

Cornelius Frowein

Aufführungs- praxis kompakt

*Instrumentalmusik
des 18. Jahrhunderts
stilgerecht
interpretieren*



Bärenreiter

Cornelius Frowein

Aufführungspraxis kompakt

Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts
stilgerecht interpretieren



Bärenreiter Kassel • Basel • London • New York • Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook 2018

© 2018 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: **+CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN**

Lektorat: Diana Rothaug

Korrektur: Kara Rick, Eberbach

Innengestaltung: Dorothea Willerding

Satz: textformart, Daniela Weiland, Göttingen

Notensatz: Tatjana Waßmann, Winnigstedt

ISBN 978-3-7618-7127-0

DBV 177-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Einführung	9
I. »Der Music Endzweck«	11
I.1 Die Affektenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts	22
I.2 Identifikation von Affekten in der Instrumentalmusik	28
I.3 Tonarten und ihre Charakteristik	28
I.4 Intervalle	41
I.5 Rhythmus	44
I.6 Dissonanzen – Harmonik	46
I.7 Satzbezeichnungen	50
I.8 Die musikalisch-rhetorischen Figuren	51
I.8.1 Pathopoeia	54
I.8.2 Passus duriusculus	57
I.8.3 Saltus duriusculus	59
I.8.4 Tirata	63
I.8.5 Bombus	65
I.8.6 Antithese	66
I.8.7 Anabasis	68
I.8.8 Catabasis	69
I.8.9 Ellipsis	69
I.8.10 Suspiratio	70
I.8.11 Zusammenfassung	72
II. Tempo – Rhythmus – Agogik	75
II.1 Tempo, Taktart und Satzbezeichnungen	75
II.1.1 Die wichtigsten musikalischen Vortragsbezeichnungen	79
II.2 »Historisches« und »modernes« Tempo	88
II.3 Rhythmus	90
II.3.1 Punktierungen	90
II.3.2 Triolen und gewöhnliche Achtel – Triolen und Punktierungen	94
II.4 Agogik	95
II.4.1 Jeu inégal	96
II.4.2 Rubato	98

III. Dynamik – Akzentuierung	100
III.1 Grammatische, oratorische und pathetische Akzentuierung	102
III.2 Lineare Dynamik	106
IV. Artikulation – Tongebung	108
IV.1 Grundregeln der Artikulation	108
IV.2 Bindebogen – Legato	112
IV.3 Punkte und Striche (Keile)	113
IV.4 Non Legato	115
IV.5 Tragen der Töne (Portato)	116
IV.6 Tongebung und Tongestaltung	117
IV.6.1 Messa di voce, son enflé, son diminué	117
IV.6.2 Vibrato	119
V. Die Tänze des 18. Jahrhunderts	121
V.1 Air/Aria	122
V.2 Allemande	122
V.3 Anglaise/Angloise	124
V.4 Badinerie/Badinage	125
V.5 Bourrée	125
V.6 Canarie/Canario	126
V.7 Chaconne (Ciacona) / Passacaglia (Passecaille)	126
V.8 Courante/Corrente	127
V.9 Ecosaise	128
V.10 Forlane/Furlana	129
V.11 Gavotte	129
V.12 Gigue/Giga/Jig	130
V.13 Hornpipe	131
V.14 Loure	131
V.15 Menuett	132
V.16 Musette	133
V.17 Passepied	134
V.18 Pastorale	134
V.19 Polonaise	135
V.20 Réjouissance	135
V.21 Rigaudon	136
V.22 Sarabande	136
V.23 Siciliana/Siciliano/Sicilienne	137
V.24 Tambourin	138

VI. Verzierungen – Manieren	139
VI.1 »Von den Manieren überhaupt«	139
VI.2 Vorschlag – Appoggiatura	143
VI.2.1 Unterscheidungskriterien	145
VI.2.2 Grundregeln	146
VI.2.3 Lange Ausführung	147
VI.2.4 Kurze Ausführung	149
VI.2.5 Regeln und Gestaltungsspielraum	154
VI.3 Triller	157
VI.3.1 Ordentlicher Triller	157
VI.3.2 Triller von unten	158
VI.3.3 Triller von oben	158
VI.3.4 Pralltriller (Halber Triller)	159
VI.3.5 Unterscheidung Pralltriller/Schneller	164
VI.3.6 Die wichtigsten Regeln	165
VI.3.7 Endungen	166
VI.4 Mordent ✎	169
VI.5 Doppelschlag ∞ oder ?	170
VI.6 Prallender Doppelschlag ∞	172
VI.7 Anschlag	173
VI.8 Schleifer	174
VI.9 Schneller	175
VI.10 Battement	177
VI.11 Zusammenschlag	177
VII. Anhang	179
Literaturverzeichnis	186
Register	192

Einführung

Von jedem gut ausgebildeten Musiker wird heute zu Recht erwartet, dass er in der Lage ist, Musik des 18. Jahrhunderts stilistisch angemessen zu interpretieren. Vorbei sind die Zeiten, als es noch ausschließlich Angelegenheit der Spezialisten war, sich mit der zeitspezifischen Interpretationspraxis zu beschäftigen und – was noch viel wichtiger ist, gleichwohl häufig vernachlässigt wird – mit der Ästhetik dieser Musik, den Grundlagen ihrer künstlerischen Aussage und der hierfür verwendeten Musiksprache.

