch offenbar ein Widerspruch. Die Denkschrift tadelt sehr stark die jetzigen Zustände und will Abhülfe durch Männer, die in ihren Anschauungen auf der Höhe der Kunst ihrer Zeit stehen!

* * *

5. Späteren Zeiten muß es unerklärlich erscheinen, wie man heutzutage den Gesang so niedrig und unwesentlich, und die Instrumentalmusik so hoch und wichtig achtet. Vielleicht bringen gedankenentbehrende rhythmische und harmonische Verhältnisse (sogar schon in mangelhafter Güte und Richtigkeit geordnet) dem Sinn ein größeres Behagen als gegenstandlose Mischungen von Linien und Farben.

Denn der gegenstandlosen Zeichnung und Malerei, z. B. Kleider- und Tapetenmustern, spricht so leicht niemand das Wort oder nimmt sie für Kunst. Dagegen sind die geistreichsten Leute entzückt von der gedankenentbehrenden Mischung nur rhythmischer und harmonischer Verhältnisse, d. h. von der Instrumentalmusik. Sie bekennen, in die erhabensten Stimmungen durch Instrumentalmusik versetzt und dadurch zu den tiefsten Gefühlen und Empfindungen, zu den erhabensten Gedanken getrieben zu werden.

Das ist aber nur eine ganz sinnliche und nicht im entferntesten gewährleistete und bestimmt gerichtete Einwirkung, zu deren Hervorbringung es gar nicht der Kunst bedarf, sondern schon die bloße Natur, das bloße Geräusch der Natur ausreicht und noch weit tiefer und mächtiger wirken kann. Denn wenn es nur auf die Wahrnehmung eines hörbaren Schalles und Rauschens ankommt, so ist das Murmeln der Quelle, das Plätschern des Baches, der Gesang

der Vögel, der säuselnde Hauch der Lüfte, das Heulen des Windes, das Brausen des Sturmes, das Rollen des Donners ꝛc. gewiß weit ergreifender, beseligender, erbauender und frappanter als alle Instrumentalmusik.

Der Künstler muß sicher sein, daß er auf jeden Hörer denselben Eindruck macht, in jedem Hörer dieselben Gefühle erweckt, dieselbe Seelenthätigkeit erregt; und das ist nur möglich durch Mitteilung und Ausdruck des Gedankens, Begriffes und Wortes, d. h. durch Gesang, als die einzige musica humana.

Wunderbar diese Verirrung! Der Mensch kennt keine schönere Gestalt, kein schöneres Bild als die Gestalt und das Bild des Menschen; aber eine Musik d. h. ein Erklingen der toten Instrumente, welche keine geistige Mitteilung zu machen imstande sind, hört er lieber als die Stimme des Menschen. Das ist nicht geistreich, sondern thöricht, geschmack- und geistlos. Des Pudels Kern liegt *darin*, daß es sehr schwer ist, gut und schön zu singen, und es zu lehren.

Seit Jahrhunderten hat man sich das Singen und Singenlehren bequem gemacht. Anstatt den Sänger durch klare, richtige Unterweisung und Lehrmethode, sowie durch fleißige Übungen zu der Geschicklichkeit zu fördern, selbständig korrekt zu singen, hat man mit vorspielenden und begleitenden Instrumenten nachgeholfen, alle Selbstthätigkeit der Singenden für nutzlos erachtet, — (denn das Singen ist nicht bloß ein Erklingenlassen der Stimme, sondern zugleich ein Abmessen und Abstimmen von rhythmischen und harmonischen Verhältnissen,) — und schließlich das Ohr so gut wie gänzlich außer Aktivität gesetzt.

So weiß man jetzt gar nicht mehr, wie zauberisch schon der gute, sage der *gute* Gesang einer minder schönen Stimme wirkt, Notabene, wenn sie, wie gesagt, *gut*, rein, säuberlich, kunstgerecht und ausdrucksvoll singt. Heutzutage wird der Kunstwert des Gesanges in der starken und schönen (eigentlich mehr in der *starken* als schönen) Stimme gefunden, wenn sie auch minder gut, sogar schlecht singt. Daher lehren die Gesanglehrer statt der eigentlichen Gesanglehre nur die sogenannte *Stimmbildung* und Bildung der *Stimme*.

Diese Verschönerung und Bildung der Stimme ist eine sehr schöne Sache. Wenn aber nicht gelehrt wird, die rhythmischen und

harmoniſchen Verhältniſſe genau abzumeſſen, ſo wird das Mißbehagen des Hörers nur um ſo größer, mit deſto ſchönerem und daher ſich weit breiter machendem Klange die rhythmiſchen und harmoniſchen Verhältniſſe detonierend und abweichend hervorgebracht werden.

* * *

6. In dem Bericht iſt geſagt worden, allein der Geſang ſei imſtande, harmoniſche Korrektheit zu erſtreben und zu erreichen; er ſei wegen der notwendigen gegenſeitigen Einwirkung des Ohres und der Stimme der Geſetzgeber für alle muſikaliſche Lehre. Hierzu iſt noch ein Zuſatz zu machen. Nämlich auch in Hinſicht des Rhythmus iſt der Geſang zum Geſetzgeber für alle Muſik geworden.

Denn der Periodenbau in der Muſik (ſelbſt in der Dichtkunſt der Versbau) gründet ſich auf den Atemzug, auf die Länge des menſchlichen Atems. So iſt die Cäſur im Hexameter weiter nichts als eine ſehr ſinnreiche Befolgung der alten Singeregel, man ſolle nicht auf dem Taktſtrich Atem holen, was man auch, infolge der Beförderung der Inſtrumentalmuſik und der dadurch faſt gänzlich verſchwundenen Theorie der Muſik bald gänzlich vergeſſen haben wird. Man iſt dadurch ſo weit gekommen, daß man den Geſang gar nicht mehr als etwas zur „*Muſik*“ gehöriges, geſchweige denn ſelbſt als die geſamte, die edelſte Muſik, die Grundlage und das Geſetz *aller* Muſik, auch der Inſtrumentalmuſik, anſieht. Hört man doch jetzt ſogar davon ſprechen, daß der Geſang mit *Muſik* begleitet werde und begleitet werden könne, und hält danach den Geſang *mit* „Muſikbegleitung“ für höher ſtehend als den ohne Inſtrumente.

Dies hat *darin* ſeinen Grund, daß die Schwierigkeit, ohne Begleitung zu ſingen und für Geſang ohne Begleitung zu ſchreiben, den gewerblichen Muſikern ſehr wohl bekannt iſt und ſie deshalb die Hinzunahme von Inſtrumenten unbedingt für nötig halten, wenn die Muſik klingen ſoll. Und hiervon iſt nun wieder die Folge, daß in allen neueren Muſik-Geſchichtsbüchern (je neuer, deſto pomphafter) von den *ungeheueren Fortſchritten* erzählt wird, welche die Muſik durch die Erfindung und die Verbeſſerung der Inſtrumente gemacht habe und von der Höhe der Kunſt, die dadurch erreicht ſei.

* * *

7. Vollkommenheit der Musik ist nur zu erstreben und zu erreichen, sobald der Musiker sich nicht des Wortes entäußert, sich nicht mit Gerät und Werkzeug befaßt. Die musikalischen und die technischen Künste müssen sich so streng und gänzlich wie irgend möglich scheiden, namentlich, wenn es sich bei den obersten Behörden um Förderung der Kunst handelt. So wie die bildenden Künste sich gar nicht der Worte bedienen dürfen, um z. B. ihre Gemälde durch Überschriften oder Legenden verständlich zu machen, so wenig darf in der Musik das Wort fehlen und dürfen Werkzeug und Gerät, totes Instrument zu Hülfe genommen werden. Der Mensch hat durchaus keinen Gewinn davon, daß das tote Instrument musiciert.

Diese Vermischung des Technischen mit dem Musikalischen ist gänzlich fern zu halten. Hier ist alles Vermengen und alle Halbheit zu vermeiden. Zum Brotbacken kann man keine Trauben gebrauchen. Auch findet hier das Wort seine Anwendung: Gebt dem Kaiser was des Kaisers ist, und Gott was Gottes ist.

* * *

8. Über Verwandtschaft, in gewisser Hinsicht Identität der drei musikalischen Künste ist folgendes zu sagen.

Spricht jemand in erhöhtem Eifer, will er des Verstandenwerdens sicher sein, kommt er in Begeisterung ꝛc., so spricht er mit stärkerer, erhöhter Stimme, hebt die Hauptwörter und Hauptsylben, worauf es ihm besonders ankommt, dadurch hervor, daß er die Vokale seiner Rede in verschiedener Stärke, Länge und Höhe erklingen läßt. Steigert sich sein Eifer, so beginnt er zuerst gleichzeitig mit den hervorgehobenen Sylben Hand- und Armbewegungen zu machen, und bei noch mehr gesteigertem Eifer kommen Fußbewegungen, Schritte, Pas's, Bewegungen des ganzen Körpers hinzu. Wegen des symmetrischen Baues des menschlichen Körpers sind bei seiner Bewegung die Beine als eine Art von Pendel zu betrachten; denn die Erfahrung lehrt, daß die Schritte bei anhaltender Anwendung und gleichbleibender Seelenstimmung räumlich und zeitlich eine gleiche Länge bekommen. Daher der Tanz.

Dies ist die Entstehung des Rhythmus, des Taktes, des Verses und der Harmonie.

Die Natur ſelbſt hat zu der Kunſt geleitet, die Sprache zum Geſange zu potenzieren durch die Abmeſſung der Zeiten und Stimmklänge zu Rhythmus und Harmonie. So zeigt ſich, daß die Inſtrumentalmuſik ein außerordentlich ſchönes Kleid iſt, in welchem nur die Hauptſache, der Körper fehlt. Man kann auch ſagen, ſie ſei ein wunderſchöner Körper, aber ohne Seele, ohne Gedanken, ohne Wort. (Es ſtehet geſchrieben: „Im Anfang war das Wort.")

Aus vorſtehender Genealogie iſt erſichtlich, wie von aller Inſtrumentalmuſik die ſublimſte die Tanzmuſik iſt. Der Tanz iſt der rhythmiſche Beſtandteil, das Metrum des Gedichtes und der Worte. Keine Inſtrumentalmuſik nähert ſich daher ſo, wie die Tanzmuſik, der Gedankenverkündigung. Denn, wenngleich ſie nicht das Wort geben kann, ſo erinnert ſie doch daran, indem ſie das Schema des Metrums des Verſes und ſeiner Worte beibehält. Und in der That iſt auch das, was man heutzutage für die höchſte Stufe der Inſtrumentalmuſik hält, die Symphonie, weiter nichts wie Tanzmuſik.

Die Symphonie iſt (wie die Sonate — denn die Symphonie iſt nur eine Sonate für viele Inſtrumente —) aus den ſogenannten Suiten, d. h. Folgen von Tänzen entſtanden, die, weil man nicht mehr danach getanzt hat, ſo entſetzlich ausgeartet ſind, daß man beim Anhören moderner Symphonien gar nicht mehr an Tänze, Tanzen und nicht einmal an Verſe denken kann.

Die einzigen Stücke, die noch zuweilen übrig geblieben, ſind Menuett und Marſch, und zwar Menuett ſo entſtellt, daß nicht einmal mehr der Dreivierteltakt ſeines Lebens ſicher iſt. Bis ſo weit kann der ſogenannte Fortſchritt führen!

Statt der verſchiedenſten charakteriſtiſchen Tanzrhythmen werden jetzt in der Symphonie die wüſteſten und unverſtändlichſten Rhythmen geboten. Schon das iſt eine arge, man weiß nicht, ob man ſagen ſoll Natur- oder Kunſtwidrigkeit, daß man, um zu tanzen, der Inſtrumentalmuſik nicht entbehren zu können glaubt, während die Muſik, wie oben gezeigt, ſich umgekehrt aus dem Tanz geſtaltet hat.

Sänge man zum Tanz, (wie die alten Griechen das Tanzlied hatten,) ſo würden ſich die Leute nicht mehr zu Tode tanzen und zu Tode ſingen. Die Dreieinigkeit von Wort, Rhythmus und Harmonie

oder von Gedicht, Tanz und Gesang ist die alleinige unterste und wahre Grundlage aller Musik, aller Musiklehre, des höchsten Musikgenusses und des wahren musikalischen Glaubens.

* * *

8. Die bildenden Künstler haben eine ungeheure Scheu und Abneigung gegenüber der Industrie. Um keinen Preis wollen sie für Industrielle, für Techniker gelten. Das ist sehr edel und im höchsten Grade ehrenhaft. Daran sollten sich die Musiker, als eine musikalische und nicht eine technische Kunst Treibende, ein Beispiel nehmen und Vorbild finden.

Sobald der Musiker das Gewerbliche, gleichsam das Fabricieren des Produktes zur Hauptsache macht, kommt das wortlose Gerät in Thätigkeit. Damit flieht der Gedanke, und fort ist die Poesie.

Selbst die schonendste Begleitung zum Gesange ist diesem schädlich. Der Gesang wird verschleiert, verliert seine Kraft und den größten und feinsten Wohlklang. Die bildenden Künstler setzen die höchste Meisterschaft in die Fähigkeit das Nackte darzustellen, und machen dies zum Grundstudium, und die Musiker können nicht dick genug den Gesang bekleiden und verhüllen, der nackt sein kann, will und muß.

* * *

9. Zu beklagen ist es, daß man es mit der Wahl gewisser Ausdrücke nicht immer ganz genau nimmt. Man legt oft einem Worte, es auf Verwandtes anwendend, einen Nebenbegriff bei, der, wenn man den eigentlichen Sinn zu begreifen oder sich dessen zu erinnern verlernt, zum Haupt- oder alleinigen Begriff wird; z. B. Symphonie. Darunter verstand man sonst das, was man später eine vollkommene Konsonanz nannte, die ersten vier Verhältnisse in der harmonischen Reihe; jetzt bekanntlich ganz etwas anderes. Man schämt sich auch nicht aus Achtung vor den Italienern statt Symphonie jetzt Sinfonie zu schreiben. Dies hat nicht allzu schlimmes zur Folge.

Bedenklicher sind jedoch schon einige andere Ausdrücke, wie z. B. Cello und Piano, für Violoncell und Fortepiano. Das sind so abgeschmackte Abkürzungen, daß man höchstens darüber lachen kann.

Aber nun giebt es noch einen anderen Ausdruck, dessen Benutzung einen beklagenswerten Beweis giebt, wie gedankenlos man gedankenlose Benennungen musikalischer Dinge erträgt. Das ist das Wort Tonkunst und Tonkünstler.

An einem anderen Orte ist bereits erwähnt, daß der Klavierstimmer weit mehr als der Klavierspieler den Namen „Ton"künstler verdient. Denn der Spieler hat weder mit der Erzeugung noch mit der Abstimmung der Töne etwas zu thun. Er kann nur in der Stärke des Klanges über eine kleine Differenz verfügen. Ist der Ton zu hoch oder zu tief gestimmt, so kann er ihn mit dem besten Willen nicht reinigen; und erklingt er möglichst rein, so hat er doch nichts durch seinen Vortrag dazu gethan. Der Klavierspieler hat bei Ausübung seiner Kunst es einzig und allein nur mit dem Rhythmus, mit den rhythmischen Verhältnissen, mit ihrer Darstellung und Abmessung zu thun.

Überhaupt ist es bedenklich, statt Musik „Tonkunst" zu sagen; es zeugt sogar von geringer, oft ganz fehlender Erkenntnis dessen, was eigentlich Musik ist und dessen, was der Musiker wissen und können müßte, wenn der letztere, selbst der Sänger es vorzieht und sich dadurch höher zu stellen glaubt, wenn er sich einen „Tonkünstler" nennt.

