

IV. Dramatik versus Bewegung

Im Einfluss von Aufklärung und gesellschaftlichem Wandel

Im ersten Kapitel wurde dargestellt, wie barocke Musik sich aus sich selbst heraus nährt, fließt und spricht. In Analysen von Stücken des frühen 18. Jahrhunderts ergibt sich, vereinfacht gesagt, ein Bild eines steten Wechsels zwischen Zonen mit motivisch-thematischen Einheiten und Zonen des Überleitens, Sequenzierens oder Modulierens. Auf diesem Weg macht die Musik Station bei den wichtigen Haupt- und Nebenstufen der Tonart, im steten Wechsel von harmonisch stabilen und instabilen Zonen. Rhythmisch können sich verschiedene Muster ausbilden, zentral aber ist der durchgehende Affekt. Heinrich Bessler verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff *Einheitsablauf*.¹ Die Musik bewegt sich durch die Tonarten, nicht aber aus ihrem, beispielsweise in den Suitensätzen wirkenden, Tanzgestus heraus. Das Spiel beginnt mit dem ersten (Tanz-)Schritt resp. Rhythmus und spannt sich ab diesem Moment bis zur letzten Note. Dabei ist es weder nötig noch angezeigt, dass die Musik sich in irgendeiner Weise innerlich beschleunigt, das wäre dem Gestus nicht förderlich. Auch in barocken Arien geht es höchstens harmonisch um eine gerichtete Dramatisierung der Musik, nicht aber um eine rhythmisch-zeitlich sich beschleunigende.

1 Heinrich Bessler, »Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik«, in: Wilfried Brennecke, Willi Kahl, Rudolf Steglich (Hg.): *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953*, Kassel: Bärenreiter 1954, S. 223–240, hier 235.

Vielmehr vertieft sich die Musik in ihrem einmal gesetzten Charakter mit ihren Mitteln.

Wer die Sonatenexpositionen der Bachsöhne Carl Philipp Emanuel (1714–1788) und Johann Christian (1735–1782) oder des böhmischen Komponisten Jiří Antonín Benda (1722–1795) studiert, um nur einige relevante Komponisten der Epoche zu nennen, dem zeigt sich satztechnisch das oben geschilderte Bild. Augenscheinlich ist in den meisten dieser Werke die Tendenz einer schrittweise etwas höheren Impulsdichte im Verlauf der Expositionen festzustellen, je näher der Satz auf die Wiederholungszeichen zuschreitet. Allerdings findet die Erhöhung der Impulsdichte pro Takteinheit bei gleichbleibendem Grundpuls statt. Zwar werden die rhythmischen Werte kleiner und die Musik macht eine Entwicklung, aber das innere Tempo der Musik ändert sich dadurch nicht.

Analog verhält es sich mit einem Grossteil der Sonatensätze der Frühklassik. Die Expositionen der sechs Württembergischen Sonaten für Klavier Wq 49 von Carl Philipp Emanuel Bach (1742–44) beispielsweise sind ganz dem Suitensatzdenken verpflichtet und weisen keine spezifische rhythmische Zuspitzung in der Modulation zur Spannungstonart auf, am ehesten noch in der Nummer 1. Auch in den 6 Sonaten Wq 63 von 1753 sind keine rhythmisch-dramatischen Zuspitzungen auszumachen. Das Entscheidende ist, dass diesen Sonaten ein finales Denken nicht gerecht wird, denn die Musik pulsiert vielmehr in sich. Mit den drei leichten Klaviersonaten Wq 53 von 1766 sind allerdings Ansätze zu einem rhythmisch intensiveren Thema in der Seitensatztonart zu erkennen.

Vom böhmischen Komponisten Jiří Antonín Benda (1722–1795) existieren eine Menge frühklassischer Sonaten.² In seinen Expositionen bewegt sich die Musik konsequent zur Seitensatztonart, manchmal steht das Seitenthema in einem schnelleren Duktus als das Hauptthema, aber der innere Puls der Musik entspricht stets dem Ausgangspuls.

2 In Berlin lernte Jiří Antonín Benda das Werk Carl Philipp Emanuel Bachs kennen und schätzen. In den ersten 16 Sonaten Bendas, die im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts komponiert und ab 1780 erschienen sind, findet sich ein schöpferisch eigenständiges und vielseitiges musikalisches Denken.

Auch in den Expositionen Bendas ist keine Beschleunigungstendenz auszumachen, die auf eine Dramatisierung ausgerichtet ist.