Vorbei sind zum Glück auch die Zeiten der Fronten zwischen den Lagern – »Aufführungspraktiker und historisch Informierte« hier und »Traditionalisten« dort, wobei die Begriffe für die verschiedenen Positionen selbstverständlich austauschbar sind, die Grenzen mitunter fließend waren. Jedes anspruchsvolle Musikstudium beinhaltet heute ganz selbstverständlich Seminare zur Musik des Barock und der Klassik unter Gesichtspunkten der Ästhetik, historischen Interpretationspraxis, Rezeptionsgeschichte und dergleichen mehr, die die Studierenden aufgrund ihrer unterschiedlichen Vorkenntnis meist höchst verschieden wahrnehmen, wie der Autor aus eigener Erfahrung nur zu gut weiß. Das vorliegende Buch soll zumindest die wichtigsten Grundkenntnisse vermitteln, ganz unabhängig davon, für welche »Richtung« bei der eigenen Interpretation man sich im weiteren Verlauf seiner künstlerischen Tätigkeit entscheidet. Aber auch ambitionierte Amateure sind mehr und mehr an diesen Fragen interessiert; auch im Laienensemble wird darüber diskutiert, wie man diese oder jene Musik spielen soll, wie bestimmte Verzierungen ausgeführt werden usw.

An hochdifferenzierter Fachliteratur zu nahezu allen Aspekten des Gebiets besteht kein Mangel. Jahrzehnte intensiver Forschung haben dazu geführt, dass fast jeder Winkel dieses weiten Feldes ausgeleuchtet ist. Ebenso liegen etliche wichtige Traktate und Lehrwerke der Zeit in preiswerten Faksimile-Ausgaben vor, deren Studium jedoch nicht wenig Mühe bereitet, sodass selbst unter den Musikern der »Alten Musik« nicht allzu viele zu finden sind, die über wirklich umfassende Kenntnisse dieser wichtigen Quellen verfügen.

Woran es fehlt, ist die Möglichkeit, sich innerhalb kurzer Zeit (ohne langes Suchen in womöglich mehreren Traktaten oder Artikeln der Sekundärliteratur) einen

Überblick über die wichtigsten Fakten zu verschaffen – auch und gerade als Nichtspezialist für Alte Musik –, und Hinweise zu weiterem, intensiverem Studium zu finden. Diesem Mangel soll vorliegendes Buch Abhilfe schaffen. Für einen schnellen Einstieg sind zentrale Aussagen und Begriffe fett hervorgehoben.

Ganz bewusst erfolgt die Konzentration auf die Instrumentalmusik ab etwa 1700, da sie es ist, mit der das heute »gängige« Repertoire beginnt, das von (nahezu) allen Musikern gespielt wird, wohingegen die Aufführung älterer Werke in aller Regel Sache der Spezialisten ist. Dass hierbei zwei Epochen der traditionellen Musikgeschichtsschreibung gemeinsam betrachtet werden, mag auf den ersten Blick überraschen. Sind wir doch daran gewöhnt, die Musik des sogenannten »galanten Stils« ab etwa 1740, der »Empfindsamkeit«, des »Sturm und Drang« der 1770er- und frühen 1780er-Jahre und schließlich der Wiener Klassik als etwas ganz anderes wahrzunehmen als die des Barock (eigentlich besser als Generalbasszeitalter bezeichnet). Und zweifellos hat um die Mitte des Jahrhunderts ein Stilwechsel stattgefunden, der gravierend war und eine neue, hinsichtlich des sich nun entwickelnden Ausdrucksprinzips geradezu avantgardistische Musik hervorgebracht hat. Gleichwohl sind die Gemeinsamkeiten der Musik vor und nach der Jahrhundertmitte hinsichtlich der Regeln zur richtigen Aus- und Aufführung sowie im Hinblick auf das wirkliche Verständnis der musikalischen Aussage beträchtlich und daher unbedingt in den Fokus der Betrachtung zu nehmen, wenn eine stiladäquate Interpretation erfolgen soll.

Die Aneignung dieses Regelwerks und der damit verbundenen Detailkenntnisse verfolgt immer das Ziel, die Sprache der jeweiligen Musik so gut beherrschen zu lernen, dass man sich frei und ohne gefühlten Regelzwang darin ausdrücken kann, so »daß also die Töne gleichsam zur Sprache der Empfindung werden« (Türk, Klavierschule, S. 332). Nur so können wir »den Absichten des Componisten, und den Vorstellungen so sich dieser bey Verfertigung des Stückes gemacht hat, eine Gnüge leisten« (Quantz, Flötenschule, S. 107).