Wenn man statt Musik Tonkunst sagt, so ist das ein ähnlicher Mißgriff, als wenn man statt Malerei Farbenkunst sagen wollte. Das letztere wäre etwas ganz Verfehltes. Man hört zwar sagen, ein Gemälde bestehe aus Farben; aber die Farbe wird hier hinsichtlich der Wesentlichkeit im Gemälde überschätzt. Man kann einen Schornsteinfeger unfehlbar kenntlich darstellen mit Rotstift, Grünstift, oder sonst beliebiger Farbe, und mit denselben Farben auf schwarzem Grunde einen mehlbestaubten Müller. Hat man aber ein Porträt im mindesten verzeichnet, so helfen alle Farbenabstufungen, die richtigste Verteilung der Abtönungen in der schönsten Farbenharmonie nichts, das Gemälde bleibt unrichtig und fehlerhaft. Der wesentlichste Teil des Gemäldes besteht in der Zeichnung; an ihr erkennt man den Gedanken, Sinn und Gegenstand. Die Zeichnung besteht aus Linien, Schatten und Licht. Die hinzukommende Farbe, die nun freilich dem Auge gewaltig schmeichelt, und den Gegenstand der Natur noch näher bringt, aber zum Verständnis des dargestellten Gegenstandes und Vor-

ganges gar nichts beiträgt, iſt nur das Mittel, das ſchönſte und wirkſamſte Mittel, die modellierende Verteilung von Schatten und Licht darzuſtellen.

Ganz ebenſo, wie in der Malerei Farbe und Zeichnung, verhalten ſich in der Muſik Harmonie und Rhythmus, oder wie man ungenauer ſagt, Ton und Takt zu einander. Nächſt dem Worte iſt der weſentlichere Beſtandteil eines Themas, Satzes oder Geſanges, (oder einer Melodie,) deren Rhythmus oder rhythmiſche Form, rhythmiſche Weiſe, Anordnung ihrer rhythmiſchen Verhältniſſe. Und wie im Gemälde die Farbe dazu dient, Umriß, Schatten und Licht dem Auge vorzuführen, ſo dient im Geſange und in der Melodie die Harmonie, der Ton nur *dazu*, die abgemeſſene Länge, Dauer, ſowie das Gewicht der im Rhythmus je nach dem Metrum (oder Weiſe) nach einander folgenden abgemeſſenen Zeitabſchnitte mit Klang auszufüllen, dem eine wechſelnde Tonhöhe gegeben wird. Der weſentlichere Beſtandteil einer Melodie, einer Weiſe, iſt der rhythmiſche, die rhythmiſche Weiſe.

Der Rhythmus liefert die kräftigſten und weſentlichſten Züge des Charakters. Eine Melodie bleibt immer noch kenntlich, wenn einzelne Tonhöhen geändert werden. Ja, es kann ſelbſt der Wechſel der Tonhöhe gänzlich fortfallen, und die Melodie auf einem einzigen Ton geſungen oder getrommelt werden; es bleibt immer noch die Deklamation möglich, und die gemeinte Melodie oder ihr Charakter erkennbar.

Dieſe Eigentümlichkeit einer ſelbſt wortloſen Melodie hängt mit der Eigentümlichkeit der Sprache zuſammen. In dieſer wird der Sinn, der Begriff durch die den Rhythmus bildenden oder herbeiführenden Konſonanten bezeichnet, ausgedrückt und erkannt. Dies ergiebt ſich ſchon daraus, daß gewiſſe alte Sprachen, wenn ſie ihre Rede niedergeſchrieben haben, nicht die Vokale, ſondern nur die Konſonanten hingeſchrieben haben; und daß man ſolches Verfahren auch heute noch in neueren Sprachen anwendet. Denn wenn man z. B. das Wort „Paris“ oder „Hamburg“ abgekürzt ſchreiben will, ſo kann man es aus den Konſonanten (alſo Prs. oder Hmbrg.) weit leichter als aus den Vokalen (alſo ai. oder au.) erraten. Daß die Modifikation oder Änderung des Begriffes durch Änderung der Vokale eine viel geringere iſt, als die durch Änderung der Konſonanten,

lehren unzählige Beispiele; laben, leben, lieben, loben haben alle eine gewisse Verwandtschaft; ebenso auch sprießen, sprudeln, spritzen, springen, sprechen u. a. m.

Ist es nun zweifellos, daß die volle Schönheit einer Melodie nur durch Vereinigung beider Bestandteile, des Rhythmus und der Harmonie zu Tage kommt, so ist es ebenso zweifellos, daß der wesentlichere, primäre Bestandteil der Melodie der Rhythmus ist.

Darin liegt es, daß man bei dem Gesangunterricht die meisten Erfolge da erreicht hat, wo man den harmonischen Übungen die rhythmischen vorangeschickt hat.

Demnach ist es durchaus unverständig und unwahr, wenn man den Gesanglehrer einen „Künstler des Tones", einen „Tonkünstler" nennt. Und ebenso ist es mindestens eine Halbheit, mit diesem Namen einen ausübenden Musiker oder Sänger, sowie einen Komponisten zu bezeichnen.

Zu dem Gesagten kommt noch hinzu, daß die harmonischen Verhältnisse ihrer innersten Natur nach ebenfalls nichts anderes als rhythmische Verhältnisse sind, nur daß die abgeschnittenen Zeiträume, aus welchen der Klang zusammengesetzt ist, bedeutend kürzer als die Zeitabschnitte des eigentlichen Rhythmus sind und daher nicht mehr in ihrer Einzelheit vom Ohr wahrgenommen werden können. Aber Händel und Bach würden gewiß gelächelt haben, wenn man sie Tonkünstler genannt hätte. Deutschland wird desto stolzer auf sie sein können, je mehr es sie als vollständige und vollkommene Musiker erkennt.

* * *

10. Alle Kunst ist lang. Ars longa. Besonders lang ist die Gesangkunst; und daher die Gesanglehre, der Gesangunterricht sehr schwer. Zunächst die rhythmischen Verhältnisse darzustellen, die Zeitlängen zu messen und zu teilen, und dies ohne alle körperliche und räumliche Bewegung zu thun, vielmehr die letztere nur den Sprachorganen zu überlassen, ist ungemein schwer für den, der es noch nicht kann und erst lernen soll.

Ebenso schwer ist es für den Sänger, d. h. für den, der es noch nicht kann und erst lernen soll, die Herrschaft über die Abmessung der harmonischen Verhältnisse, ein Zurechtfinden in dem

ungeheuren Inhalt von Tonhöhen, die innerhalb seines zweioktavigen Stimmumfanges liegen, zu gewinnen, um eine systematische Anordnung von denjenigen aus der „harmonischen Reihe" entlehnten Tonhöhen aufbauen zu können, welche während des rhythmischen Ganges einer Melodie für die einzelnen Glieder und Zeitabschnitte einer rhythmischen Weise augenblicklich bereit sein und sicher herausgegriffen werden müssen. Jemand dahin zu bringen, daß er dies mit Sicherheit kann, ist erstaunlich schwer.

Viel leichter als der Sänger hat es der Instrumentalist. Denn das Instrument bietet eine kleinere oder größere Anzahl der erforderlichen Töne (bei den Klaviaturinstrumenten die ganze Anzahl) in freilich niemals vollkommener Reinheit, aber schon vorher abgestimmt und den Genügsamen zufriedenstellend, sicher und mit geringer Unbequemlichkeit findbar dar. Die Gesanglehrer haben sich das schon lange vor der Reformation zu Nutzen gemacht, besonders aber in lawinenartig zunehmendem Maße nach der Reformation, und haben den unsicher werdenden Gesang erst unterstützt, festgehalten, dann begleitet; bis man nunmehr dahin gekommen ist, daß man den von Instrumenten begleiteten und sogar übertönten Gesang für kunstreicher und wertvoller hält als den selbständigen, unbegleiteten, und daß der letztere möglicherweise bald gänzlich bedeckt und getötet sein wird, so wie der Wolf aus Liebe das Lamm frißt.

Mit diesem instrumentalen Deckmantel der Gesangschwächen hat man sich aber nicht begnügt. Man benutzt auch jetzt die Orgel, welche nur zur Erleichterung oder zum Ersatz der Gesanglehre in die Kirche gekommen ist, um bei Vereinigung von Vokal- und Instrumentalmusik die Unvollkommenheiten und Mängel, sowohl der Vokal- als der Instrumentalausführung zuzudecken.

Die Geiger d. h. alle Arten von Bogeninstrumenten-Spieler machen es sich bequem. Es macht ihnen jetzt Schwierigkeit bei dem Wechsel des Herunterstrichs mit dem Aufstrich, und umgekehrt, den Bogen ohne Stillstand zu wenden. Die letzten Jahrzehnte haben besonders gezeigt, wie die Geschicklichkeit des anschließenden Bogenwechsels infolge des Aufgebens des Tartinischen Bogens (der nicht wie die heutigen konkav-, sondern konvexartig gespannt war) immer geringer geworden ist. Hierdurch entstehen in der Melodie Lücken,

kleine Pausen, kurze klanglose Zeiträumchen, die zwar minder auffallend, aber nicht beseitigt werden, sobald man das Tempo übermäßig rasch nimmt.

Diese zu raschen Tempos rauben wieder den Singenden die Zeit zur Bewahrung des Solfeggios, (d. h. des Vokalklingens die ganzen Taktteile hindurch,) so daß sie die Konsonanten nicht genügend aussprechen können. So verliert die Gesamtaufführung an Klang, weshalb es zuletzt in der That sehr wohlthuend ist, wenn die Orgel hinzukommt, und durch den dauernd zufließenden Wind die Lücken ausfüllt, so daß die Instrumente besser zu spielen und die Sänger besser zu singen scheinen.

Abermals kommt nun noch hinzu, daß sogar die Kontrabassisten ebenfalls jetzt die Form des Tartinischen mit der des modernen Violinbogens vertauscht haben. Hierdurch wird der Klang nicht nur des schwierigen Wechsels wegen kürzer, (was noch durch eine unbequeme Mühe vermieden werden könnte,) sondern auch schwächer, was nicht vermieden werden kann, wenn der Spieler auch noch so sehr sich anstrengt.

Freilich haben Händel und Bach die Orgel zu ihren Werken angewendet; aber in den Sälen war sie nicht nötig, und in der Kirche wurde sie vorgefunden. Bach hat sie mit sehr schwacher Registrierung angewendet und hauptsächlich die sechzehnfüßigen tiefen Pedalregister ausgenutzt. So ist in einzelnen Fällen die Orgel zu entschuldigen und mit ihren ungemein großen Mängeln zu dulden.

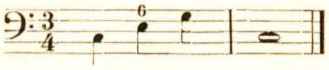
Aber besser ist es, den Deckmantel der Orgel mit allen anderen Instrumenten fortzulassen und dadurch den einzigen Weg zu finden, wieder überall gut singen zu lernen.

Inbetreff des Bach'schen Orgel-Akkompagnements kann noch hinzugefügt werden, daß während die linke Hand (oder das Pedal oder beides) mit dem vollständigen notenmäßigen Vortrage des allgemeinen Basses, d. h. der jedesmaligen tiefsten Stimme beschäftigt wurde, der rechten Hand die Griffe der Akkorde, wie sie über den einzelnen Noten dieser Generalbaß-Stimme vorgeschrieben waren, überwiesen wurden.

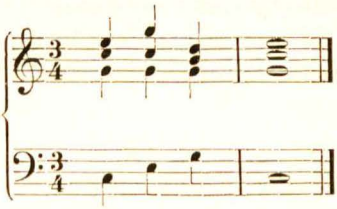
Dies Akkordspielen war bei Bach und Händel (gewisse Fälle ausgenommen) in der Regel nicht, wozu es jetzt durchweg benutzt

wird, ein Deckmantel der eben erwähnten Lücken im Vortrage der Sänger und Geiger, ſondern meiſtenteils ein Mittel, den Wechſel der Taktteile fühlbar zu machen. Man hütete ſich, die Orgel dauernd die Taktteile ausklingen zu laſſen, um nicht die Stimmen zu übertönen und zu verdecken.

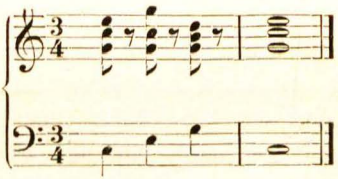
Man ſpielte alſo den Satz



nicht wie hier folgt:



ſondern auf folgende Weiſe:



Dies iſt ganz glaubwürdige Tradition durch M. G. Fiſcher*) und deſſen Vorgänger Kittel an der Predigerkirche zu Erfurt. (Kittel war bekanntlich ein Schüler des Seb. Bach.) Auch der Profeſſor Walch**) brachte in Übereinſtimmung damit dieſe kurze Vor-

*) Anmerkung des Herausgebers. Grell iſt im Jahre 1820 auf Rat Ritſchl's (des nachmaligen General-Superintendenten und Biſchofs der Provinz Pommern) nach Erfurt gegangen, wo er ein halbes Jahr unter Michael Gotthardt Fiſcher's Leitung Studien im Orgelſpiel und in der Orgelkompoſition machte. B.

**) Anmerkung des Herausgebers. Der Philologe Georg Ludwig Walch, ein Enkel des Jenenſer Theologen Joh. Georg W., wurde im Jahre 1811 als Profeſſer an das Berliniſche Gymnaſium zum grauen Kloſter berufen. Er beſaß umfaſſende muſikaliſche Kenntniſſe und war namentlich ein gründlicher Kenner und Verehrer Sebaſtian Bach's. B.

tragsart bei der Orgelbegleitung vor ungefähr sechzig Jahren aus Jena mit nach Berlin.

* * *

11. Der Parallelismus zwischen den musikalischen und den technischen Künsten geht nicht so weit, als viele auf den ersten Blick vermuten. In der Kirche läßt man die Kunst so glänzend und in so vollendeter Weise thätig sein, wie irgend möglich. Da ist zuerst die Baukunst thätig. Derjenige, der den Bau und seinen Entwurf erfindet, ist eine einzelne Person, ein Einziger.

Nun kommt auch die Musik, der Gesang hinein. Der Gesang wird zuweilen auch nur von einem Einzigen, z. B. vom Priester ausgeführt. Sehr oft aber nimmt die ganze Gemeinde an seiner Ausführung teil.

Der Baumeister erhält je nach seiner Geschicklichkeit und dem Umfange des Baues große Summen für seinen Entwurf. Gewiß kommt es selten vor, daß ein Baumeister aus Frömmigkeit ihn schenkt.

Die singende Gemeinde bekommt nichts für ihren Gesang. Die Gemeinde ist groß, die einzelnen Glieder können nicht alle bezahlt bekommen, haben aber alle die Pflicht, (und auch das Bestreben,) so schön wie möglich zu singen, und ihr Gesang ist immer eine Kunstleistung, und soll daher ebenso als Kunstwerk erscheinen wie der Kunstbau.

Hier in der Kirche, an dem Gemeindegesang kann man die Höhe der musikalischen Bildung eines Volkes erkennen. Hier kommt es darauf an, daß Alle ein Kunstwerk erscheinen lassen, welches unbezahlbar, und für alle Schätze der Welt nicht feil ist. Wenn nun jeder oder nur einer der vorzüglichsten Sänger, die sich eben in der Gemeinde befinden und am Gesange teilnehmen, sich ebenso wollten dafür bezahlen lassen, wie der Architekt für seinen Bau, wo sollte das hinführen?

So weit geht der Parallelismus nicht!

# X.

## Betrachtungen über Kunst und Kunst-Unterricht auf Schulen.

### I.

**, den 11. August 1875.

Die neuen Schulbestimmungen vom 15. Oktober 1872 enthalten gewiß des Trefflichen vieles. Dennoch wird wahrscheinlich über kurz oder lang manches hinsichtlich seiner Zweckmäßigkeit, Nützlichkeit und Brauchbarkeit in Zweifel gezogen werden. Einiges, das hauptsächlich das Zeichnen und den Gesang betrifft, erregt schon jetzt Zweifel. Weshalb soll den Schülern der untersten Volksschule zu den ersten Versuchen im Zeichnen Lineal (und Zirkel?) in die Hand gegeben werden?

Der Zeichenunterricht ist deshalb als Unterrichtsgegenstand aufgenommen, damit die Kinder Auge und Hand üben. Daß sie lernen ein Haus oder einen Brunnen oder dergleichen darstellen, ist gar nicht der Zweck. Wenn sie es durch Übung des Auges und der Hand mit der Zeit vermögen, so ist das sehr schön, bei gutem Unterricht auch mit Sicherheit zu erwarten. Aber der Hauptzweck ist, daß Auge und Hand geübt werde, nicht nur um ein Haus oder einen Brunnen und dergleichen darzustellen, sondern das Auge durch Übung geschickt zu machen, das Gesehene in seiner Gestalt und Erscheinung richtig zu erkennen, und die Hand zu üben und fähig zu machen, durch Aufzeichnung davon Kunde zu geben, daß sie das Gesehene in seiner Gestalt und Erscheinung richtig erkannt, und durch die Handhaben der Wahrnehmung entsprechend haben zeichnen können.