Die Musik entwickelt sich in den beschriebenen Werken bis zu einem gewissen Grad aus sich selbst heraus, aber nicht auf eine neue Ebene hin. Auffällig ist, dass der rhythmisch dynamische Prozess, wie er im bisherigen Textverlauf herausgearbeitet werden konnte, in den oben beschriebenen Werken der Frühklassik nicht ausgebildet ist. Die Modulation erfolgt meist zeittypisch in einer Bewegung zur Dominante und selten als ein dramatisch fokussierter Impuls. Ausnahmen sind beispielsweise bei Domenico Scarlatti zu finden.³

So übersichtlich und vereinfachend diese Satzverläufe dargestellt werden können, in der spätbarocken Epoche ereignen sich dicht gedrängt entscheidende Veränderungen, parallel zu einem der bedeutendsten geistigen Aufbrüche des Abendlands in der Aufklärung. So setzt sich beispielweise kurz nach 1700 die Wohltemperierte Stimmung durch, was den Komponierenden ermöglicht, in allen Tonarten zu denken und auf sie hin zu modulieren. Um 1725 kommt es zur Gründung der »Concerts Spirituels« in Paris. Aristokratie und Kirche verlieren an Einfluss, der nun vom aufstrebenden Bürgertum übernommen wird. Laien, das Konzert, Musikverlage und die Presse werden wichtig und beginnen, das Musikleben zu prägen. Das ganze öffentliche Leben verändert sich stark, es entstehen öffentliche Räume, Konzertsäle, Kaffeehäuser und Gärten, (Musik-)Salons, Logen und private Zirkel, Buchläden, Lesegesellschaften, Leihbibliotheken, Hohe Schulen, Universitäten und Akademien, Bücher, Zeitschriften, Wandzeitungen, Einblattdrucke, Lieder etc.⁴

»An dieser überlappenden Wende vom Barock zur Klassik – wobei diese beiden Begriffe jetzt nur auf die Musik bezogen verwendet werden – findet eine gesellschaftliche und kulturelle Umschichtung statt, in deren Gefolge [...] auch die Funktion der Musik eine andere wurde. Ihr

3 Vgl. D-Dur Sonate K 140 von Domenico Scarlatti.

4 Vgl. Carsten Zelle, *Was ist josephinische Aufklärung – in der Literatur*, in: Laurenz Lütteken, Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.): *Mozarts Lebenswelten*, Kassel: Bärenreiter 2008, S. 132–158, hier S. 140.

Ziel hatte es nunmehr zu sein, auch Ungebildete unmittelbar anzusprechen.«⁵ Denn »die Öffentlichkeit, die an Kultur teilnehmen wollte und sich in der Kultur zu platzieren begann, vergrösserte sich; in der Vergrösserung wurde sie zu einer Menge, namenlos in ihrer Zusammensetzung: sie wurde zum ›Publikum‹. Dieses Wort verbreitete sich seit dem frühen 18. Jahrhundert auch in der Musikkultur in der Bedeutung einer Teilnehmerschaft, die nicht mehr nach Klassen, Ständen und Gruppen gegliedert und abgetrennt war, sondern der jeder zugehören konnte, der hierfür Interesse, Zeit und Geld aufbrachte. Die in diesem Sinne neue Öffentlichkeit gelangte im Verlauf des 18. Jahrhunderts zur Dominanz; sie wurde zu einem Faktor, der neuartige und in die Zukunft weisende Institutionen stiftete und – damit zusammenhängend – auch die Musik selbst epochal veränderte.«⁶

Insbesondere in Österreich und unter der Regentschaft Maria Theresias (1717–1780) und Josephs II. (1741–1790) veränderten sich die Musik und das Musikleben in Richtung der der Aufklärung entsprechenden distanzierteren Haltung zu allen Arten von »Vergnügungen« zugunsten der nachhaltigen Ausbildung von künstlerischen Begabungen. Parallel wurden die musikalischen Abhandlungen, Handbücher und Lexika, die Notenpublikationen in schmalen Heften für den häuslichen Musikgebrauch, die »Unterweisungen«, »Anleitungen«, »Methoden« oder »Anfangsgründe«, die für den Unterricht oder die Selbstbelehrung im Instrumentalspiel und Gesang bestimmt waren, immer zahlreicher.⁷ »Begleitet, gleichsam öffentlich überwacht, qualitativ vorangetrieben und erzieherisch gefördert wurde die Öffnung des Musiklebens durch [...] die besonders in Deutschland sich ausbreitende Musikkritik und den [...] sich entfaltenden Musikjournalismus.«⁸

Auch innermusikalisch zeichnet sich der Übergang vom musikalischen Barock zur Wiener Klassik durch markante Veränderungen aus.

5 Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, 1983, S. 162.

6 Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Piper 1996, S. 489.