I. »Der Music Endzweck«

Bei der Erarbeitung stilgerechter Interpretationen der Musik des 18. Jahrhunderts begegnet man zahllosen Fragen zu Tempo, Artikulation, Verzierungen, nach Überlieferungen, Konventionen und Regeln, lokalen und epochalen Besonderheiten und dergleichen mehr. Über die zweifellos wichtige Beschäftigung mit all diesen Einzelaspekten aber gerät der notwendige **Blick auf die ästhetischen Kerngedanken** der Musik des Barock (Generalbasszeitalter) und der darauffolgenden Zeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nicht selten in den Hintergrund.

»Der Music Endzweck ist, alle Affecten, durch die blossen Tone und deren rhythmum, [...] rege zu machen.« So formuliert es Johann Georg Neidhardt 1706, und Johann Mattheson fordert: »Allein, man muß doch hiebey wissen, daß auch ohne Worte, in der blossen Instrumental-Music allemahl und bey einer jeden Melodie, die Absicht auf eine Vorstellung der regierenden Gemüths-Neigung gerichtet seyn müsse, so daß die Instrumente, mittels des Klanges, gleichsam einen redenden und verständlichen Vortrag machen.« (Mattheson, Der vollkommene Kapellmeister, S. 127).

Die »Gemüths-Neigung«, der Affekt – heute würden wir vielleicht eher sagen: die Emotion – stand seit dem Barock im Mittelpunkt der musikalischen Ästhetik. Ihre Nachahmung und allgemein verständliche, für den Zuhörer erlebbare Darstellung in Tönen war der eigentliche Gehalt der Musik – »der Music Endzweck«.

In der textgebundenen Musik ist dies naheliegend, insbesondere im Falle der ab etwa 1600 neuen Gattung Oper, die ohne den Grundgedanken des »cantare con affetto« kaum vorstellbar wäre. Hier wurde in den Arien der aus der Handlung resultierende Affekt (wie etwa Liebe, Hass, Trauer oder Zorn) mit jeweils typischen Mitteln dargestellt (s. u.), während der eigentliche dramatische Fortgang der Handlung in den Rezitativen stattfand. Ab etwa 1700 aber, als die zunächst in ihrem Rang gegenüber der textgebundenen Musik als geringer erachtete Instrumentalmusik mehr und mehr Selbstständigkeit erlangte und schließlich als ebenbürtig angesehen wurde, galt dieser Grundsatz ebenso für sie.

»Weil nun die Instrumental-Music nichts anders ist, als eine Ton-Sprache oder Klang-Rede, so muß sie ihre eigentliche Absicht allemahl auf eine gewisse Gemüths-Bewegung richten, welche zu erregen, der Nachdruck in

den Intervallen, die gescheute Abtheilung der Sätze, die gemessene Fortschreitung u.d.g. [und dergleichen] wol in Acht genommen werden müssen.« (Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, S. 82).

»Summa, alles was ohne löbliche Affecten geschiehet, heißt nichts, thut nichts, gilt nichts: es sey wo, wie, und wenn es wolle.« (ebd., S. 146).

»Daß Ausdruck und Schilderung unserer Empfindungen ein Hauptzweck aller Tonstücke sein müssen, wird von niemand leicht bezweifelt.« (Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, S. 49).

»The Intention of Musick is not only to please the Ear, but to express Sentiments, strike the Imagination, affect the Mind, and command the Passions.« (Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, S. 1).

Neben den im Zentrum der musikalischen Ästhetik stehenden Affekten konnten auch **weitere, außermusikalische Dinge und Ereignisse Gegenstand der musikalischen Nachahmung sein, etwa Naturphänomene und typische Handlungsabläufe**. Eines der berühmtesten Beispiele hierfür sind *Die vier Jahreszeiten* von Antonio Vivaldi mit ihrer Nachahmung von Vogelstimmen, Wetterereignissen, Tanz- und Jagdszenen und dergleichen mehr. Mit einem Wort: **Musik war Nachahmung**, ganz im Sinne der von Aristoteles begründeten Kunstauffassung, nach der alle Künste Nachahmung (»Mimesis«) sind.

»Die Epik und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und die Dithyrambendichtung sowie – größtenteils – das Flöten- und Zitherspiel: sie alle sind, als Ganzes betrachtet, Nachahmungen. [...] Sie alle bewerkstelligen die Nachahmung mithilfe bestimmter Mittel, nämlich mithilfe des Rhythmus und der Sprache und der Melodie, und zwar verwenden sie diese Mittel teils einzeln teils zugleich.« (Aristoteles, *Poetik*, S. 5).