Natürlich hat ein Kind eine größere Freude daran, wenn es durch Lineal ꝛc. z. B. ein Haus hat erkennbar hinzeichnen können. Es hat aber auch daran eine Freude, wenn es vermocht hat, eine Aufgabe richtig zu lösen durch eigene Selbstthätigkeit.

So kann es große Freude haben, wenn es ihm gelingt, eine gerade Linie zu zeichnen, und dann so fortschreitet zu den folgenden Aufgaben.

Hierbei möge eines Übelstandes oder eines Irrtums erwähnt werden, der sehr oft, fast immer beim Zeichenunterricht vorkommt, und zwar am meisten bei dem Unterricht in der sogenannten höheren Kunst. Hiermit ist gemeint das Korrigieren des Lehrers, das Wegwischen und Hineinzeichnen in die Arbeit des Schülers.

Der Anfang und die Hauptsache besteht darin, daß der Schüler die Gestalt und die Erscheinung des Gesehenen richtig erkennt. Es muß also das Auge sehen lernen. Der Lehrer hat die Aufgabe, das Auge sehen zu lehren.

Sobald der Schüler richtig sieht, so zeichnet er auch richtig, oder vielmehr, so kann er seine Hand selbst zeichnen lehren. Der Lehrer hat das Auge seiner Schüler zu überzeugen von der Richtigkeit der Verhältnisse.

Daher braucht der Lehrer auch selbst gar keine große Geschicklichkeit in der Handführung, das heißt im Zeichnen, zu haben. Kann er selbst zeichnen und sehr schön zeichnen, so ist das um so besser, da er dadurch den Beweis liefert, daß sein Auge richtig sieht; er also die Thätigkeit des Schülerauges beurteilen kann. Es ist besser, daß der Lehrer nicht zeichnen, aber richtig sehen und richtig sehen lehren kann, als daß er selbst ein hervorragender Künstler ist, aber nicht weiß, worin die Richtigkeit einer Zeichnung liegt, und dies nicht mit Worten sagen kann.

Für den Lehrer genügt durchaus nicht ein bloßes Können, er bedarf *vor* dem Können des *Wissens*. Daher sehr traurig, wenn, wie oft geschieht, große Künstler den Lehrstuhl besteigen, alles sehr schön *vormachen*, aber nicht selbst-schaffende Schüler erziehen.

Um nun wieder auf die Schul-„Bestimmungen" zurückzukommen, so ist noch oben erwähnt worden, daß das über den Gesang

Gesagte einer Änderung mit der Zeit, je nach der Überzeugung und Erfahrung würde zu unterziehen sein.

In den Bestimmungen wird sehr zweckmäßig und weise angeordnet, daß „der Unterricht in der Raumlehre sowohl mit demjenigen im Rechnen, wie mit dem Zeichenunterricht in Verbindung zu setzen sei." Hierbei ist zu beklagen, daß der Rechen- und der Zeichenunterricht nur mit der Raumlehre, aber nicht auch mit der Zeitlehre in Verbindung zu setzen sei; daß überhaupt von einer Zeitlehre gar nicht, außer erst später, also gar nicht als Hauptsache beim Gesangunterricht die Rede ist, und letzteres auch nur, ohne des Wortes und Begriffes „Zeit" genügend zu erwähnen.

Pestalozzi, Nägeli und der um den Gesangunterricht trotz mancher kleiner Mängel hochverdiente Natorp haben empfohlen und vorgeschrieben, allen Gesangunterricht (nachdem die Schüler im richtigen, deutlichen und schönen Aussprechen aller einzelnen Laute und Sylben unterwiesen worden sind,) mit dem Rhythmus zu beginnen. Wo dies geschehen, hat es reichen Segen gebracht, und wohl mancher hat es gesehen, wie dadurch förmlich Wunder geschehen sind. Hat Natorp dies empfohlen, weil er erfahrungsmäßig die Vorteile, welche daraus entstehen, gesehen und erkannt hat, so läßt sich auch theoretisch erkennen, wie dies gerade in der Natur der Sache liegt und gar nicht anders sein kann oder sein sollte.

Man vergißt heutzutage, oder vielmehr man scheint ganz vergessen zu haben, daß der Gesang durch und durch nichts anderes als eine Darstellung zeitlicher Verhältnisse ist. Plato sagt, das Melos bestehe in einem gemeinschaftlichen Beieinandersein von Wort, Rhythmus und Harmonie. Dies kann nicht oft genug wiederholt und erläutert werden.

Das Wort (unentbehrlich zur Begriffs- und Gedankenmitteilung oder zu unfehlbar bestimmter Erkenntnis und Gefühlserregung) ist der Hervorbringer von Rhythmus und Harmonie. Ohne dasselbe würde der Mensch vielleicht gar nicht wissen, was Rhythmus und Harmonie ist.

Die Konsonanten begrenzen die kleinen Zeitabschnitte, während welcher die Vokale erklingen. Der Anfangspunkt eines jeden Zeitabschnittes (mit Ausnahme des ersten) ist zugleich der Endpunkt des vorhergehenden oder vorhergegangenen. Ihre Länge ist zu messen, kann und muß gemessen werden, und gründen sich die hierzu ent-

ſtehenden und vorhandenen Geſetze auf Abwechſelung der mehr oder minder einfachen und faßlichen Verhältniſſe.

Dieſe Abmeſſung iſt weit ſchwieriger als man gemeinhin glaubt. Der Menſch kennt nur eine Abmeſſung der Zeit, dieſe beſteht in der Beobachtung der Bewegung, der gleichmäßigen Bewegung von Körpern im Raume.

Die gleichmäßigſte Bewegung iſt den Welt- oder Himmelskörpern eigen. Aber auch der Menſch vermag bei der Bewegung ſeines Körpers durch oder beim Gehen kenntlich und ſichtlich in hohem Grade gleich lange Zeitabſchnitte darzuſtellen, aus dem einfachen Grunde, weil ſeine Beine in der Regel von nahezu gleicher Länge ſind.

Hier zeigt ſich, wie wichtig als Element des Geſanges in der Elementarſchule außer der in den „Beſtimmungen" ſpeziell erwähnten Raumlehre auch die Zeitlehre iſt, und wie wichtig oder vielmehr wie unerläßlich, oder (um mit Leſſing zu reden) wie ſchlechterdings notwendig es iſt, ſie mit der Verhältnislehre, mit dem Rechenunterricht, mit dem Zeichenunterricht (Natorp ſtellt die Zeitlängen durch Linien dar), zu gleicher Zeit aber auch mit der körperlichen Bewegung, mit dem Turnunterricht in Verbindung zu bringen.

Endlich, was den dritten Beſtandteil des Geſanges, die Harmonie betrifft, ſo iſt auch jedes harmoniſche Verhältnis nichts anderes als ein rhythmiſches, ein zeitliches, nur daß es nicht mehr durch ſichtbare Körperbewegung gemeſſen und dargeſtellt werden kann, ſondern nur an der Höhe und Tiefe des durch oder bei Ausſprache eines Vokales entſtehenden Klanges erkannt werden kann.

So iſt alſo dem Kinde von vornherein der Unterſchied zwiſchen Zeichnen und Singen, zwiſchen Raumlehre und Zeitlehre klar zu machen, dann aber auch dem Kinde der Unterricht in der Zeitlehre zu gewähren. Wird dieſes Kind dann zum Geſange geführt, ſo liegt es wohl auf der Hand, daß es zum Rhythmus, welcher es mit größeren Zeitabſchnitten zu thun hat, früher als zur Harmonie geführt werde, die es mit den nur hörbaren Abmeſſungen ganz kleiner Zeitabſchnitte zu thun hat.

Wenn ein Metallgießer eine Figur herſtellen will, ſo bedarf er zunächſt der Form, um das Metall hineinzugießen und letzterem die beabſichtigte Geſtalt oder Form zu geben. Auf ähnliche Weiſe muß

der Sänger, der seine Stimme ausströmen lassen will, zunächst die Form des Zeitabschnittes oder der Zeitabschnitte kennen, wissen, inne haben und besitzen, in welche das Gold der Stimme hineingegossen werden soll.

Infolge des Fehlens der Zeitlehre, oder der Zeit-Messungs- und Zeit-Teilungslehre kommen in den „Bestimmungen" noch einige Ungenauigkeiten vor, die sich von selbst ergeben, und sicherlich mit der Zeit von den Lehrern und den Behörden werden erkannt und abgestellt werden.

Diese hier aufzuführen und nachzuweisen, würde zu weit führen, obgleich die Lehre des Rhythmus als einer Sache „die sich von selbst verstehe" von den Musikern fast durchgängig gar nicht gekannt ist und gelehrt wird. Erklärung der Begriffe Rhythmus, Takt, Taktart, Darstellung der rhythmischen Längen- wie Gewichtsverhältnisse ꝛc. sind Dinge, die leider nicht genügend gelehrt und geübt werden.

So wie der Zeichenlehrer selbst gar keine Geschicklichkeit im Zeichnen zu besitzen nötig hat, und ein Lehrer der höchsten Malklasse in den höchsten Kunstlehrinstituten keine eigene Geschicklichkeit im Malen zu besitzen nötig hat, ebensowenig braucht ein Gesanglehrer selbst singen zu können. Durchaus nötig aber ist, daß er (was vielen Gesangkünstlern nicht eigen ist, indem sie, wenn es gelingt, nicht wissen was sie thun, oder nie sicher sind, daß sie das, was sie singen zu können glauben, auch wirklich richtig singen) die Zeit zu messen und einzuteilen, ihre Abmessung und Einteilung zu beurteilen vermöge, und daß sein Ohr die Intervallen-Verhältnisse genau kenne, und die Höhe und Tiefe der Töne mit dem Ohre richtig abzumessen und ihre Abmessung zu beurteilen imstande sei.

Wie es also beim Zeichenlehrer auf das Augenmaß ankommt, so beim Singenlehrer auf das Ohrenmaß und das Zeitmessen.

Das Singenlernen nach dem Vorsingen ist (wie das Zeichnenlernen und Malenlernen nach dem Vorzeichnen und Vormalen) das allerkläglichste, was es giebt. Der Gesangschüler wird dadurch dem Vögelchen gleichgestellt, welches von seinem Lehrer so lange vorpfeifen hört, bis es nachpfeift. Das ist kein Menschenunterricht.

Der Gesanglehrer auf der untersten Lehrstufe bedarf auch nicht einmal des Monochordes oder eines Geigen- oder Bogeninstrumentes.

Die Kinder kommen beim bloßen gemeinſchaftlichen Herſagen eines Liederverſes unwillkürlich in Einen Ton zuſammen. Hat ſich dieſer gebildet, ſo kann derſelbe ſogleich als Grundton feſtgeſtellt und dazu benutzt werden, um die vorerſt durch Klopfen mit Hand und Finger dargeſtellten rhythmiſchen Zeitmeſſungen durch Geſang auf beliebigen Sylben (zuerſt nur Einer zu wiederholenden Sylbe) weiter zu üben.

Iſt erſt Ein Ton (als Grundton) feſtgehalten, ſo finden ſich bald zufällig hörbar werdende andere Töne, meiſt die reine Oberquarte, die dann wiederum ſogleich feſtgehalten werden kann. Ebenſo findet ſich auch die Unterquarte.

Wird dieſe dann mit der Oberquarte feſtgehalten, und werden beide hinter einander zu finden geſucht, ſo werden wahrſcheinlich einige Kinder, um plötzlich weit in die Höhe zu ſteigen, nicht die Septime, ſondern die Oktav ſingen, wo ſich dann weiteres anknüpfen läßt, wie ſich denn hier ſogleich noch die reine Quinte und der (große) ganze Ton findet.

Jene drei erſten Töne hervorzulocken und einzuprägen, (jeder Lehrer findet vielleicht eine andere Methode,) iſt ſchon eine ungeheuer große und wertvolle Errungenſchaft. Eine ſolche iſt es ſchon, wenn das Kind überhaupt erſt den Unterſchied von Höhe und Tiefe, von Höherem und Tieferem erkannt hat.

Wer auf dieſe Weiſe, ohne ſelbſt vorzuſingen oder vorzugeigen, unterrichten kann, der iſt ein Meiſter der Lehrkunſt und ſeine Schüler werden felſenfeſte Muſiker.

Nicht abrichten, ſondern belehren, unterrichten iſt ſeine Aufgabe und ſein Verdienſt. Kein Bau iſt feſt, wenn das Fundament nicht vollkommen tüchtig untergeſtellt und untergerichtet iſt. Die Penſa ſo klein wie möglich, alles ſo gründlich und feſt wie möglich erfaßt, und fort mit den Träumereien von der höheren Kunſt und der höheren Künſtlerſchaft, die ohne den vollkommenen Unterbau der Fundamente in eitles Nichts zerfällt! —

## II.

**, den 18. August 1875.

Plato erwähnt beiläufig als etwas allgemein Bekanntes, ein Melos (musikalischer Gedanke) bestehe aus einer Vereinigung von Wort, Harmonie und Rhythmus.

Natorp*) sagt, die Gesanglehre bestehe in Rhythmik, Melodik und Dynamik; er verlangt aber, daß, bevor der Lehrer mit dem Gesangunterricht beginne, jedoch als zum Gesangunterrichtspensum gehörig, die Schüler im richtigen und deutlichen Sprechen geübt werden.

Platos und Natorps Aussprüche unterscheiden sich also dadurch,

1. daß Plato die Dynamik nicht kennt, oder vielmehr sie nicht namhaft macht;

2. daß Natorp das Wort zwar sprechen lehrt, es aber nicht ausdrücklich als wesentlichen Bestandteil des Gesanges aufzählt;

3. daß Natorp das, was Plato Harmonie nennt, Melodie, Melodik nennt; und

4. daß Plato die Harmonie vor dem Rhythmus nennt, wogegen Natorp verlangt, daß die rhythmischen Übungen vor den melodischen (harmonischen) gelehrt werden.

Dieser vierte Unterschied ist eigentlich kein Unterschied, denn in dieser Hinsicht ist Plato ganz Natorps Meinung, indem er die Folge ganz unbesprochen läßt. Hiernach hätte Natorp also die Gesanglehre nicht in drei, sondern in vier Hauptabschnitte teilen können oder müssen, nämlich Wort, Rhythmus, Melodik (Harmonie) und Dynamik.

Nicht gut ist es, daß Natorp seinen zweiten Abschnitt der Lehre Melodik und nicht Harmonik oder Harmonie nennt. Er meint ganz dasselbe mit Melodik, was Plato mit Harmonie meint; aber er kennt nicht den ursprünglichen und eigentlichen Begriff des Wortes Harmonie.

---

*) Anmerkung des Herausgebers. Bernhard Christoph Ludwig Natorp, geb. 1774 zu Werden an der Ruhr, studierte Theologie und wurde 1809 als Schulrat nach Potsdam berufen. — Anleitung zur Unterweisung im Singen für Lehrer in Volksschulen, Potsdam 1813, 8°, 136 S. — Das Werkchen ist wiederholt aufgelegt worden. Die fünfte Auflage in 4° sehr erweitert in zwei Kursen Essen 1837. Erster Kursus 96 S., zweiter Kursus (1834) 139 S.

Dies rührt von dem unſeligen Mißbrauche dieſes Wortes her, oder vielmehr von der in neuerer Zeit faſt zum Geſetz gewordenen Gewohnheit, das harmoniſche Verhältnis zweier Töne nur dann anzuerkennen oder in Betracht zu ziehen, wenn ſie gleichzeitig erklingen.

Dies rührt wieder daher, daß die neuere Zeit faſt durchweg die Kultur des einſtimmigen Geſanges, des einſtimmigen Themas vernachläſſigt und für überflüſſig gehalten hat, die Muſik nicht anders als mehrſtimmig ſich denkt, dieſe Mehrſtimmigkeit nur als eine Folge von Akkorden, anſtatt eines Übereinanderbaues von einſtimmigen ſelbſtändigen Geſangsgedanken ſich vorſtellend. Daher die Wertloſigkeit und Gedankenarmut ſo vieler neuer geräuſchvoller Kompoſitionen, beſonders für Inſtrumentalmuſik.