7 Vgl. ebd., S. 491.

8 Ebd., S. 490.

Die Melodie erlangt das Primat, der Bass verliert seine Generalbassrolle, der Viertakter wird zur Norm, das komponierte Crescendo und Forte-piano-Kontraste werden verstärkt eingesetzt. Dabei entstammt das musikalische Material sozusagen aus dem Hörer selbst, seiner Prädisposition zum Sichbewegen im Takt, zum Singen und Tanzen, zum Dialogisieren, zur gestischen Inszenierung seiner selbst.⁹

In diesem Kontext ändert sich auch das Verständnis des modulatorischen Geschehens insbesondere in der Sonatenexposition. Denn exakt in diesem epochalen Übergang entwickelt sich aus der bisherigen Bewegung auf die Dominante die rhythmisch intensivierende Übersetzung, welche im Verbund mit dem Mittel der Phrasenüberlappung und der feinsinnigen Nutzung des Schwer-Leicht-Gefälles der Taktordnung dieses Geschehen zum musikalischen Ereignis dramatisiert.

Wie sehr selbst Haydn, dessen musikalische Weiterentwicklung nach seinen eigenen Worten in der Abgeschiedenheit und Abgesondertheit von Esterházy abspielte,¹⁰ an diesen neuen öffentlichen Orten und insbesondere in der Metropole Wien entscheidende Anregungen erhielt, die seinen ästhetischen Ehrgeiz verstärkten, zeichnet Böhmer nach: »Dort verbrachte er jährlich seine drei- bis sechswöchige Winterpause, verkehrte in einigen der aufgeklärtesten und lebendigsten Salons und erhielt Anschluss an die neuesten Entwicklungen des geistigen, musikalischen und Gesellschaftslebens.«¹¹ Haydn schätze diese geistreiche Geselligkeit in der Stadt und den Salons und vermisste sie im verlassenen Esterházy, wie aus folgendem Brief an Marianne von Genzinger eindrücklich hervorgeht: »Diese schöne gesellschaften? Wo ein ganzer Kreis Ein herz, Eine Seele ist – alle diese schöne Musicalische Abende – welche sich nur dencken, und nicht beschreiben lassen – wo sind alle diese begeisterungen?«¹²

9 Vgl. ebd., S. 482.

10 »Ich war von der Welt abgesondert. Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich original werden.« Griesinger, *Biographische Notizen*, Reprint 1979, S. 14.

11 Böhmer: *Versuche machen, verbessern, wagen*, 2021, S. 17.

12 Brief an Marianne von Genzinger vom 9. Febr. 1790, in: Joseph Haydn: *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Unter Benützung der Quellensammlung von H.C.*

In den Gesellschaften und Salons kam Haydn in Kontakt mit den Grössen der Wiener Aufklärung, mit intellektuellen und gesellschaftlichen Diskursen sowie mit aktuellen Fragestellungen. Hier traf er auf Gleichgesinnte und wurde als zeitgemässer Komponist wahrgenommen, als Schöpfer einer Instrumentalmusik, dem es darum ging, »auch in der Musik einen Begriff der Vernunft zu definieren«.¹³ Der gesellschaftliche Umbruch, der sich in diesen voraufklärerischen Jahren in den aufstrebenden Gesellschaften und Städten abspielte, kann gar nicht ausgreifend genug nachgezeichnet werden.

Johann Christian Bachs Cembalosonaten op. 5 im Spiegel von Wolfgang Amadeus Mozarts Klavierkonzertbearbeitungen KV 107

Johann Christian Bach (1735–1782), der jüngste Sohn Johann Sebastians, wurde nach dem Tode des Vaters vom Bruder Carl Philipp Emanuel in Berlin ausgebildet. 1766 veröffentlichte der seit 1762 in London wirkende Johann Christian seine *Six Sonates pour Clavecin ou le Piano Forte* opus 5. »Seine Sonatenhauptsätze zeigen bereits deutliche Merkmale des entwickelten klassischen Typus.«¹⁴ »Der junge Mozart, der sich als Wunderkind in London aufhielt, schätzte die Sonaten Opus 5 so sehr, dass er die Nummern 2, 3 und 4 als Klavierkonzerte (KV 107) bearbeitete.«¹⁵ Interessanterweise haben diese Bearbeitungen im Oeuvre Mozarts eher ein Schattendasein gefristet. Niels Krabbe macht in seinem Aufsatz »Mo-

Robbins Landon, hg. und erläutert von Dénes Bartha, Kassel: Bärenreiter 1965, S. 228; zitiert nach Böhmer, 2021, S. 17f.

13 Ludwig Finscher: *Joseph Haydn und seine Zeit*, S. 159, in: Wolfgang Böhmer: *Versuche machen, verbessern, wagen*, 2021, S. 8.

14 Ernst-Günter Heinemann, *Vorwort zu den Klaviersonaten op. 5 von Johann Christian Bach*, München: Henle Verlag 1981.

15 Ebd.