»thut der Tonsetzer wol, wenn er sich allemal den Charakter einer Person, oder eine Situation, eine Leidenschaft, bestimmt vorstellt, und seine Phantasie so lang anspannt, bis er eine in diesen Umständen sich befindende Person, glaubt reden zu hören. Er kann sich dadurch helfen, daß er pathetische, feurige, oder sanfte, zärtliche Stellen, aus Dichtern aussucht und in einem sich dazu schickenden Ton declamirt, und alsdenn in dieser Empfindung sein Tonstück entwirft. Er muß [darf] dabey nie vergessen, daß die Musik, in der nicht irgend eine Leidenschaft, oder Empfindung sich in einer verständlichen Sprache äußert, nichts, als bloßes Geräusch sey.« (Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste II*, S. 376).

Hieraus folgt nun die **Erwartung an den kundigen Interpreten – damals wie heute –, den Gegenstand der Nachahmung zu erkennen und in der Wiedergabe für die Zuhörer erlebbar zu machen**, was im Falle der Affektdarstellung in der Instrumentalmusik naturgemäß erheblich höhere Anforderungen an den Interpreten stellt als im Falle der wortgebundenen Musik. **Das Fehlen der Worte verursacht einen hohen Grad der Abstraktion, den zu verstehen ein intensives Studium voraussetzt.**

»Der aller bekannteste [...] Unterschied zwischen unsern Sing- und Spiel-Melodien ist wol dieser: daß die Instrumentalisten mit keinen Worten zu thun haben, wie die Sänger. Allein hiebey ist etwas sehr unbekanntes, oder wenigstens, unbemercktes anzutreffen. Nämlich, daß die Spiel-Melodie zwar der eigentlichen Worte, aber nicht der Gemüthsbewegung entbehren kan. [...] dazu gehöret viel mehr Kunst und eine stärckere Einbildungs-Krafft, wens einer ohne Worte, als mit derselben Hülffe, zu Wege bringen soll.« (Mattheson, Der vollkommene Kapellmeister, S. 207f.).

So, wie sich ein heutiger Leser in die Sprache der Literatur des 18. Jahrhunderts oft mühevoll einarbeiten muss, so müssen auch Musiker und Zuhörer der Musik des 18. Jahrhunderts sich ganz bewusst mit der Sprache dieser Musik vertraut machen, auch wenn hier die Ausgangssituation eine vollkommen andere ist. Wer erstmalig eines der großen klassischen Dramen liest, etwa Goethes *Iphigenie auf Tauris* oder Schillers *Kabale und Liebe*, hat zunächst erhebliche Schwierigkeiten, allein die vordergründige Handlung zu verstehen, von den Feinheiten der dichterischen Aussage ganz zu schweigen. Mit der Musik Vivaldis, Bachs, Händels, Haydns, Mozarts und ihrer Zeitgenossen hingegen wachsen wir wie selbstverständlich auf und fühlen uns dort vollkommen zu Hause – doch wir sind nur scheinbar zu Hause! **Wer nichts über das »Vokabular«, die Grammatik, Syntax, Semantik und das sich hierin realisierende spezifische Ausdrucksbedürfnis der jeweiligen Epoche weiß, wird diese Musik zwar genießen, niemals aber wirklich verstehen können. Dieses tiefere Verständnis aber erwarten wir heute zu Recht von jedem guten Interpreten, denn nur so gelingt es, diese Musik verständlich und somit in adäquater Weise erlebbar zu machen.** Die Aussage der Musik des 18. Jahrhunderts unterscheidet sich aber in fundamentaler Weise von der des 19. Jahrhunderts, wobei der Übergang selbstverständlich fließend ist. Sein Beginn ist etwa ab der Zeit der Französischen Revolution (1789) erkennbar, wobei wie immer Epochengrenzen, die mit Jahreszahlen fixiert werden, etwas Willkürliches haben und nur als Annäherung

betrachtet werden dürfen. Vokabular und Semantik waren (und sind), wie in der Sprache auch, einem stetigen **Veränderungsprozess** unterworfen. Chromatik z. B. hatte im 19. und im 20. Jahrhundert eine vollkommen andere Bedeutung als im 18., wie in der Folge noch gezeigt werden wird. Genauso hat sich die Bedeutung der Harmonik immer weiter verändert (siehe unten auch [Kap. I.6](#) und [III.1](#)), ebenso wie die musikalische Syntax einer stetigen Entwicklung unterworfen ist: Nicolaus Harnoncourt hat es einmal mit dem folgenden Bild beschrieben: **»Die Musik vor 1800 spricht, die Musik danach malt«** (Harnoncourt, Musik als Klangrede, S. 48).