Es iſt alſo dahin gekommen, daß jedermann heutzutage glaubt, Harmonie bedeute nichts anderes als Mehrſtimmigkeit. Man nimmt an, der Hauptgedanke liege in Einer (in der Regel in der Ober-) Stimme, und die übrigen Stimmen hätten dazu nur die ſogenannte Harmonie auszuführen, und nennt alſo das Hinzukomponieren mehrerer anderer Stimmen zu der Melodie ein „Harmoniſieren".

Indeſſen ſo wie allerdings alle zu gleicher Zeit erklingende Stimmen mit einander harmonieren müſſen, ſo müſſen auch, wenn nur eine einzige Stimme einen Geſang vorträgt, alle die verſchiedenen Tonhöhen, welche in dem Geſange nach einander folgen, zu einander in richtigem harmoniſchen Verhältniſſe ſtehen, d. h. aus der „harmoniſchen Reihe" genommen ſein.

Dieſe, unter allen in einem Geſange vorkommenden Tönen obwaltenden Verhältniſſe, nennt Plato ſehr richtig und verſtändlich Harmonie; während Natorp, durch den Glauben, Harmonie bedeute nur Mehrſtimmigkeit, ſich hat verleiten laſſen zu ſagen (oder wenigſtens zu denken), eine Melodie beſtehe aus Rhythmus und Melodie.

So vorzüglich nun Natorps Lehrart des Rhythmus iſt, ſo iſt doch zu beklagen, daß er nicht gleich auf der unterſten Lehrſtufe die rhythmiſchen Schriftzeichen gelehrt hat. Dieſe hat er mit vielen anderen ſich viel komplizierter vorgeſtellt, als ſie wirklich ſind.

Er ſcheint nicht auf den Gedanken gekommen zu ſein, daß man gar nicht nötig hat, dem Kinde (überhaupt dem Schüler) die Noten, die Figuren, die Zeichen der Zeitlängen ſofort auf ein Syſtem von

fünf Linien und auf die dort ſich vorfindenden „Stellen“ zu ſetzen. Werden ſie auf eine oder gar keine Linie gezeichnet, ſo zeigt ſich gleich das Bedürfnis, außer den rhythmiſchen Zeitverhältniſſen auch die rhythmiſchen Gewichtsverhältniſſe zu lehren und zu üben, alſo außer dem Begriff und der Sache „Takt“, auch ſogleich den der Sache „Taktart“ zum klaren Bewußtſein, zur Erkenntnis und zur Ausübung zu bringen.

So behandelt, hat der rhythmiſche Unterricht für die unterſten Schüler etwas ſehr Feſſelndes und Unterhaltendes, und erſcheint nur dann ſchwer und trocken, wenn der Lehrer ſelbſt die Sache elementariſch nicht erkannt hat und nicht weiß was Takt, Taktart, Tempo ꝛc. iſt.

Ein zweites, was dem edlen und nicht hoch genug zu preiſenden Natorp, der eine überaus wichtige Bahn gebrochen, entgangen iſt, beſteht darin, daß er glaubt, wenn man z. B. 1, 2, 3, 4 in gleichen Zeitabſtänden gezählt oder mit Fingern geklopft hat, daß man dann vier Zeitabſchnitte dargeſtellt habe, während es doch nur drei ſind.

Deſſenungeachtet ſoll Natorp hochgeprieſen ſein, was am beſten dadurch geſchieht, daß man ſeine Bahn verfolgt, deren Vorzug darin beſteht, daß bei jeglicher Muſik- oder Geſanglehre zunächſt vor allem anderen der Rhythmus zu behandeln, zu lehren, zu erlernen iſt.

Als ein noch vorhandener Unterſchied zwiſchen Platos und Natorps Geſangslehr-Einteilung iſt oben erwähnt worden, daß letzterer als einen vierten Hauptabſchnitt die Dynamik aufſtellt.

Hierbei iſt zu bemerken, daß Plato dieſelbe ebenſo genau (wahrſcheinlich noch genauer) gekannt hat als Natorp; aber er hat ſie nicht als eine Lehre, als Lehrobjekt, der Rhythmik und Harmonik gleichgeſtellt.

Er hat nämlich gewußt und gewollt, daß die rhythmiſchen und harmoniſchen Verhältniſſe als eine durchaus exakte Wiſſenſchaft gelehrt werden müſſen. Die Regeln und Geſetze der Dynamik laſſen ſich gar nicht ſo exakt und genau und unfehlbar aufſtellen, wie die rhythmiſchen und harmoniſchen. Die rhythmiſchen und harmoniſchen erfordern ein ſehr genaues Studium, ſobald die Penſa etwas erweitert werden, und eine höchſt ſorgfältige Übung.

Die höchſt gelehrigen alten Griechen haben angenommen, daß, wenn jemand einen kleinen einfachen einſtimmigen Geſang mit Sicher-

heit und Bewußtsein vortragen lernen wolle (denn weiter erstreckte sich schwerlich die Musik,) er dazu eine Zeit von drei Jahren bedürfe. Diese, wenn sie bis zur Korrektheit führen soll, sehr mühsame und ziemlich langwierige Unterweisung fürchten und scheuen die Lehrer, und sind dagegen sehr bereit und gleich bei der Hand, den Unterricht auf das Dynamische zu beschränken, indem sie das Rhythmische und Harmonische einem Instrument, einer Geige oder einem Klaviere oder allenfalls ihrer eigenen Stimme durch Vorspielen und Vorsingen überlassen.

Will man durchaus, daß der Gesanglehrer selbst soll singen können, (oftmals glaubt man, daß der beste Sänger der beste Gesanglehrer sei,) so kann er in dynamischer Hinsicht noch am mindesten schädlich (oft allerdings auch ganz außerordentlich nützlich) werden. Aber sicherer ist der Weg, daß der Gesanglehrer auch in dynamischer Hinsicht alles, ohne selbst vorzusingen, den Schülern entlockt. Unter allen Schülern findet sich immer einer, der die schönste Stimme hat und sie von Natur schon schöner und wohlklingender behandelt, als alle übrigen Schüler. Sobald die letzteren auf ihn und seinen Vortrag aufmerksam gemacht werden, ahmen sie ihm unwillkürlich nach, oder können dazu aufgefordert und angeleitet werden. Durch Wetteifer verbessert sich auch noch der beste Schüler, da er durch das Hören dessen, was die anderen vortragen, selbst schmecken lernt.

Nicht unterdrückt kann hier die Bemerkung werden, daß manches, was von einigen zu der Dynamik gerechnet wird, schon in die Rhythmik hineingehört, nämlich die Betonungsunterschiede der guten und schlechten, der schwereren und leichteren Taktteile ꝛc. ꝛc.

Plato hat ein ungemein großes Wort ausgesprochen, indem er sagt, „das Melos bestehe aus einem Zusammenliegen, sei ein Zusammengelegenes von Wort, Rhythmus und Harmonie; es gehöre aber noch manches andere dazu, was sich nicht (im mathematischen Sinne) lehren lasse.“ Hierin liegt eine Anerkennung der Dynamik, die aber nicht zuletzt als ein vierter Abschnitt vorgenommen werden kann. Sie ist von Hause aus bei jeder harmonischen, selbst rhythmischen Übung (sobald letztere mit dem Gesangsorgane selbst nur durch einfache Laute und Sylben vorgenommen wird) gleichzeitig (zusammenliegend) zu lehren und zu üben.

Ganz streng können von einander geschieden werden Wort, Rhythmus und Harmonie. Aber die Geschicklichkeit des Lehrers besteht darin, von Hause aus so tief wie möglich zu elementarisieren, aber sobald wie möglich wieder zusammenzulegen.

In den „Schulbestimmungen" kommen Paragraphen vor, die sich sehr heilbringend zeigen werden, nämlich diejenigen, welche für die tieferen Unterrichtsstufen den schwächeren, für die höheren den stärkeren Gesang progressiv vorschreiben. Dies erleichtert das Hörenlernen.

Je stärker eine Musik ist, desto dickere Ohren macht sie. Am besten und vollkommensten übt sich das Ohr an leiseren Klängen. Der Schüler muß nicht hören, sondern lauschen, wozu aber eine Totenstille gehört. Der Lärm in größeren Städten ist ein Feind der Musen. Bei leiserem Gesange wird Deutlichkeit des Wortes, Genauigkeit des Rhythmus, Reinheit der Tonhöhe oder der Harmonie, Festigkeit der Stimme am leichtesten erreicht. Zu starkes Singen und zu rasches Tempo töten alle Güte und Schönheit des Gesanges.

## XI.

## Über Chor, Kantor und Vorsänger in der Kirche.

Berlin, den 10. Dezember 1877.

Jeder Gesang, an dessen Ausführung mehrere oder viele Personen teilnehmen, bedarf einer Leitung, daher man schon im grauen Altertume Chorführer anstellte. Hiermit in Übereinstimmung befindet sich die altkirchliche Anordnung, den Gesang zahlreicher Gemeinden in großen Kirchen durch einen Kantor, und durch einen von ihm geschulten und geführten Sängerchor leiten und begleiten zu lassen.

Durch eine leidige Steigerung der Gleichgültigkeit in Bezug auf die Kirche ist man seit dem vorigen Jahrhundert an vielen Orten dahin gelangt, sowohl den Chor als den Kantor außer Thätigkeit zu lassen, und sich mit der Funktion einer einzigen Person, eines Vorsängers, Praecentors, zu begnügen, wozu anfänglich der Präfekt des vormals in der Kirche aktiven Chores gewählt wurde.

Sollte nun das Interesse für die Kirche und für einen sehr wichtigen Teil des Gottesdienstes, nämlich den Kirchengesang, noch mehr nachlassen, und man dazu gelangen, auch noch den Vorsänger abzuschaffen, so ist nicht nur für Schönheit oder Erträglichkeit des Gemeindekirchengesanges Gefahr vorhanden, sondern schon der sicherste Weg zu seiner gänzlichen Vernichtung eingeschlagen.

Dies hat man schon sehr wohl eingesehen, aber kein gutes Mittel zur Abhülfe gewählt, nämlich die Anwendung der bis ins Maßlose vergrößerten Orgel.

Das einzige Mittel zur Hebung des Gemeinde- und Chorgesanges ist Schul- und Seminar-Gesangsunterricht. Dies kann

aber selbst bei der jetzigen sehr gesteigerten Pflege nur sehr langsam Früchte zeitigen. Will man sich nun vorläufig durch eine Orgel helfen, so darf man den Übelstand nicht durch einen Mißbrauch derselben, nämlich durch eine in mehreren Kirchen gebräuchliche viel zu starke Begleitung noch verschlimmern.

Die Orgel darf nur den Gesang begleiten, d. h. allerdings auch leiten, zügeln, aber nicht s. v. eskortieren, überwältigen, übertönen und nie so stark erklingen, daß der Singende seine eigene Stimme nicht hören und seine Töne nicht erkennen kann, was doch zu deren Abmessung und Intonation durchaus notwendig ist. Denn, wenn man sagt, um singen zu können, bedürfe es einer Stimme, so ist das zwar richtig, aber nur ein halbes Wort, da auch ein Ohr dazu erforderlich ist.

Wenn man also das Ohr des Sängers am Hören verhindert, so wird der Gesang ebenso verhindert, als wenn einem sehr gut hörenden Sänger die Stimme genommen wird.

Leider scheint in unserer Zeit das alte etwas derbe Wort fast ganz in Vergessenheit gekommen zu sein: Allzu starke Musik macht dicke Ohren. Mit dem Auge verhält es sich ganz ebenso: Allzu starkes Licht blendet. —

So würde denn, um dem Notstande einigermaßen abzuhelfen

A) alle Orgelbegleitung mit möglichst schwachen, d. h. mit so schwachen Stimmen zu spielen sein, daß
   1. jeder in der Kirche Singende seinen eignen Gesang, und
   2. der Organist die singende Gemeinde vollkommen deutlich vernehmen kann, da er, ohne die Gemeinde zu hören, nicht imstande ist, ihrem Gesange zu folgen und nicht weiß, wie er sie zu führen hat.

Ferner aber hat

B) wie oben erwähnt, wenn bei einem Gottesdienst weder Kantor noch Chor vorhanden, doch mindestens ein Vorsänger zu fungieren.

Es möchte schwer zu verantworten sein, nachdem Chor und Kantor verloren gegangen sind, zuletzt auch noch den Vorsänger fallen zu lassen.

Wenn man der Sache auf den Grund geht, so gelangt man zu der Überzeugung, daß ein Chor und Kantor, und in Ermangelung deren selbst ein tüchtiger Vorsänger ein weit nützlicherer Besitz einer Kirche ist, als eine Orgel, wäre sie auch noch so groß und kostbar. Denn sie kann viel Unheil herbeiführen und hat es auch schon herbeigeführt. Man hat sie sehr überschätzt, und je mehr man den Gesang vervollkommnen wird, desto mehr wird man sich davon überzeugen.

Übrigens lehrt die Erfahrung, daß Gemeinden, welche in ihrer Kirche keine Orgel, aber einen tüchtigen Vorsänger haben, viel besser singen, als Gemeinden, die mit der Orgel singen.

Ed. Grell.

## XII.

## Grell's Bericht über zwei Violinschulen von P***.

Berlin, den 8. Januar 1878.

Von den beiden vorliegenden Werken:

1. Elementar-Violinschule (gedruckt),
2. Violinschule für Präparanden und Seminaristen (Manuskript)

ist vornehmlich das letztere zu besprechen. Das erstere besteht aus 11 Heften, welche einen ziemlich dicken Folioband bilden, und so viele Beispiele enthalten, daß in den Schulen schwerlich alle werden durchgespielt und geübt werden können.

Das zweite, merklich kleiner, wird hier besonders in das Auge zu fassen sein, da es, außer den Übungssätzen, wenn auch nicht überall ausreichend, doch weit mehr Belehrungen und Anweisungen enthält, als das größere Werk, und weil es, sich breiter über das Elementarische auslassend als das andere, von größerer Wichtigkeit ist.

Die wesentlichste Eigentümlichkeit beider Werke betrifft die Erlernung der Verrichtungen, welche beim Violinspiel der linken Hand überwiesen sind, und besteht darin, daß, während stillschweigend angenommen ist, daß der Unterricht mit dem Spiel diatonischer Tonfolgen zu beginnen hat,

1. der vierte (beim Violinspiel bekanntlich der kleine) Finger vorläufig aus dem Spiel gelassen wird, und
2. daß für jede der vier Saiten allerdings ein diatonisches Tetrachord, aber nicht eine und dieselbe wesentliche diatonische Tonleiter zu Grunde gelegt wird.

Was den ersten Punkt betrifft, so erregt es Staunen, daß Verfasser es für zu viel verlangt und unerreichbar hält, daß die Schüler, Präparanden und Seminaristen den vierten Finger soweit ausstrecken sollen, um die Quinte einer bloßen Saite abzureichen.

Zur Handhabung aller Orchesterinstrumente gehört körperliche Kraft und Anstrengung, zum Teil sehr viel, aber doch nicht so viel, daß junge aufblühende Leute, die beim Turnen die Glieder des Körpers in weit bedeutenderem Grade zu recken, zu spannen und zu drehen vermögen, den kleinen Finger nicht ein wenig sollten ausstrecken können. Das Halten der Violine schon ist dem Arm und der Hand anfangs etwas unbequem, aber gerade so bestimmt worden, um später desto bequemer zu sein.