Natürlich kann man den auch heute noch relativ häufig zu hörenden Standpunkt vertreten: Die Musik des 18. Jahrhunderts spielen wir heute für Zuhörer des 21. Jahrhunderts, also bedienen wir uns bei der Wiedergabe auch der heutigen Mittel. Doch dieses Argument kann allenfalls bedingt überzeugen. Denn hierdurch werden die Besonderheiten der Musik des 18. Jahrhunderts im günstigsten Fall erahnbar, im ungünstigsten Falle vollkommen entstellt. Allemal findet eine Angleichung der Musik an die Traditionen und Interpretationsgepflogenheiten der heutigen Zeit statt, die sich seit dem 19. Jahrhundert entwickelt haben und die Musik des 18. Jahrhunderts ihrer Eigenständigkeit und Besonderheit berauben. Sodass wir so oder so – auch vollkommen unabhängig von jeder Frage nach »richtig oder falsch« – auf Vielfalt verzichten. Doch gerade diese Vielfalt trägt erheblich dazu bei, unser zwar auf höchstem Niveau gepflegtes, die großen Traditionen bewahrendes, aber doch in vielerlei Hinsicht erstarrtes Repertoirewesen mit neuem Leben zu erfüllen.

»Diese Wirkung [der Ausdruck des herrschenden Affekts/Charakters], als das höchste Ziel der Tonkunst, kann nur alsdann hervor gebracht werden, wenn der Künstler im Stande ist, sich in den herrschenden Affekt zu versetzen, und Andern sein Gefühl durch sprechende Töne mitzutheilen.« (Türk, Klavierschule, S. 347).

Johann Joachim Quantz formuliert diese Forderung 1752 wie folgt:

»Der Ausführer eines Stückes muß sich selbst in die Haupt- und Nebenleidenschaften, die er ausdrücken soll, zu versetzen suchen. Und weil in den meisten Stücken immer eine Leidenschaft mit der andern abwechselt; so muß auch der Ausführer jeden Gedanken zu beurtheilen wissen, was für eine Leidenschaft er in sich enthalte, und seinen Vortrag immer derselben gleichförmig machen. Auf diese Art nur wird er den Absichten des Componisten, und den Vorstellungen so sich dieser bey Verfertigung des Stückes gemacht hat, eine Gnüge leisten.« (Quantz, Flötenschule, S. 107).

Bei Carl Philipp Emanuel Bach lesen wir 1753 hierzu:

»Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affeckten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschieht ebenfals bey heftigen, lustigen, und andern Arten von Gedancken, wo er sich alsdenn in diese Affeckten setzt. Kaum, daß er einen stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften ab.« (C. P. E. Bach, Clavierschule I, S. 122).

Und Leopold Mozart schließlich schreibt 1756:

»Man muß sich endlich bey der Ausübung selbst alle Mühe geben den Affect zu finden und richtig vorzutragen, den der Componist hat anbringen wollen; und da oft das Traurige mit dem Fröhlichen abwechselt so muß man jedes nach seiner Art vorzutragen beflissen seyn. Mit einem Worte: man muß alles so spielen, daß man selbst davon gerühret wird.« (L. Mozart, Violinschule, S. 255f.).

Die zitierten Autoren der Jahrhundertmitte betonen übereinstimmend die Tatsache, dass die Affekte wechseln, »und man sich also, so zu sagen, bey jedem Tacte in einen andern Affect setzen muß« (Quantz, Flötenschule, S. 108). Hier gilt es unbedingt festzuhalten, dass diese Aussage **eine in der Mitte des 18. Jahrhunderts vollkommen neue Situation** widerspiegelt.

Im Barock galt nämlich noch als grundlegendes ästhetisches Gesetz, dass in einem Musikstück ein einziger Affect zu herrschen habe, der in allgemein verständlicher Weise durch die Komposition nachgeahmt wurde. Er konnte allenfalls ein wenig variiert werden – etwa in den Mittelteilen der Da-capo-Arien oder in den Couplets der in Ritornellform angelegten Concertosätze. Die Tatsache, dass gelegentlich (vor allem gegen Ende der Epoche) in Arien zwischen Haupt- und Mittelteil krasse Gegensätze herrschen, widerspricht diesem Grundsatz nicht. Zum Beispiel folgt in Cleopatra-Arie »Piangerò la sorte mia« aus *Giulio Cesare in Egitto* (1724) auf einen Klagegesang ein Zornesausbruch. Beide Teile sind aber in sich abgeschlossen, durch Wechsel der Taktart und Tonart klar voneinander getrennt und in sich einheitlich in ihren jeweiligen affektbezogenen Aussagen, die aus dem Handlungsverlauf resultieren.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts setzte sich jedoch mehr und mehr die Auffassung durch, dass die **Affekte wechseln sollten, auch innerhalb eines Satzes, zuweilen ganz unvermittelt**, ohne Wechsel von Taktart, Tonart oder Tempo. Was