Die Größe der Violine ist auch schon seit einigen Jahrhunderten der menschlichen Hand angepaßt, und selbst die größere Viola verlangt nichts unmögliches. Aber eben um diese unvermeidliche, doch nicht unmögliche, im Vergleich zu dem, was andere Instrumente verlangen, nur ganz geringe Unbequemlichkeit ertragen zu lernen, und um sich mit einemmale für alle Fälle daran zu gewöhnen, haben ältere Lehrer noch vor 60 bis 70 Jahren den Unterricht damit begonnen, ist auch wohl jetzt noch hie und da im Brauch, den Schüler bei der Anleitung zur richtigen Haltung des Instrumentes den vierten Finger auf das $\bar{d}$ der *g*-Saite, den dritten auf das $\bar{g}$ der *d*-Saite, den zweiten auf das $\bar{\bar{c}}$ der *a*-Saite, und den ersten auf das $\bar{\bar{f}}$ der *e*-Saite, das letzte Glied des Fingers möglichst senk- oder winkelrecht, fest aufsetzen, und alle Finger lange Zeit hindurch gleichzeitig festhalten zu lassen, dergestalt, daß kein Finger der Nebensaite im geringsten zu nahe kommt, damit der Bogen durch das Streichen mit der rechten Hand jede einzelne der vier Saiten ungestört zum Klange bringen kann. Hat sich ein Schüler hieran gewöhnt, so sind seine Finger im stande für jede Tonleiter alle Töne mit Leichtigkeit abzureichen. Sollten unter den Schülern sich noch so junge und kleine Knäblein befinden, daß ihnen die gewöhnliche Violine zu groß ist, so müssen sie sich eines kleineren Instrumentes bedienen, aber die Ausspannung der Hand in die richtige Lage von vornherein ist unerläßlich. Übrigens ist diese Übung im Halten, welche in den ersten Wochen alle Lehrstunden in

Anſpruch nimmt, kein müßiges Stillehalten, da hierbei die beſte Gelegenheit iſt, die Bogenführung mit der rechten Hand zu lehren und üben zu laſſen. Denn auf dieſe Weiſe kann ein Schüler in der Bogenführung weit raſcher lernen und fortſchreiten, da ſeine dazu erforderliche Aufmerkſamkeit nicht durch das Greifen der linken Hand geſtört wird.

Auch in betreff des zweiten Punktes (ſ. S. 167) ſcheint der Verfaſſer viel zu zaghaft zu ſein. Zunächſt muß man überhaupt Anſtand nehmen, ſeine Grundanſicht zu teilen, nämlich die, daß das richtige Abſtimmen der Töne durch die Stellung der Finger der linken Hand, alſo das ſogenannte rein-Greifen dadurch früher erlernt werde, daß man den Schüler auf jeder der vier Saiten ohne den vierten Finger, alſo nur mit den drei erſten Fingern, ein und dasſelbe Tetrachord (nämlich dasjenige, welches den halben Ton von der dritten zur vierten Stufe zu liegen hat) und zwar abwärts ſpielen läßt. Der Verfaſſer verlangt hierbei mit der *e*-Saite zu beginnen und meint, ein Schüler, wenn er es erreicht habe, dies Tetrachord auf der *e*-Saite rein zu ſpielen, könne es dann auch auf allen vier Saiten ſpielen. Das iſt aber ein Irrtum. Abgeſehen davon, daß das rein-Greifen nicht durch ein durch Taſtgefühl der Finger geſuchtes geometriſches Maß erreichbar iſt, und das rein-Greifen vielmehr nur durch das Ohr, durch ein Meſſen und Urteilen mit dem Ohre zu erreichen iſt, ſo befindet ſich die linke Hand doch auf jeder anderen Saite in anderer Lage und hat wegen ihrer veränderten, vergrößerten Ausdehnung nach links eine veränderte Raumtaxe. Außerdem entſteht durch den Anſchluß dieſer vier Tetrachorde eine Miſchung mehrerer weſentlicher Tonleitern, nämlich

klein klein klein
*a gis fis e d cis h a g fis e d c h a g*,

anſtatt einer einzigen, wozu man, mit der kleinen *g*-Stufe beginnend und bis zum zweigeſtrichenen *h* hinaufſteigend, gewöhnlich die Tonleiter mit gar keiner oder mit der Vorzeichnung Eines Kreuzes zu nehmen pflegt. Die gemiſchte Tonleiter, welche der Verfaſſer verlangt, bringt immer eine Verwirrung für das Ohr.

Was der Verfaſſer (an etwas verſpäteter Stelle) über Haltung und Führung des Bogens ſagt, hat ſeine Richtigkeit, iſt jedoch unvollſtändig. Es fehlen unter andern ausdrückliche Anleitungen und geordnete Beiſpiele über Wendung und Wechſel des Bogenſtriches,

ohne Stillstand des Bogens, Wechsel an den Enden und in der Mitte des Bogens, und dies alles auf Einer Saite, ebenso wie beim Übergang zu anderen näher oder ferner liegenden Saiten, auf guten und schlechten Taktteilen (schweren und leichten Zeiten), von denen überhaupt gar nicht die Rede ist, wie auch nicht besondere Rücksicht auf Genauigkeit in rhythmischer Hinsicht genommen scheint. Letzteres liegt schon darin, daß Verfasser so oft die Vorzeichnung der Taktarten für überflüssig hält und sich mittelst der Taktstriche mit Angabe der Zahl der kleinsten Teile eines Taktes begnügt, und so das Gewicht, ein unentbehrliches Erkennungsmittel einer Taktart, außer acht läßt.

* * *

Aus dem Vorstehenden erhellt, daß die musikalische Sektion des akademischen Senates eine Gewährung des Gesuches des Verfassers, beide Werke im „Zentralblatt" zu empfehlen, nicht befürworten kann. Die Anschaffung für Anstalten würde wegen großen Umfanges besonders der bereits gedruckten „Elementarschule", da für eine einzige Klasse, wenn auch vier bis sechs Schüler aus Einem Exemplare spielen, mehrere Exemplare erforderlich sind, nicht nur viel zu kostspielig sein, sondern es würde auch den Schülern an Zeit mangeln, alles durchzuspielen und zu üben. Verfasser verlangt schon selbst vier Violinstunden wöchentlich für jeden Schüler (oder jede Klasse). Hierzu dürfte sich, ganz abgesehen von den wissenschaftlichen Lehrobjekten, wegen der vielen anderen musikalischen Lehrfächer, Gesang, Orgelspiel, Extemporierung (also Komposition) von Vor- und Nachspielen, auch in andere Tonarten modulierenden Zwischenspielen, Orgelbaukenntnis, Theorie ꝛc. keine Zeit finden.

Eine Erörterung der Frage, ob die Anwendung der dritten Lage und des Duettspiels in Präparandenanstalten und Seminaren zweckentsprechend sei, gehört nicht hierher.

Hauptzweck des Violinunterrichts in diesen Anstalten ist ohne Zweifel der, die Schüler fähig und geschickt zu machen, bei ihrer künftigen Wirksamkeit als Gesanglehrer sich mit vollkommener Korrektheit der Violine bedienen zu können. Dazu ist weder Gewandtheit in Benutzung der dritten Lage noch eine besondere Geschicklichkeit im

Duettſpiel erforderlich; denn keine in den Schulen vorkommende Geſangsmelodie überſchreitet den Umfang der erſten Lage, und beim Violinſpiel hat die zugezogene Ausführung einer höheren oder tieferen Gegenſtimme nicht den erſchwerenden und erſt durch Übung zu überwindenden Einfluß wie beim Geſange. Soll aber doch ein zweiſtimmiges Spiel in Anwendung kommen, ſo mögen zwei-, ſelbſt drei- und vierſtimmige Schulgeſänge dazu benutzt werden. Und ſollten etwa unausgeſprochene Gründe für die Herbeinahme der dritten Lage und des Spielens von „Duetten in ſyſtematiſcher Folge" (und von unbegrenzter Schwierigkeit) in den Lehrplan vorhanden ſein, ſo wäre doch wohl die zweite Lage nicht zu vergeſſen geweſen.

Ungeachtet, wie ſchon erwähnt, die muſikaliſche Sektion des akademiſchen Senates ſich mit dem Grundgedanken des Verfaſſers bei der Anleitung zum Gebrauch der linken Hand nicht einverſtanden erklären kann, muß doch anerkannt werden, daß in beiden Werken, wenn man dieſen Grundgedanken zugeben will, in Beziehung darauf ein pädagogiſch muſterhaft geordneter Stufengang ausgearbeitet iſt.

# XIII.

## Aphorismen und kurze Abhandlungen.

1—25.

1. Die Akkorde als wesentlichen Bestandteil, oder gar als den wesentlichsten Bestandteil und das Element einer musikalischen Komposition anzuerkennen und zu lehren, ist ein großer Irrtum, der die ganze Musik und ihre Lehre untergraben und zerstören kann. Sie sind nur Bedingungen, unter welchen — wenn man überhaupt die mehrstimmige Musik will gelten lassen — ganz andere Dinge stattfinden und Platz greifen können und dürfen. Und selbst diese Bedingungen schränken teils zu viel, teils zu wenig ein.

* * *

2. Jedes lyrische Gedicht, wirklich poetischen und sittlichen, wenn auch nicht geistlichen Inhaltes wirkt religiös. Und wenn es gesungen wird, besonders von vielen oder von allen Gegenwärtigen gesungen wird, so wird es während des Gesanges zu einem religiösen Kultus.

* * *

3. Die Ausdrücke Polyphonie, Omnibus, Piano, Cello ꝛc. beweisen, wie selbst geistreiche und hochgebildete Personen, wenn man es näher untersucht, recht gedankenlos, ungenau und selbst unsinnig zu sprechen sich haben verleiten lassen und gewöhnt haben.

Wenn ein vierstimmiger Chor so gesetzt ist, daß alle vier Stimmen zu gleicher Zeit anfangen, sich zu gleicher Zeit in gleichen

Taktteilen weiterbewegen, die Sylben des Textes gleichzeitig aussprechen, so könnte man einen solchen Satz vielleicht „monometrisch" und die Stimmen „isometrisch" nennen. Man nannte das in früherer Zeit ganz einfach „Note gegen Note" oder „schlechten, d. i. schlichten Kontrapunkt." Ein Gesangstück kann aber auch so eingerichtet sein, (und das wird für eine höhere Stufe der Kunst gehalten,) daß die Stimmen zu verschiedenen Zeiten und womöglich mit demselben musikalischen Gedanken (Thema) eintreten, und dann eine jede eine von der anderen verschiedene rhythmische Gestalt und Figur annimmt. Dies nannte man sonst einen fugierten Satz, oder, wenn dieselben Gedanken nicht in allen Stimmen vorkommen, einen Satz im bunten oder blumigen Kontrapunkt. Man könnte ihn auch „polymetrisch" nennen. Aber polyphon (im Gegensatz zu der erstgenannten Art) kann man ihn nicht nennen, weil jede Mehrstimmigkeit — die rhythmische Form sei welche sie wolle, — eine Polyphonie ist. Der Unterschied des schlichten und des bunten Kontrapunktes liegt einzig und allein im Rhythmus.

Aber leider muß man bekennen, daß eine große Anzahl von Musikern und Musiktreibenden sich gar nicht des Unterschiedes zwischen Rhythmus und Harmonie, zwischen rhythmischen und harmonischen Verhältnissen bewußt sind, und es der Mühe wert, geschweige denn für unerläßlich halten, dies zu unterscheiden, so daß mancher Klavierspieler gar nicht weiß, daß er es überhaupt nur mit der Darstellung rhythmischer Verhältnisse zu thun hat, daß er also hauptsächlich lernen muß, durch Fingerklopfen die Zeit einzuteilen. Ebenso wenig weiß er, daß er, wenn er nach der Stellung der Noten einige richtige Klaves anschlägt, er gar nicht ein harmonisches Verhältnis gestaltet hat, indem der Klavierstimmer einzig und allein das Verdienst hat, dies gethan zu haben.

So halten auch viele Musiker die Noten für Tonzeichen, während sie nur rhythmische Zeichen sind. Die Tonbezeichnungen bestehen in den fünf Linien (im Liniensystem), den Schlüsseln und den vorgeschriebenen Versetzungszeichen.

Das Wort Omnibus soll zuerst in Paris für eine gewisse Gattung von Wagen gebraucht worden sein, die sich bekanntlich durch ihre Form und Einrichtung, sowie durch ihren Gebrauch von anderen

Wagen unterscheiden. Was die Form betrifft, so sind sie länger gestreckt als gewöhnliche Kutschen und haben die Sitze nicht vor- und rück-, sondern seitwärts, auch haben sie nur eine einzige Thür am hinteren Ende. Ihr Gebrauch besteht darin, daß sie, gleich den Postwagen, nur eine bestimmte Linie befahren, und nicht nur am Anfangs- und Endpunkt derselben Personen aufnehmen, sondern, sobald noch Platz darin ist, überall unterwegs. Statt diese Wagen vielleicht „Linienwagen" oder sonst auf verständliche Weise zu bezeichnen, nannte man sie Omnibus d. h. „für Alle". Man weiß nicht, soll man die Philosophie oder die Philologie der Franzosen mehr anstaunen. Die Deutschen haben sich auch sehr beeilt, diese Benennung der Franzosen anzunehmen und das Wort für männlichen Geschlechtes zu erklären, obgleich man bekanntlich das, was man nicht deklinieren kann, als ein Neutrum ansieht.

Die Benennung eines bekannten Klavierinstrumentes, erfunden unter dem Namen Hammmerklavier, geschieht jetzt am häufigsten durch das Wort Piano. Zuerst ersetzte man das Wort Hammerklavier durch Fortepiano, dies durch Pianoforte und endlich dies durch das bloße Piano, und die Klavierspieler pflegen sich hiernach Pianisten zu nennen. Besonderer Geistreichtum läßt sich bei dieser vermeintlichen Namensverbesserung nicht entdecken, zumal man jetzt die Klaves des „Pianos" stärker und heftiger schlägt, als sonst die Klaves der Orgel.

Ganz lächerlich ist es auch, statt Violoncello nur die Diminutivsylben „Cello" zu gebrauchen, worüber die Italiener sich krank lachen wollen, indem man nun nicht weiß, ob unter cello ein Vogel (uccello), oder eine kleine Brücke, ein kleiner Steg (ponticello), oder sonst etwas anderes zu verstehen ist. — Gebildete Leute und Völker erkennt man unter anderen auch an ihrer Sprache und an ihrem Sprechen.

* * *

4. Bei Lichte besehen ist manches, was als Fortschritt gilt, gerade das Gegenteil davon, ein Rückschritt. Zwei Beispiele sind

a. die gleichschwebende Temperatur der Orgeln und aller Klavia-

turinstrumente. Auch die Blechinstrumente mit Ventilen gehören in die Kategorie der Klaviaturinstrumente.

b. die zum einstimmigen Liede hinzugefügte so überschwängliche Klavierbegleitung, daß man letztere für Fragmente einer Klaviersonate oder eines Klavierkonzertes halten könnte. Durch die zu komplicierte und zu reiche Begleitung des Liedes auf dem Klaviere, dessen Klange man jetzt eine ungemein große Stärke zu geben vermag und liebt, wird der Gesang zu sehr in den Hintergrund gestellt und zur Nebensache gemacht. Es scheint, daß weder Komposition noch Absingung der Liedermelodie dadurch besser geworden sind.

Was die gleichschwebende Temperatur betrifft, so hat sie allerdings gewisse Vorteile, aber nur für die, welche es im Hören nicht weit gebracht haben. Zur Vereinigung mit Gesang und Gesangschule taugt sie nicht, weil des Sängers Ohr für die Unterschiede der kleinen Kommas empfindlich gemacht werden muß, wenn der Gesang rein werden und rein bleiben soll. Diese Unterscheidung ist schon beim rein diatonischen Gesange notwendig. Viel genauer und geregelter muß sie beim chromatischen und enharmonischen eintreten. Der sogenannte Quinten-Zirkel ist wohl auf wohltemperierten Klavieren durch sogenannte enharmonische *Verwechselungen* möglich, aber nicht beim Gesange, wo der Quinten-Zirkel nicht ohne enharmonische *Rückungen* denkbar und ausführbar ist.

* * *

5. Nimmt man ein englisches Buch zur Hand, so fällt die große Menge der einsylbigen Wörter auf. Offenbar ist es eine Lässigkeit der Sprechenden, (die vielleicht bei der in neuerer Zeit sehr wachsenden Rastlosigkeit des Verkehrs zu entschuldigen und notwendig geworden ist und dann besser „Eile" oder bloß „Abkürzung" zu nennen wäre,) welche herbeigeführt hat, daß jetzt das Englische und Französische ganz anders geschrieben als ausgesprochen wird. Daß eine, jetzt auch schon sich im Deutschen zeigende Bequemlichkeit (Gebrauch der Maschinen erzeugt körperliche Bequemlichkeit) nicht noch mehr um sich greife, (in großen Städten sind einige Laute, z. B. r, s, t ꝛc. schon halb verloren gegangen,) und daß das Sprechen und die Sprache nicht gänz-

lich korrumpiert werde, (welches Korrumpieren die modernen sub titulo Abschleifer nicht nur in Schutz nehmen, sondern sogar als Fortschritt zu loben scheinen,) ist Sache der Gesanglehrer, welche das Wort Platos nicht vergessen sollen: Der Gesang sei ein Beieinandersein von Wort, Rhythmus und Harmonie. Das sinnvolle, geistreiche und feinfühlende Altgriechenland gab vorzugsweise seinen Kindern drei-, vier- und mehrsylbige Namen, z. B. Epaminondas, Themistokles, Miltiades, Anaxagoras, Pythagoras ꝛc. ꝛc., indem sie des Sinnes halber Kompositа wählten. Aber sie haben die vielsylbigen Wörter intakt gelassen und nur dem Organ zu Gefallen auf vernünftige, man möchte sagen logische Weise abgeschliffen. Der einsylbige John Bull nennt seine Königin statt Victoria bloß Vic oder Vik, — aber nur an der Börse und auf dem Markte. Vielleicht hängt es mit einem in früheren Jahrtausenden sehr großen Verkehr zusammen, daß die chinesische Sprache, wenn ich recht unterrichtet bin, nur einsylbige Wörter und Wurzeln, und im Zusammenhange sehr lockere Syntax und keine Flexion und Deklination hat. Kürze ist sehr schön, wenn sie ohne Verstümmelung und Undeutlichkeit stattfindet; beim Schreiben noch erwünschter als beim Sprechen. Daher Hieroglyphen, wenn sie keine bloßen Chiffern sind, sehr wertvoll.

* * *

6. So wie die Maler, wenn sie ein Gemälde vollendet haben, es sowohl selbst von einem gewissen Standpunkte aus beschauen, als auch von anderen beschauen lassen, um sich von der Wirkung zu überzeugen, so prüften auch ehemals musikalische Komponisten ihre Werke durch eigenes und anderer Personen Anhören, um sich von der Wirkung zu überzeugen. Und hierbei hieß es dann immer zunächst: hören wir, ob es klingt. Daß es klinge, war die erste Bedingung überhaupt der Brauchbarkeit. Erst dann war die Rede von Ausdruck und kunstreicher Arbeit ꝛc. ꝛc. — Jetzt, besonders von der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ab, scheinen die Komponisten gar nicht mehr danach zu fragen, ob ihre Werke klingen. Sie klingen in der That häufig nicht, denn

1. die Tempos sind oft so rasch vorgeschrieben und beabsichtigt,

daß überhaupt von einem Erklingen vieler Taktteile und von einem Erkennen der Töne und Verstehen der vorgetragenen Gedanken wegen der Kürze der Zeit gar nicht die Rede sein kann; und

2. wenn mit der Frage „klingt es?" gemeint sein sollte „klingt es schön?", so kann auch bei Taktteilen von längerer Dauer hiervon nicht die Rede sein, da es fast gänzlich aus der Mode gekommen ist, Dissonanzen regelrecht vorzubereiten und aufzulösen. Man rühmt sogar ab und zu statt des Wohlklanges, des Aufschwunges, der Gewalt eines Musikstückes die „Borstigkeit" desselben, und vergißt dabei, daß die alten Griechen dem Apollo nicht das Borsten tragende vierfüßige Tier, sondern den Daunen tragenden Schwan als Attribut gaben.

* * *

7. Man wirft dem römisch-katholischen Gottesdienste vor, daß er von allen Sprachen, welche die verschiedenen Völkern reden, dabei nur die eine, die lateinische, in Anwendung habe.

Man giebt aber für diese Anordnung ganz richtig als Grund an die dadurch entstehende vollständige Übereinstimmung und dadurch gesicherte feste Beständigkeit in der äußeren Erscheinung des Gottesdienstes. Es giebt sogar noch einen anderen Grund. Bei allen Völkern tritt die Neigung hervor, für den Gottesdienst eine andere Sprache, einen anderen Ausdruck zu haben, als wie für das gemeine Leben. So z. B. haben die Russen ihre besondere Kirchensprache, und die Deutschen lieben mehr die lutherische Ausdrucksweise und Behandlung der deutschen Sprache, als den modernen Zeitungs- und Verkehrs-, selbst Schriftstellerstyl. Alle fühlen den Wert einer alten, einer toten Sprache, die sonst nicht weiter vernommen wird und eine Festigkeit und Unveränderlichkeit gewonnen hat, weil sie nun nicht mehr im Verkehre vernachlässigt, entstellt und verdorben wird. Die römische Kirche selbst greift zur Vermehrung der Feierlichkeit bei gewissen Momenten noch weiter in die alten Sprachen zurück. Der stehende Anruf *Κύριε ἐλέησον* und das *ἅγιος ὁ θεος* in der Charwoche bezeugen dies. Und jeder Christ, gleichviel welcher Konfession er angehört, findet im Gebrauch hebräischer Worte eine besonders starke Andachtserweckung; z. B. Hosianna; Halleluja; Zebaoth; Eli, Eli,

lama asabthani ꝛc. ꝛc. Ein Vorzug der lateiniſchen Sprache iſt auch der ſchöne Klang beim Geſange, die größere Kräftigkeit im Klange und im Ausdruck, im Vergleich zu den lebenden romaniſchen Sprachen.

* * *

8. Woher mag ſich die moderne Verwechſelung von Zahl und Ziffer ſchreiben? Man lieſt z. B. „Fünf Tauſend drei Hundert und Neun und Siebenzig ſei mit Rückſicht auf dies oder jenes eine viel zu hohe Ziffer.“ Das hat der Deutſche bisher eine Zahl, der Franzoſe nombre, der Italiener numero, der Lateiner numerus ꝛc. ꝛc. genannt. — 5379 iſt keine vierziffrige Ziffer, ſondern eine vierziffrige Zahl, ebenſo wie Karl kein vierbuchſtabiger Buchſtabe, ſondern ein vierbuchſtabiges Wort, und Wilhelm keine zweiſylbige Sylbe, ſondern ein zweiſylbiges Wort iſt.

* * *

9. Der Geſangunterricht beſteht in einer Anleitung, das Sprechen in ein Singen zu verwandeln. Er kann daher erſt beginnen, wenn das Sprechen bereits erlernt iſt; oder er ſelbſt muß mit dem Sprechenlehren beginnen.

Das Sprechen (zunächſt der deutſchen Mutterſprache) iſt weit ſchwerer als man auf den erſten Blick und Horch glaubt. Goethe belehrt in einem ſeiner Aufſätze Schauſpieler über das deutliche und richtige Ausſprechen einzelner Laute. Das ſind aber nur ſehr wenige Schäden, welche er namhaft macht.

Ungeachtet der Leſe-Elementar-Schulunterricht ſeit Goethe's Tode ſich noch ſehr verbeſſert und vervollkommnet hat, ſo iſt doch die Einwirkung auf gutes Sprechen noch ſehr gering. In den geſchätzteſten Schulen (für Knaben, wie für Mädchen) wird am beſten in der unterſten Klaſſe geſprochen. Eine Klaſſe höher wird ſchon mit geringerem Bemühen nach Deutlichkeit geſprochen und ſchon in der nächſt höheren wird kaum noch danach gefragt, weil der Schüler ſchon in dieſer Hinſicht als ein Ausgelernter betrachtet wird. Das undeutliche Sprechen der Organe, eine gewiſſe Ungeſchicklichkeit ſcheint zuzunehmen mit der Bildung des Geiſtes und Verſtandes. Der

Mensch gewöhnt sich aus dem Zusammenhange den Begriff oder den Sinn eines halbausgesprochenen, fast unverständlich ausgesprochenen Wortes zu erraten. Dies zeigt sich häufig, wenn Erwachsene ihren unbekannten Namen angeben, der häufig von den gebildetsten Eigentümern ausgesprochen, nicht eher korrekt niedergeschrieben werden kann, als bis er vorbuchstabiert worden ist.

Ein zweites Merkmal ist, daß zu Opern, in welchen Sänger singen, die ihrer eminenten Gesangskunst wegen mit Tausenden überschüttet werden, Textbücher ausgegeben werden, gleichsam, weil es sonst niemandem möglich werden sollte, etwas zu verstehen, wenn er nicht nachlese.

Ein drittes Merkzeichen ist, daß in Gesangvereinen erster Klasse, deren Mitglieder den gebildetsten Ständen angehören, die Laute einiger Konsonanten fast gänzlich verschwinden, z. B. f, v, t, r, s, besonders in Zusammensetzungen, wie pf, kr, ts ꝛc. — Wir Deutsche sollten nicht so eifrig darin den Franzosen und Engländern folgen, sondern lieber den gut sprechenden Italienern. Bei den Vokalen ist vorerst nur nötig, den Unterschied des a- und i-Klanges im allgemeinen kenntlich zu Gehör zu bringen.

* * *

10. Nur derjenige, welcher sich die Geschicklichkeit erworben hat, die Vokale und Diphthongen gehörig zu unterscheiden, einen jeden Konsonanten in jeglicher Verbindung mit Vokalen und anderen Konsonanten vollkommen deutlich und (er mag weich oder hart sein) mit Federkraft schnellend auszusprechen, nur ein solcher wird mit Erfolg dazu schreiten können, das wirkliche Singen, die genauere und kunstmäßigere Erklingung der Stimme mit ihren Vokalen zu versuchen und zu studieren. Zur Verwandelung der Vokale in Gesang gehört zweierlei,

1. die Geschicklichkeit, kleinere Zeiträume von etwa einer oder einer halben bis zu zwei Sekunden durch Bestimmung des Anfangs- und Endpunktes derselben abzumessen, einzelne derselben zu teilen, sowie mehrere und ganze Teile derselben wieder in größere Längen zusammenzufassen ꝛc.

Und 2. diese verschiedenen Längen ganz mit Vokalklang auszufüllen, der wieder nach seiner Höhe abzumessen erlernt werden muß, um für die verschiedenen Zeitabschnitte solche Töne zu wählen und mit ihnen wechseln zu können, die zu einander in einem brauchbaren Verhältnis stehen.

Diese beiden Abmessungen, 1. die Zeit- oder rhythmischen Abmessungen und zu gewinnenden rhythmischen Verhältnisse, 2. die Ton- oder harmonischen Abmessungen oder harmonischen Verhältnisse müssen mit mathematischer Genauigkeit geschehen, gewonnen und dargestellt werden. Je exakter die mathematisch genaue Abmessung, desto angenehmer und schöner, also auch wertvoller und wirkungsvoller ist der Gesang für das Ohr.

Nicht unerwähnt darf bleiben, daß man die Tonabmessungen und Verhältnisse „harmonische Verhältnisse" nennt, weil sie samt und sonders aus der in der mathematischen Wissenschaft der „Arithmetik" gelehrten sogenannten „harmonischen Reihe" genommen sind und genommen sein müssen.

Übrigens sind die harmonischen Verhältnisse selbst ihrem innersten Wesen nach eigentlich rhythmische (Zeit-) Verhältnisse. Denn ein jeder Klang besteht darin, oder entsteht dadurch, oder wird als solcher von den Ohren vernommen, daß eine Anzahl in gleichen Zeiträumen auf einander folgende gleichartige Luftwellen die Gehörorgane treffen. Ihre Geschwindigkeit (es können etwa zwanzig bis gegen fünftausend in der Sekunde sein) bestimmt des Klanges Höhe oder Tiefe.

Eine gemessene (entweder nur nach der Zeit oder mit anderen vorliegenden Tonhöhen gemessene) Höhe eines Klanges nennt man Ton.

Das Verhältnis zweier Töne zu einander, z. B. 2 : 3 (was so viel sagen will als: der eine besteht aus anderthalbmal so viel Schwingungen in derselben Zeit als der andere, also der eine macht in der Sekunde z. B. 200 und der andere 300, oder der eine 98 und der andere 147 Schwingungen ꝛc.), ist demnach ein rhythmisches Verhältnis. Denn es kommt bei den harmonischen Verhältnissen, wie bei den gewöhnlichen rhythmisch genannten Verhältnissen auf Abmessung von Zeitlängen an; bei den letzteren auf Abmessung der Längen der Takte und Taktteile, bei den ersteren auf Abmessung der ungemein kurzen Schwingungslängen, welche einzeln und deren Einheitsmaß gar nicht

mehr mit dem Ohre unterschieden und heraus vernommen werden kann, sondern dem Ohre nur durch ein höheres oder tieferes Fortklingen vernehmbar wird.

Es leuchtet ein, daß es nun die Aufgabe des Sängers ist, die rhythmischen wie die harmonischen Verhältnisse aufs genaueste und exakteste abzumessen, wie schon der Techniker, sogar der Handwerker, die gerade Linie und ihre Länge, den rechten Winkel, folglich die Schärfe der Ecken und Kanten z. B. an einem viereckigen Tische ꝛc., aufs genaueste abgemessen herzustellen hat. Denn so wie jener Tisch dem Auge desto wohlgefälliger ist, je vollkommener die Maße innegehalten sind, so ist auch das Singen und das Gesungene desto wohllautender, je genauer die sämtlichen Verhältnisse, die rhythmischen wie die harmonischen, abgemessen und dargestellt werden.

* * *

11. Demnach sind es drei Dinge oder Geschicklichkeiten, welche dem Sänger unentbehrlich sind, und die er in möglichster Vollkommenheit sich anzueignen hat:

1. Aussprache, 2. Rhythmus, 3. Harmonie.

Diese drei bilden die Haupt- oder Grundabschnitte aller Gesangslehre. Was sie verlangen, läßt sich ganz klar in Worten ausdrücken und beschreiben. Aber es ist nicht so leicht, wie man glaubt, den Schülern es begreiflich zu machen. Ehe dies aber nicht vollständig erkannt und begriffen, und ehe demnach nicht jede gestellte Aufgabe unfehlbar gelöst werden kann, ist jeder weitere Unterricht vergeblich und bodenlos. Den Anforderungen der beiden letzteren Abschnitte ist mit mathematischer Genauigkeit zu genügen.

Inbetreff des ersten Abschnittes, der Aussprache, der in zwei Unterabteilungen zerfällt, a) Konsonanten (von Adlung sehr verständig Hauptlaute genannt, da sie vorzugsweise die Bestimmung haben, den Worten ihren Charakter zu geben und den Begriff derselben kenntlich zu machen und auszudrücken), b) Vokale (von Adlung sehr verständig Hülfslaute genannt, da ohne sie kein Konsonant oder Hauptlaut ausgesprochen oder hörbar gemacht werden kann, indem die Konsonanten nur verschieden geformte Sperrungen des ausströmenden

Vokalklanges ſind) — ich ſage inbetreff dieſes erſten Abſchnittes (der Ausſprache) iſt zu bemerken, daß die Ausſprache der Vokale nicht früher zu gänzlicher Vollkommenheit gebracht werden kann, ehe die Lehre des Rhythmus und der Harmonie abſolviert iſt. Eine ſofortige vollkommene Präziſion und Korrektheit iſt nur bei der Ausſprache der Konſonanten zu erſtreben und ſind die Vokale nur zu Hülfe zu nehmen, damit die Konſonanten ſcharf charakteriſiert und rechtzeitig ausgeſprochen werden können, ſo daß in Abſicht der Vokale es ausreicht, auf ihre Unterſcheidung zu achten und allenfalls nur beim Vokal a einen zu argen Mißlaut abzuwenden.

* * *

12. Erſt wenn ein Singender vollkommen das Ausſprechen der Konſonanten, ſowie die Abmeſſung und Darſtellung der rhythmiſchen und harmoniſchen Verhältniſſe erlernt hat, kann dazu geſchritten werden, ihn die Ausſprache der Vokale zu lehren. Hier kann dem Schüler nicht eine ſo beſtimmte Anleitung wie in den anderen Dingen (Konſonanten, Rhythmus und Harmonie) gegeben werden. Er muß hier vielmehr durch Beobachtung ſelbſt finden, was er zu thun hat, welche Veränderungen er mit der Mundſtellung bei der Ausſprache der verſchiedenen Vokale vorzunehmen hat ꝛc.