auf den ersten Blick wie eine bloße Weiterentwicklung der bisher geltenden Ästhetik erscheinen mag, war ein Umbruch von fundamentaler Bedeutung, der Kerngedanke für die **Entstehung einer neuen Ästhetik, die das bis dahin geltende Nachahmungsprinzip (s. o.) schrittweise durch ein Ausdrucksprinzip ersetzte.** Einen einzelnen Affekt in Töne zu setzen, wie es bis dahin gebräuchlich war, folgte bestimmten standardisierten und typisierten kompositorischen Konventionen, die grundsätzlich erlernbar waren. (Dass die Werke der bedeutendsten Komponisten gleichwohl eine persönliche Handschrift tragen, bedarf kaum der Erwähnung.) Und daher war das gebildete Publikum der Zeit in der Lage, den Affekt etwa einer Opernarie (Zorn, Hass, Liebe, Eifersucht usw.) schon während der ersten Takte zu erkennen. **Nun aber rückte in zunehmendem Maße das Individuelle, Unwechselbare in das Zentrum des Interesses, und somit wurde der Ausdruck der ganz persönlichen Empfindung Gegenstand der Komposition – nicht mehr Typus, sondern Charaktere.**

Das bedeutete jedoch nicht, dass das Nachahmungsprinzip nun vollkommen in Vergessenheit geriet. Sonst hätte nicht Carl Philipp Emanuel Bach ein Stück wie *Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus* komponieren können, bei dem zwar sehr wohl die sich ändernden Affekte der beiden Protagonisten eine gewichtige Rolle spielen und vom Komponisten selbst in detaillierten Anmerkungen erklärt und kommentiert werden; Kerngedanke der Komposition kann aber dennoch nichts anderes als die Absicht sein, etwas Außermusikalisches nachzuahmen, so wie der Komponist selbst es in seinem Vorwort schreibt: »Es soll gleichsam ein Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus vorstellen, welche in dem ganzen ersten, und bis nahe ans Ende des zweyten Satzes, miteinander streiten, und sich bemühen, einer den andern auf seine Seite zu ziehen;« (C. P. E. Bach, Vorbericht zu *Sonata I a 2 Violini e Basso* Wq 161/1).

Anders als die frühere Musikgeschichtsschreibung annahm, wirkte die Idee des Nachahmungsprinzips bis weit in das 19. Jahrhundert hinein. Wie wäre es sonst zu erklären, dass Ludwig van Beethoven 1815 in einem Brief an seinen Freund, den Pianisten Dr. Johann Kanka, der ihm einen Kompositionsauftrag erteilen wollte, schrieb: »Womit soll ich Ihnen in meiner Kunst dienen? Sprechen Sie, wollen Sie das Selbstgespräch eines geflüchteten Königs oder den Meineid eines Usurpators besungen haben – oder das Nebeneinanderwohnen zweier Freunde, welche sich nie sehen?« (Beethovens sämtliche Briefe, S. 306; vgl. Krones, Geheime [?] Programme in klassischer Instrumentalmusik).

Von einem einheitlichen Stil kann zu Beginn dieser so wichtigen und vielschichtigen Phase nicht gesprochen werden, denn das neue Ausdrucksideal äußerte sich auf sehr vielfältige Weise, weshalb wir uns bis heute schwer damit tun, diese »Übergangszeit« vom Barock zur Wiener Klassik mit einem allgemein akzeptierten Begriff zu benennen. Schon die Benennung als »Übergangszeit« ist höchst problematisch, da sie, ähnlich wie die häufig verwendeten Bezeichnungen »Frühklassik« und »Vorklassik«, der Epoche etwas Unfertiges, noch im Werden Befindliches zuweist, das noch seine eigentliche Entwicklung zu wahrer Größe vor sich hat, und somit die zeit- und epochenspezifische Aussage dieser Musik in sehr fragwürdiger Weise (be-)wertet. Annäherungsweise wird man dieser Vielfalt der Musik zwischen etwa 1730 und 1780 gerecht, wenn man sich der Bezeichnungen der etwa gleichzeitigen literarischen Strömungen bedient, wie es im Folgenden geschieht.

Galanter Stil: »Galant« im Sinne von kultiviert; mit Delikatesse, aber zugleich auch einer natürlichen Einfachheit komponiert. Das Hauptgewicht liegt auf der meist eleganten, oftmals stark ornamentierten Oberstimme, während dem Bass überwiegend Begleitfunktion zukommt. Die Harmonik ist eher schlicht, kontrapunktische Satzkunst wird im Allgemeinen bewusst vermieden.

»In der freyen (galanten) Schreibart befolgt der Tonsetzer die grammatischen Regeln nicht immer so strenge. Er läßt z. B. gewisse Dissonanzen unvorbereitet eintreten; er verlegt die Auflösung derselben in andere Stimmen, oder übergeht sie ganz; er giebt den Dissonanzen eine längere Dauer, als den Consonanzen, (welches in der strengen Schreibart nicht statt findet;) er schweift außerdem in Ansehung der Modulation aus; er erlaubt sich mancherley Verzierungen; mischt mehrere durchgehende Töne ein; kurz, er arbeitet mehr für das Ohr und tritt – wenn ich so sagen darf – weniger als gelehrt scheinender Tonsetzer auf.« (Türk, Anweisung zum Generalbaßspielen, S. 70).

Zahlreiche Beispiele für diesen neuen Stil finden sich etwa im Werk von Georg Philipp Telemann, Johann Joachim Quantz, Johann Christian Bach, François Couperin, Jean-Philippe Rameau, Domenico Scarlatti.

In der Literatur war der galante Stil verbunden mit dem Verzicht auf die überkommenen festgelegten großen Formen wie Tragödie und Epos zugunsten einer Poesie, die den Eindruck von Mühelosigkeit und Leichtigkeit erweckt und deren Sujets zumeist Liebe, Natur und Freundschaft waren. Diese begegnen uns in einem großen Teil der Rokoko-Lyrik und der Anakreontik (nach dem altgriechischen Lyriker Anakreon benannter Stil der Dichtung, deren Themen die Freude an der

Welt und am Leben waren, dargestellt in anmutiger und lieblicher Landschaft). Zu ihren Hauptvertretern gehören Friedrich von Hagedorn (1708–1754) und Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803). Aber auch einige Gedichte Friedrich Gottlieb Klopstocks (1724–1803), Gotthold Ephraim Lessings (1729–1781), des jungen Goethe (1749–1832) und anderer trugen bis etwa 1770 zur Beliebtheit dieses Genres bei.

In der französischen und italienischen Literatur ist eine derart ausgeprägte Parallele zur Musik nicht zu finden (obgleich der sogenannte galante Roman in der französischen Literatur eine nicht unbeträchtliche Rolle spielte, jedoch stilistisch nicht nur sehr viel früher etabliert wurde, sondern auch weniger Gemeinsamkeit mit der entsprechenden Musik aufweist). Gleichwohl sind die Beiträge der Komponisten dieser Länder zum musikalischen galanten Stil von erheblicher Bedeutung.

Empfindsamer Stil: Musik von hoher Expressivität, mit zahlreichen Vorhaltsbildungen und Seufzern, Affektwechseln auf engstem Raum, ausgeprägt expressiver Harmonik – Musik als individuelles Seelengemälde.

Als eines der frühesten Beispiele für diesen Stil gilt das *Stabat mater* (1736!) von Giovanni Battista Pergolesi. Im Bereich der Instrumentalmusik sind u. a. die Bach-Söhne, insbesondere Carl Philipp Emanuel Bach mit seinen Fantasien, außerdem Jean-Marie Leclair, Giovanni Battista Sammartini, Giuseppe Tartini sowie etliche Komponisten der Mannheimer Schule als wichtige Vertreter zu nennen.

In der Literatur stand »Empfindsamkeit« – eine Wortneuschöpfung, die wohl auf Gotthold Ephraim Lessing zurückgeht – für die entschiedene Abkehr vom Rationalismus (der Zeit bis etwa zum Tode Ludwigs XIV. 1715) und die Hinwendung zur Darstellung auch überschwänglicher Gefühle, die nicht länger als Makel oder Schwäche angesehen wurden, sondern als Eigenschaft des sittlichen Menschen, etwa in Jean-Jacques Rousseaus Briefroman *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761), Friedrich Gottlieb Klopstocks Oden und Gotthold Ephraim Lessings epochalem Drama *Miß Sara Sampson* (1755), das sein Publikum zu Tränen rührte.

Sturm und Drang: Die Übertragung dieses Begriffs aus der Literaturwissenschaft, der erst in den 1820er-Jahren aufkam und auf den Titel eines Dramas (1776) von Friedrich Maximilian Klinger zurückgeht, auf die Musik der 1770er- und frühen 1780er-Jahre ist nicht unproblematisch, da sie eine etwas einseitige Erwartungshaltung erzeugt (s. u.). Die junge Dichtergeneration um Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), Friedrich Schiller (1759–1805) und andere wandte sich gegen die Tradition der erlernbaren Regeln der Poetik, wie sie vor allem von Johann Christoph Gottsched (1700–1766) gelehrt worden waren, und setzte an deren Stelle die Selbst-

ständigkeit des »Originalgenies«, das sein Ausdrucksbedürfnis in eine individuelle künstlerische Form brachte, die oftmals mit den Regeln der traditionellen Poetik radikal brach. Besonders eindrucksvolle Beispiele sind etwa Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) und Schillers *Die Räuber* (1781).

Die Gemeinsamkeit mit der Musik der Zeit ist die **Idee des »Originalgenies« (ein Lieblingsbegriff der Epoche) und der sich möglichst wenig an Vorbilder anlehrende, um der individuellen Aussage willen tradierte Regeln brechende Ausdruckswille**. Es hat sich eingebürgert, besonders **dramatische Stücke mit expressiver Harmonik und hoher Innenspannung vor allem der 1770er-Jahre** als »Musik des Sturm und Drang« zu bezeichnen. Doch greift diese Verwendung des Epochenbegriffs eigentlich viel zu kurz, da sie nur die Eigenschaften fokussiert, die auf den ersten Blick zu der so einprägsamen Bezeichnung »Sturm und Drang« zu gehören scheinen. Die **sanfteren Ausdrucksmomente, »flatternde Affekte«**, wie Carl Philipp Emanuel Bach sie gerne nannte, scheinen hier gar nicht recht zu passen, gehören aber zur Musik des Originalgenies selbstverständlich ebenso wie die vorher genannten.