Will man die „Vokalausſprechung" beim Geſangunterricht als einen vierten Lehrabſchnitt auffaſſen, ſo zerfällt derſelbe in zwei Teile, a) in die Forderung, daß der Schüler zunächſt auf einer in der Mitte ſeines Stimmumfanges liegenden Tonſtufe alle Vokale kenntlich, wohlunterſchieden und wohllautend hervorbringen kann. Und b) in die bedeutend ſchwierigere Aufgabe, daß der Schüler auf allen Tonhöhen ſeines Stimmumfanges jeden einzelnen Vokal klar und doch mit möglichſt ähnlichem Klange hörbar zu machen imſtande iſt. — Man lehrt, es gebe fünf Vokale, a e i o u. Das iſt ungenau. Zu den fünf Hauptvokalen kommen noch die Umlaute ä ö ü, und ferner die verſchiedenen Nuancen ſowohl der Hauptvokale als auch der Umlaute. Und dies findet nicht nur in unſerer deutſchen Mutterſprache, ſondern auch in faſt allen anderen Sprachen ſtatt.

Die Vollkommenheit iſt erreicht, ſobald der Hörer trotz der deutlichſten und ſchärfſten Ausſprache der Konſonanten ein fortwährendes

Solfeggio zu vernehmen glaubt, und zwar mit demſelben Klange der Stimme auf allen Vokalen beim Wechſel der Tonhöhen und der ſtärkeren und ſchwächeren, anwachſenden und abnehmenden Stimme. Hierzu kommt endlich die Kunſt des Atemholens. Leider ſchreiben viele Komponiſten für Geſang ohne alle Rückſicht auf das Atemholen. Das Beſte über Behandlung der Stimmen hat Toſi geſchrieben.

* * *

13. Die meiſten und berühmteſten Geſanglehrer der neueren Zeit finden den Schwerpunkt des Geſangunterrichtes in dem ſoeben erwähnten vierten Teil des Geſangunterrichtes und in der Lehre vom Klange der Stimme. Alle drei Hauptteile der Geſanglehre erfordern eine vollkommen ſyſtematiſche und mathematiſch genaue Behandlung. Hiermit befaſſen ſie ſich nicht. Daher iſt es ſoweit gekommen, daß der menſchliche Geſangunterricht ganz parallel dem Abrichten eines Pfeifvogels geworden iſt. Der Lehrer ſingt vor; und ohne zu erfahren, worin die Thätigkeit des Singens beſtehe und worauf es ankomme, ſingt der Schüler nach. So wird ſehr bald Einzelnes, aber niemals ein Allgemeines und Sicheres und Haltbares für alle Fälle gelernt.

Merkwürdig iſt es, daß viele Geſanglehrer darin ein Mittel zu gründlicher Unterweiſung in der Ausbildung des Stimmklanges gefunden zu haben glauben, daß ſie ihre Schüler mit dem inneren Bau der Kehle und der Lunge bekannt machen. Wenn der Schüler das auch ganz genau erfährt, ſo kann er doch ſo wenig über die Stimmbänder ſchalten und gebieten, wie über Milz, Nieren, Magen, Leber ꝛc.

* * *

14. Aus Blatt 3 geht ſchon hervor, wie gedankenlos man heutzutage ſpricht. Dies beweiſt auch der heutige Gebrauch des Wortes „Kammermuſik“. Es wird nämlich jetzt von allen wortführenden Perſonen ausſchließlich Inſtrumentalmuſik darunter verſtanden. Als ob es nicht auch vokale Kammermuſik gäbe. Leider hat man die drei Style der Vokalmuſik faſt ganz ineinander verſchwimmen laſſen, den

Kirchen-, Theater- und Kammergesang. Jede dieser drei Arten bedingt einen anderen Styl, aber nicht immer einen anderen Inhalt. Alle Kirchenmusik ist geistlichen Inhalts, und muß es sein. Aber es giebt auch geistliche Kammermusik, wozu der größte Teil des Graunschen „Tod Jesu", wo nicht das ganze Werk zu rechnen ist. Von Kirche und Theater hat sich jede Art von Virtuosität fern zu halten. Nur in den Konzertsaal, in den Salon und in das Privatzimmer darf sie sich in seltenen Fällen einschleichen. Es ist aber besser, sie auch hier fern zu halten und zu unterdrücken. Es kommt nicht darauf an, so schwieriges zu bewältigen, was allen anderen unbezwingbar ist, sondern darauf, daß das, was alle anderen ebenso korrekt und geläufig auszuführen vermögen, noch seelenvoller und ausdrucksvoller vorzutragen, als andere es vermögen, notabene aber, ohne dadurch die Korrektheit im mindesten zu beeinträchtigen. Keineswegs besteht der Kunstgenuß in der Wahrnehmung, daß jemand imstande ist, über eine schwierige Stelle hinwegzukommen, ohne den Hals zu brechen.

* *
*

15. Der Triller wird häufig nicht gut, sogar unrichtig und falsch gemacht. Man kann verschiedener Meinung darüber sein, ob es sich mit dem guten Geschmack vertrage, ihn überhaupt zu dulden. Duldet man ihn aber, so muß er gut und namentlich richtig gemacht werden. Es gehören vornehmlich drei Dinge dazu. 1. Die drei Tonstufen, welche zu seiner Bildung erforderlich sind, müssen glockenrein, und bei jeder Wiederkehr glockenrein abgestimmt sein. Dabei ist das harmonische Verhältnis zu unterscheiden, in welchem die drei Stufen stehen, je nach der Lage derjenigen Stufe in der jedesmaligen wesentlichen diatonischen Tonleiter, auf welcher, wie man sich ausdrückt, der Triller geschlagen werden soll. Diese Stufe kann nämlich a) entweder einen ganzen Ton über und einen ganzen Ton unter sich, oder b) einen ganzen Ton über und einen halben Ton unter sich, oder c) einen halben Ton über und einen ganzen Ton unter sich zu liegen haben. Dies giebt drei verschiedene Gattungen des Trillers. 2. Es ist darauf zu achten, daß der Triller *geschlagen* werde. Dieser Ausdruck ist sehr richtig, bezeichnend und treffend.

Jede Bewegung der singenden, soeben erklingenden Stimme von einer Tonstufe nach irgend einer anderen, sei diese nach oben oder nach unten, schritt- oder sprungweise zu machen, also was man in früheren Zeiten Modulation (auch Deduktion) nannte, hat mit der größten Schnelligkeit zu geschehen, wobei zu beachten, daß sofort die richtig abgestimmte Tonhöhe ergriffen und im ersten Augenblicke ganz sicher intoniert werde. Dies ist für manche sehr schwer zu erreichen, und wird deshalb selten geübt, nicht einmal immer gelehrt, sogar das Gegenteil gelehrt, was zur Folge hat, daß nicht nur vieler Gesang übel lautet, sondern daß auch viele schöne Stimmen verdorben werden. Ohne dieses sogenannte „schlagen" entsteht keine gute Skala, überhaupt kein guter, weder langsamer getragener, noch Koloratur-Gesang. Hierbei ist noch zu bemerken, daß der Triller nicht eben rasch gemacht zu werden braucht. Nur das so eben beschriebene Schlagen muß ein sehr rasches und jede Tonhöhe fest und sofort glockenrein ergriffen sein. Der alte Fischer, welcher unter Reichardt den Brennus sang, hatte es immer mit seiner Pudelmütze zu thun, die er stets im Winter trug. Sang jemand den Triller mit einem zu großen ganzen oder einem zu großen halben Ton, oder aber sang ihn jemand allzu langsam und zu matt schlagend, so sagte er, das tauge nichts, da könne er seine Pudelmütze durch den Triller werfen. 3. Der Triller muß nicht mit seinem Haupttone, mit dem Tone, auf welchem er stehen soll, beginnen, sondern mit der nächst höher liegenden Stufe der eben vorliegenden diatonischen Tonleiter, also mit dem sogenannten Hülfstone. Der Triller ist ein Ornament. Die einfachste Verzierung eines Taktteiles ist der Vorschlag. Man teilt die Zeit, welche einem Taktteile zukommt, je nach dem Willen, der Gewohnheit oder Voraussetzung des Komponisten in zwei gleiche oder ungleiche Teile, läßt den Hauptton erst mit dem zweiten dieser Teile eintreten, nachdem der erste durch den eine Stufe höher liegenden Ton ausgefüllt ist. Man teilt auch den Taktteil in vier Teile (von denen der letzte ebenfalls öfter der längere ist), um dem Vorschlage einen Nachschlag anzufügen, der dann mit der zunächst tiefer liegenden Stufe gemacht wird. Beide, Vor- und Nachschlag zusammen, nennt man dann einen Doppelschlag. Der Trillerschlag ist ein solcher Doppelschlag, dessen Vorschlag mehrere Male, sogar viele Male wieder-

holt wird, ehe der Nachſchlag ihn ſchließt. Dies der Grund, weshalb der Triller mit der nächſtliegenden höheren Tonſtufe zu beginnen iſt. Ohne ein geſchicktes und präziſes Schlagen und ohne das Anfangen mit dem Hülfstone bleibt der Triller ohne allen Glanz und iſt überhaupt nicht, was er ſein kann oder ſoll oder muß.

* * *

16. Es iſt ein Mangel, eine Unvollkommenheit, wenn ein Gemälde, um erkannt und verſtanden zu werden, einer wörtlichen Über- oder Unterſchrift bedarf. Ein wahres Kunſtwerk verträgt das nicht. Der Maler *muß* entweder die vollſtändige Erkennbarkeit darſtellen können, oder, wenn der Gegenſtand von der Art iſt, daß er ſich nicht vollſtändig erkennbar darſtellen läßt, ſo muß er den Gegenſtand gar nicht darzuſtellen unternehmen. Eine Ausnahme könnten allenfalls Bilder mit ſogenannten Legenden machen. Doch ſind das eigentlich auch keine Kunſtwerke; das Bild tritt dabei in den Hintergrund und wird nur Illuſtration der Hauptſache, welche in der Schrift oder in dem Schriftſtück beſteht. Glücklicherweiſe gehört es eben zu den Ausnahmen und ſind es nur ſehr ſeltene Fälle, wenn Maler ihren Bildern Über- oder Unterſchriften geben. Viel öfter kommt etwas Ähnliches und Ungehöriges in der Muſik vor. Man kann in keine Opern- oder Konzertaufführung treten, ohne daß dem Eintretenden ein Textbuch offeriert wird. Das heißt ſo viel, als: Nimm das Textbuch, denn wenn Du nicht in demſelben nachlieſeſt, ſo wird es Dir unmöglich ſein, die Worte, welche geſungen werden, zu verſtehen. Dieſe Prophezeiung trifft ſo ſicher ein, daß jeder Eintretende klug genug iſt, ſofort nach einem Textbuche zu fragen. Was iſt das für ein verkehrtes Thun und Treiben, und für ein tiefer Standpunkt der Kunſt! Man ſingt die Worte, ſtatt ſie zu recitieren, damit ſie deutlicher in das Ohr und tiefer in das Herz der Hörer eindringen ſollen, als wenn ſie nur recitiert würden, und man arbeitet beiden Zwecken ſo entgegen. Daher iſt es denn gekommen, daß Komponiſten, Dirigenten und Singende immer mehr Maßregeln ergreifen, um die Verhinderung der Unverſtändlichkeit unmöglich zu machen, ja ſogar die letztere förmlich zu befördern.

* * *

17. Meines Vaters jüngerer Bruder, Otto Grell, mit schöner Tenorstimme und großer Gesanggeschicklichkeit begabt, war gegen Ende des ersten Dezenniums dieses Jahrhunderts zwei Jahre hindurch fürstlich Esterhazyscher Kammersänger in Eisenstadt (Ungarn) und zu Zeiten in Wien. Bekanntlich war Haydn der Kapellmeister des Fürsten, und wenn er auch, wie ich mich zu erinnern glaube, damals schon außer aktivem Dienste war, so hat mein Oheim ihn doch genau gekannt und vielfach mit ihm verkehrt. Haydn starb unmittelbar vor dem Bombardement Wiens durch die Franzosen, und fand seine Beerdigung wenige Stunden vor der angesagten Eröffnung des Bombardements statt, so daß zum Begräbnis, an dessen Begehung mein Oheim teilnahm, im Galopp gefahren werden mußte. So habe ich denn manche Züge, die ich zum Teil leider wieder vergessen habe, des ebenso großen und genialen Meisters wie liebenswürdigen und bescheidenen Mannes erzählen hören.

Sehr merkwürdig ist eine Äußerung von ihm. Die große Anzahl seiner Violinquartetts läßt schon erkennen, daß dieselben sehr verbreitet und beliebt waren, und auch so gern gehört wurden, daß man anfing sie öffentlich für Geld in Soiréen und Konzerten vorzuführen. So wurden sie sehr oft in stehenden Quartettabenden ausgeführt. Die Spieler lernten sie immer fertiger vortragen, und den Hörenden waren sie immer geläufiger im Ohre, halbverstanden wußte man schon was gesagt war, so daß unwillkürlich die Tempos der Allegros immer rascher wurden.

Dies widerte Haydn so an, daß er es mied, seine Quartetts zu hören. „Ich mag," sagte er, „jetzt meine Sachen gar nicht mehr hören; ihr spielt sie so rasch, daß ich, obgleich ich sie selbst komponiert habe, gar nicht mehr verstehen kann."

Was würde der gute Haydn zu den heutigen Tempos sagen. Wahrscheinlich würde er von Unverständlichkeit, Unsinn oder Thorheit und Raserei sprechen. Schuppanzigh brachte diese von Haydn gewiß gebilligten Tempos nach Berlin. Manches Stück, wozu Schuppanzigh und Möser anfänglich fünf Minuten brauchten, schnellt man jetzt in zwei bis drei Minuten ab.

Daher ist es auch gekommen, daß die heutigen Komponisten unter dem Ausdruck Andante ganz etwas anderes verstehen, als

Händel darunter verstand. Dieser nahm das Andante (gehend) als Warnung vor dem zu langsamen, (daher seine Andantes oft rascher zu nehmen als seine Allegros — Heiterkeit, aber nichts Stürmisches atmende Stücke,) während neuere Komponisten Andante als Gegensatz des Eiligen und des Laufens und Rennens verstanden wissen wollen, also eine gewisse Langsamkeit wünschen.

* * *

18. Selten sind die Menschen so einig, wie in der Anerkennung des hohen Wertes der Antike. Die Bekanntschaft mit derselben hat viele Bildhauer und Baumeister sehr gefördert. Eine Frage ist es, ob die Nacheiferer derselben sich schon hinreichend bemüht haben zu erforschen, worin die bezaubernde Wirkung der Antike liegt, oder ob sie mit einer gänzlichen Bewußtlosigkeit bloß durch eine gewisse Begeisterung, durch eine ganz allgemeine Nachahmung, die Grazie derselben zu erreichen sich bemühen? Die räumlichen Begrenzungen durch Linien und Flächen bringen eine Wirkung hervor durch Verhältnisse, räumliche Verhältnisse, die geometrisch ganz genau erkannt, gemessen und bestimmt werden können. Das wissen die Bildhauer sehr genau, und messen und übertragen mit Auge und sogar mit Zirkel so scharf und exakt wie nur möglich die Verhältnisse des Modelles. Auf diese Weise ist vielmals das Modell, oft sogar auch die Antike erreicht worden. Aber in sehr vielen und in den meisten Fällen auch nicht. Worin liegt dies?

Es giebt antike Bildwerke, Bildsäulen, die, weil sie aus starrem Material geformt sind, stockstille stehen, noch fester und unbeweglicher stehen, als es ein lebender Mensch vermag. Und dennoch machen solche tote Figuren den Eindruck des Lebens, der gelenkigsten Bewegung. Woran liegt das? woher kommt das?

Ich hörte einmal eine Stimme, die mir sagte und auseinandersetzte, es läge dies am Modell. Es scheint dies richtig zu sein. Denn die geübten, fleißigen und gewissenhaften Arbeiter werden es an genauer Messung und Übertragung nicht fehlen lassen. Es möchte also mit diesem Modelle eine eigene Bewandtnis haben. Und da möchte auch jene Stimme nicht ganz unrecht haben, welche diese gelenke Be-

wegung dem zuschrieb, daß der griechische Künstler sein Modell weniger stellte, als es vielmehr der lebenden und sich frei bewegenden Natur abstahl.

Man sieht bei der heute so beliebten Anwendung der Photographie zur Anfertigung von Porträts, wie schwer es ist, und zwar für den Photographen, die zu porträtierende Person gut zu stellen, und für die betreffende Person sich in die angegebene Stellung zu fügen und den richtigen Ausdruck und die richtigen Mienen anzunehmen. Eine erlebte Situation ist ganz etwas anderes, als eine gestellte. Es ist nur der große Übelstand dabei, daß die durch das Leben und den Verkehr herbeigeführte Stellung nur einen Moment währt. Diesen erstlich finden, zweitens mit raschem und sicherem Blick ihn messen, und drittens das Gemessene im Gedächtnis festhalten (der Grieche sagt, die Mnemosyne sei die Mutter der Künste): das wäre ein richtiger Künstler. Wie beim Bildhauer, so auch beim Maler. Keine geringe Aufgabe, ein galoppierendes Pferd oder einen fliegenden Vogel zu kopieren. Jedenfalls ist die Lösung anzustreben.

* * *

19. Man hat angefangen, wieder mehr Fleiß und Aufwand auf den Kirchenbau zu verwenden. Es scheint aber, daß man mancherlei Fehler dabei noch nicht vermeiden kann. Einige Kirchenbauten hat man unbequem und unbrauchbar, oder wenigstens unzweckmäßig für den Gottesdienst ausgeführt. Andere sind zu kalt und zu zugig. Bei anderen ist das Äußere nicht schön genug, oder auf Kosten des Inneren zu schön ꝛc. Regeln für den Kirchenbau zu geben und die Befolgung dieser Regeln zu lehren ist sehr schwer.

Außer den gottesdienstlichen und architektonischen Anforderungen sind zu berücksichtigen a) das Klima, b) die Orientierung. Letztere sollte als Kirchenbaugesetz niemals aufgegeben werden. Nicht nur der schöne Gedanke, der ihr zu Grunde liegt, aller Augen nach Osten zu richten, ist es, der sie empfiehlt. Auch viele andere Vorteile entspringen aus derselben, z. B. Beleuchtung zu gewissen Tageszeiten ꝛc.

Außen mag dann die Umgebung und die Erscheinung sein, welche sie wolle. Was kommt es darauf an, wenn in der Kirche Gutsein

ist, und der Beschauer von außen sie da mit den umgebenden Häusern einen stumpfen oder spitzen Winkel bilden sieht, wo sich der Architekt einen rechten gedacht hat? Dagegen wie verwerflich, wenn die Kirche rechtwinklig gestellt ist und innen der Bau, der Schmuck, der Gottesdienst, die Beamten, die Gemeinde, kurz alles leidet, so lange die Kirche steht. Im Gegenteil wirkt zuweilen eine zur Umgebung schief stehende Kirche vortrefflich. Man muß sie nur nicht für die Betrachtung von einem bestimmten Standpunkt aus berechnen, sondern bedenken, daß die Leute vorübergehen.

So ist z. B. die Statue des großen Kurfürsten auf der langen Brücke zu Berlin meisterhaft aufgestellt. Wer das Auge während des Überganges über die Brücke nicht einen Augenblick von der Statue abwendet, sieht die letztere nur in einem einzigen Momente in der unglückseligen Verkürzung, welcher die Statue Friedrichs des Großen allen vom Schloß nach dem Brandenburger Thor wandelnden sich nur auf sehr kurze Zeit entzieht.

Ebenso haben auch etwas gekrümmte Straßen große Vorteile. Wind und Sonne peinigen den Fußgänger weniger anhaltend und der Anblick der Stadt wird mannigfaltiger.

* * *

20. Man liebt es heutzutage, mit dem äußeren Anblick der Kirchen zu paradieren. Das ist im ganzen außerordentlich schön, namentlich auf Dörfern und in den Städten bei den Hauptkirchen. Aber in sehr großen Städten ändert sich das. Hier gehört es sich, die Hauptkirche entweder der ganzen Stadt, oder, wenn letztere besonders groß ist, eines Stadtteiles frei und wohl situiert und wirkungsvoll hinzustellen. — Aber mit allen Kirchen einer großen Stadt braucht das nicht zu geschehen. — Da wird es oft an Platz fehlen und in kleineren Kirchen mit minder dicken Mauern und ohne Vorhallen wird der Gottesdienst durch den Straßenverkehr allzusehr gestört. Für solche Kirchen entstehen große Vorteile, wenn sie (sobald es die Himmelsgegend erlaubt) nur mit der Westseite an die Straße grenzen, und die Kirche in die Häuser und Höfe hineingebaut ist. Die Gemeinde und alle, die zum Ministerium gehören, können sich

darin sehr wohl und behaglich und andächtig fühlen. Allerdings gehört dazu, daß die Umgebung nicht durch die Fenster sichtbar werden muß, was die Anwendung der Glasmalerei für die Fenster notwendig macht.

* * *

21. Man hört oft sagen, ein Bild, ein Gemälde bestehe aus Farben, oder die Farben bildeten ein Gemälde; und ebenso eine Musik, eine Melodie bestehe aus Tönen. Das ist ein großer Irrtum, und, wenn es allerdings richtig ist, daß das Auge beim Anblick eines Gemäldes Farben sieht, und beim Vortrage eines Gesanges das Ohr Töne hört, mindestens eine große Ungenauigkeit, welche schon viel Unheil hervorgebracht hat. Denn das Wesen eines Bildes besteht nicht in der Farbe, sondern in der Zeichnung, und das wesentlichste einer Melodie nicht in ihren Tönen, sondern in ihrem Rhythmus.

Was die Malerei betrifft, so kann der Neger, wie der Köhler und der Schornsteinfeger ebenso gut mit roter oder gelber, wie mit schwarzer Kreide, und der Müller oder eine Schneedecke mit roter, wie mit grüner oder schwarzer Kreide gezeichnet werden. Niemand wird den Müller für einen Neger, oder diesen für eine Schneedecke halten, sondern jedes für das Gemeinte, für den zum Bilde bestimmten Gegenstand erkennen.

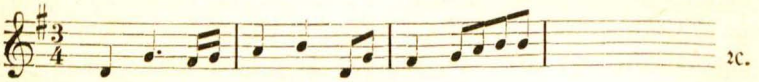
Dagegen wird ein Porträt bei der größten Richtigkeit und Schönheit der Farben und sogenannten Karnation und durch die größten Veränderungen wirklich verfehlter Farben nimmermehr ähnlich werden, wenn Mund, oder Nase, oder Kinn oder alles verzeichnet ist; während eine richtige Zeichnung, selbst wenn die Farben verfehlt sind, ein getroffenes Porträt unfehlbar liefert, wenngleich es eben der verfehlten Farben halber unvollkommen und unschön sein sollte.

Gerade ebenso in der Musik. Wie die Farbe zur Schönheit eines Gemäldes erstaunlich viel beiträgt, so trägt auch der Ton und schon der Klang des Tones sehr viel und ganz erstaunlich viel zur Schönheit des Gesanges bei, so daß der hörende Laie glaubt, das wesentlichste des Gesanges bestehe in den Tönen oder sogar nur im Klange. Daß dies letztere nicht der Fall ist, läßt sich auch hier an

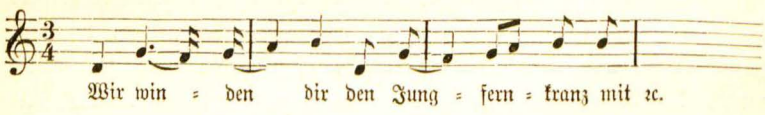
einem Beispiele erkennen. Die bekannte Melodie „Wir winden dir den Jungfernkranz"



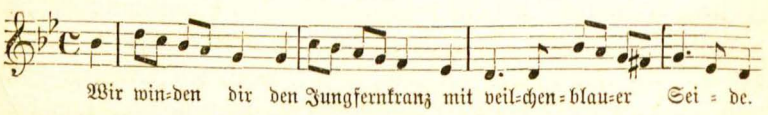

wird gewiß niemandem einfallen, wenn ihm folgende Melodie vorgeführt wird:




In dieser Veränderung sind die Töne und deren Folge genau dieselben geblieben; nur der Rhythmus ist verändert, und die Entstellung ist so bedeutend geworden, daß die Worte durchaus nicht darnach gesungen werden können. Die Unterlegung würde nämlich folgende sein müssen:




Dagegen kann bei einer ebenfalls sehr durchgreifenden Änderung der Töne (— wie bei der oben gegebenen rhythmischen Änderung der Taktart, so ist bei der harmonischen Änderung [d. h. bei der Veränderung der gewählten Töne und deren Folge] auch die Tonart zu ändern —), wie z. B. hier folgt:




immer noch der ursprüngliche Text untergelegt und gesungen werden, und zwar in vollständiger Übereinstimmung mit der ursprünglichen Melodie. Es ist dies ein Beweis, daß durch die Veränderung der Töne (der harmonischen Verhältnisse) die Entstellung nicht eine so totale bis an die gänzliche Vernichtung gelangende ist.

* * *

22. Gegen die Mitte dieſes unſeres neunzehnten Jahrhunderts kam es in Deutſchland auf, „hiſtoriſche Konzerte“ zu geben. So nannte man muſikaliſche Aufführungen von Werken, die in verſchiedenen Jahrhunderten komponiert worden. Man wollte dadurch die Entſtehung oder Entwickelung der neueſten Kompoſitionsweiſen und Formen und Style anſchaulich machen. Das iſt ſehr löblich und intereſſant; aber die Art, wie man dieſe Konzerte eingerichtet und geordnet hat, ſcheint unrichtig. Man fing nämlich mit den älteſten Sachen an und ging allmählich bis in die neueſte Zeit vor. Dadurch brach man der ganzen Sache die Spitze ab. Die neueſte Kompoſitionsweiſe iſt jedermann zur Genüge bekannt. Ganz alte Sachen ſind dem Publikum wenig oder gar nicht bekannt, daher bei der erſten Bekanntſchaft ſchwer- oder unverſtändlich. Man hätte alſo dieſe hiſtoriſchen Konzerte immer mit Werken der neueſten Zeit beginnen und dann nach und nach bis zur älteſten Zeit zurückgehen ſollen. Nur dadurch kann das Intereſſe beim Anhören ſolcher Konzerte bis zu deren Schluß geſteigert werden.

* * *

23. In vielen guten Büchern lieſt man, daß die geiſtlichen Würdenträger bei Reviſion von Kirchen, kirchlichen und geiſtlichen Inſtituten und Stiftungen ꝛc. den Zuſtand des Geſanges der Kirchen- und Kloſterchöre als einen Barometer benutzt haben zur Erkenntnis und Beurteilung des Geſamtzuſtandes der betreffenden Anſtalt. Ganz gewiß iſt dies der ſicherſte und zuverläſſigſte Barometer. Ebenſo iſt es noch heute in den Schulanſtalten aller Art. Wenn in Schulen, Gymnaſien, Seminarien, Univerſitäten ꝛc. Zucht und Wohlklang in den Chören herrſcht, ſo iſt, (vorausgeſetzt, daß der Geſangunterricht nicht von Muſikern und Sängern, die ſonſt der Anſtalt nur als Hülfslehrer oder gar als „techniſche“ Hülfslehrer angehören, ſondern von „ordentlichen“ Kollegen erteilt wird,) auch die ganze Schule in gutem Zuſtande.

Es iſt hiernächſt noch eines anderen Barometers zu erwähnen, welchen der Geſang gewährt. Der muſikaliſche Standpunkt eines Volkes iſt nämlich ein deſto tieferer, je mehr Vorliebe für inſtrumentale Muſik vorwaltet, und je mehr dieſe Beförderung findet. Die

Töne, welche aus der menschlichen Brust kommen, sind (Wort mit Rhythmus und Harmonie verbindend) menschlicher Geist, menschliche Seele, menschliches Gefühl. Die wortlosen, aus toten Stoffen verfertigten Instrumente, die nie so vollkommen die musikalischen Verhältnisse darstellen können wie die menschliche Stimme, sind totes tönendes Erz, klingende Schelle, stumme Götzen. Daher ist es verkehrt, die Instrumentalmusik, weil sie des Wortes entbehrt, für die sog. absolute Musik, die reinste Gefühlsmusik zu erklären. Die Instrumente führen, je mehr sie die Herrschaft behalten, je weniger dahin gewirkt wird, sie gänzlich bei Seite zu setzen, zu einer Vernachlässigung der Ohrthätigkeit, d. h. zu einer Verstopfung der Quelle, aus welcher einzig und allein die Gesetze des Wesens, Bestehens und der Organisation jeglichen musikalischen Gedankens erkannt und hergeleitet werden können.

* * *

24. Der verstorbene Bunsen (Excellenz), der sich sehr für kirchliche Ritualmusik interessierte, (welche beiläufig gesagt der gesamten Musik Grundlage giebt und Güte und Schönheit sichert,) verwarf mehrenteils die deutschen musikalischen Kompositionen und zog die italienischen vor. So war ihm Palestrina lieber als Seb. Bach, Schütz u. a. Diese Bevorzugung gründete sich auf die größere Anmut und Gesangsmäßigkeit der Italiener. Und diese ist wieder (außer durch das nationale Temperament, Gemüt, durch Sprache, selbst Klima ꝛc. Italiens) besonders dadurch begründet und daraus entstanden, daß die Italiener den Gesang frei von der Hülle, der Knechtschaft und dem verderblichen Einfluß der Instrumentalmusik gelassen und ihn am längsten selbständig behandelt, gelehrt, geübt und kultiviert haben. Die Instrumentalmusik hat ihre Gesetze vom Gesange zu nehmen und nicht umgekehrt dieser von jener. Nur beim Gesange ist es möglich, Zeiteinteilung, Tonabstimmung, Klangbildung durch die gänzlich dem Menschen zur Disposition gestellten Mittel des Ohres, der Stimme, der Kehle, der Brust ꝛc. durch gegenseitige Einwirkung des Ohres auf die Stimme, und der Stimme auf das Ohr ꝛc. durch die in den Atemzügen liegende Gliederung des Gedankens haltbares und unumstößliches musikalisches Gesetz zu finden, welches naturgemäß

iſt: wie denn auch der Geſang durch ſeine angeborene Identität mit der Sprache klar und verſtändlich ausgedrückte Gedanken und Gefühle mitteilen, und, indem der Menſch ſeinen Atem, ſeinen Geiſt, ſeine Seele ſelbſt im Geſange ganz unmittelbar darbietet, die höchſte oder tiefſte oder ſtärkſte Einwirkung auf Geiſt und Gemüt hat. Der a-capella-Geſang iſt ohne das genaueſte und richtigſte muſikaliſche Studium ebenſo unmöglich, als eine muſikaliſche Lehre ohne nackten Geſang ſich bilden kann. So hat Bunſen den Wert und die überwiegende Schönheit, die künſtleriſche Anmut der älteren italieniſchen Kirchenkompoſitionen erkannt, Dank ſeinem Ohre und ſeinem Geſchmacke und ſeinem Gemüt. Schon das heidniſche Altertum lehrte, daß die Grazien die unzertrennlichen Freundinnen der Muſen ſeien. So haben aus Italien viele Deutſche die Süßigkeit ihrer Geſänge geholt; z. B. Haſſe, Naumann, Graun, Händel ꝛc. und unter den neueſten ſelbſt Meyerbeer und Nicolai. Seb. Bach dagegen geht grauſam mit den Singſtimmen um. Trotz ſeiner Größe und Erhabenheit, mit der er alle muſikaliſche Komponiſten hätte überwinden können, wenn er nicht reiner Inſtrumentalmuſiker geweſen wäre, wird dennoch die Zeit kommen, wo die Sänger ihn mit aller Hochachtung werden bei Seite legen.

* * *

25. Es giebt viele Leute, welche die heilige Dreieinigkeit nicht begreifen, ſich erklären und vorſtellen können. Nicht parallel mit ihr, aber ihr ähnlich iſt eine muſikaliſche Dreieinigkeit oder Dreiheit: Apollo, die Muſen und die Grazien. Apollo Repräſentant des erklingenden Melos. Die Muſen elementariſieren und lehren das Melos. Die Grazien ſind ein Pneuma, eine die muſiſche Korrektheit unbewußt über- und durchhauchende Schönheit und Anmut. Die alten Griechen waren zwar Heiden, aber in muſikaliſchen Sachen und Dingen haben ſie ein Evangelium hinterlaſſen. Auch hier heißt es, Geſchichte lernen und Geſchichte begreifen lernen.

Druck von E. Buchbinder in Neu-Ruppin.

BTA26138




2015