Hauptvertreter des musikalischen »Sturm und Drang«, einer ganz auf den deutschen Sprachraum begrenzten Epochenbezeichnung, sind wiederum die Söhne Bachs sowie deren Schüler und etliche Komponisten der Mannheimer Schule. Aber auch Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart hinterließen Kompositionen, die dem Sturm und Drang zugerechnet werden, darunter die meisten der mittleren Sinfonien Haydns und Mozarts, von ihm insbesondere die sogenannte »kleine« Sinfonie g-Moll KV 183 (1773). Gewissermaßen als Schlüsselwerke des »Sturm und Drang« in diesem richtigen, vollständig verstandenen Sinne sind die sechs sogenannten »Hamburger Sinfonien« Wq 182 von C. P. E. Bach anzusehen, die als Kompositionsauftrag Gottfried van Swietens entstanden. Dieser große Kenner und Förderer der Musik, dem auch Haydn, Mozart und Beethoven bedeutende Anregungen zu verdanken haben, forderte Bach auf, bei der Komposition seiner Schöpferkraft ungehindert freien Lauf zu lassen ohne Rücksicht auf jegliche Konvention. Auf diese Weise schuf der Komponist Werke von für die damaligen Hörgewohnheiten unerhörter, geradezu radikaler Ausdruckskraft, die nicht anders als avantgardistisch bezeichnet werden können.

Die Grenzen zwischen den Stilrichtungen, insbesondere zwischen empfindsamem Stil und Sturm und Drang, sind naturgemäß fließend, nicht immer eindeutig bestimmbar, was dem Verständnis aber keineswegs Abbruch tun muss. Denn es

soll hierbei ja nicht um starre Klassifizierungen gehen, sondern ausschließlich um ein **Werkverständnis, das die geistigen Strömungen der Zeit erfasst und in die Erarbeitung des Werks einbezieht**, soweit uns das heute noch möglich ist. Im englischen Sprachraum werden zum Beispiel sehr viel mehr Komponisten zu den »galant composers« gerechnet als im deutschen, da der Begriff »Empfindsamkeit« dort keine wirkliche Entsprechung gefunden hat.

Das barocke Nachahmungsprinzip wurde also mehr und mehr durch ein Ausdrucksprinzip ersetzt, was den oben skizzierten parallelen Entwicklungen in der Literatur entspricht. Nicht mehr das Idealtypische (s. o.), sondern das, was das Individuelle, die persönliche Empfindung ausdrückte, wurde zum Gehalt der Musik, zu ihrem »Endzweck«. Dass dennoch die Idee von Musik als Nachahmung nicht vollkommen aus dem ästhetischen Gedankengut verschwand, wurde bereits oben angesprochen.

»[Die Musik] ahmt nicht nur nach, sie spricht, und ihre unartikulierte, aber lebendige, glühende, leidenschaftliche Sprache ist hundertmal kraftvoller als selbst das Wort.« (Rousseau, zit. nach D. und P. Gülke, Musik und Sprache, S. 144).

»Die Musik sey also ihrem Ursprunge nach, aus dem Gefühl einer dringenden Noth, oder einer empfindlichen Lust geflossen, so hat sie dennoch allemal die Empfindung der Seele zum Grunde, und muß ihrem Ursprung und ihrer Einsetzung zu folge, wiederum auf die Erregung der Neigungen und Empfindungen abzielen.« (Nichelmann, Die Melodie, S. 100).

»daß also die Töne gleichsam zur Sprache der Empfindung werden« (Türk, Klavierschule, S. 332).

Was sich in der Musik der Mannheimer Schule, der Bach-Söhne, Haydns, Mozarts und ihrer Zeitgenossen für uns heute wie selbstverständlich anhört – weil wir in dieser Musik so völlig zu Hause sind, oder besser zu sein glauben (s. o.) – war in ihrer Entstehungszeit also höchst modern, geradezu »avantgardistisch«. Und wie jede grundlegende Neuerung in der Kunst wurde auch diese kontrovers diskutiert. Noch 1767 wandte sich der große Dichter und Verfasser bedeutender ästhetischer Schriften Gotthold Ephraim Lessing in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* entschieden dagegen: »Eine Symphonie, die in ihren verschiedenen Sätzen, verschiedene, sich widersprechende Leidenschaften ausdrückt, ist ein musikalisches Ungeheuer; in einer Symphonie muß nur [darf nur] eine Leidenschaft herrschen, und jeder besondere Satz muß eben dieselbe Leidenschaft, bloß mit verschiedenen Abänderungen,