Zeitschrift: Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres

Herausgeber: Eidgenössischer Orchesterverband

Band: 13 (1952)

Heft: 8-9

Artikel: Vom Barock zur Klassik [Fortsetzung]

Autor: L.B.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-955824

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

VETERANENEHRUNG

Nicht weniger als 17 Veteranen, eine Dame und 16 Herren, waren auf der Liste der diesjährigen Veteranenehrung. Neun von ihnen waren in der Lage gewesen, sich persönlich einzufinden. Umringt von schon ernannten Veteranen wandte sich Zentralpräsident Botteron an die auf der geschmückten Bühne stehenden, neu zu Ehrenden mit einer schönen Ansprache, die mit Recht betonte, daß es keine Selbstverständlichkeit sei, 35 und mehr Jahre dem Ideal der Orchestermusikpflege persönlich aktiv treu zu bleiben, und daß daher gerade die Veteranen zu den wertvollsten Kulturträgern gehören, weil sie die kulturell wichtige Aufgabe der Orchesterpflege erkannten und persönlich dafür einstanden. In schlichter Weise wurde den ernannten Veteranen das Ehrenzeichen an die Brust geheftet. Ihre Namen sind im Protokoll in Nummer 6/7 nachzulesen. Zwei der Geehrten blicken auf eine 60-, bzw. 50-jährige Orchestertätigkeit zurück und stehen im 80., bzw. 74. Lebensjahr! Erwähnen möchten wir hier auch Frau Josephine Saxer vom Stadtorchester Chur, die Gattin des ehemaligen verdienten Präsidenten dieses Orchesters, die nach konservatoristischen Studien in ihrer Vaterstadt Salzburg seit 30 Jahren den Klavierpart im Stadtorchester Chur mit Sicherheit und Geschmack hält und stets ein Muster treuer, pünktlicher und musikfreudiger Mitarbeit war, was der «Sinfonia»-Redaktor als ehemaliger Dirigent dieses Orchesters aus eigener Erfahrung bestätigen kann!

Die zweite Hälfte des Nachmittags war schon angebrochen, als der offizielle Teil der Delegiertenversammlung seinen Abschluß fand. Leider hatte sich unterdessen ein Frühlingsgewitter vorbereitet, das einen gemütlichen Gang auf das schön gelegene Schloß Alt-Falkenstein zum Besuche des dort installierten Heimatmuseums verunmöglichte. So verabschiedete man sich und rüstete sich zur Heimreise. Mögen alle an der Organisation und Durchführung der diesjährigen Delegiertenversammlung des EOV beteiligten Persönlichkeiten und Kommissionen versichert sein, daß alle Delegierten und alle Teilnehmer an dieser Versammlung voll herzlichen Dankes und reich mit schönen Eindrücken beschenkt von dem heimeligen Balsthal schieden. Die 32. Delegiertenversammlung wird als eine wohlgelungene, durch die Gastfreundlichkeit eines ganzen Dorfes getragene Veranstaltung einen Ehrenplatz in der Geschichte des EOV einnehmen. Die süßen und so präzisen Töne des prachtvollen Geigenspiels von Hans Heinz Schneeberger werden noch manchem von uns lange nachklingen!

A.-E. Cherbuliez

Vom Barock zur Klassik (Fortsetzung, vgl. Nr. 4/5, S. 68)

Mit der Form zugleich ändert und vertieft sich aber auch der Inhalt. Aus der heiteren, unbeschwerten und unpersönlichen Gesellschaftsmusik wird immer mehr eine subjektive Kunst, der Affekt des Barocks steigert sich in der Klassik zum unmittelbaren Ausdruck tiefen Gefühls, dessen Intensivierung schließlich bei Mozart und Beethoven in der schon in den Bereich der Romantik vorstoßenden Be-

kenntnismusik gipfelt. Da die Grundzüge der neuen Formen in Italien ausgebildet wurden, der Höhepunkt dieser ganzen Entwicklung aber in deutschem Sprachgebiet, nördlich der Alpen, liegt, entstand die Auffassung, daß die Italiener mit ihrem untrüglichen Sinn für das Schöne und Maßvolle das Gefäß geschaffen haben, das dann die Deutschen mit immer gewichtigerem Inhalt füllten.

Diese ganze Entwicklung ist aber nur erklärbar aus einer steten Wechselwirkung zwischen den verschiedenen musikalischen Kernländern, vor allem zwischen Italien und den deutschen Sprachgebieten. Es ist die Phase, in der der regste gegenseitige Austausch einsetzt. Deutsche Musiker verbringen ihre Lehrjahre mit Vorliebe in Italien, man denke nur an Schütz, Rosenmüller, Händel, Hasse und viele andere; sie suchen im Süden vor allem die edle melodische Linie, den Gesangsstil, zu vervollkommnen. Anderseits aber bringt es die italienische Oper, die, solange eine eigene Produktion der übrigen Nationen in dieser Beziehung noch fehlt, überallhin verbreitet wird, mit sich, daß viele italienische Musiker als Komponisten und Kapellmeister im deutschen Sprachbereich ihren Wirkungskreis finden und dort den Kontakt mit einheimischen Kollegen aufnehmen.

Der Weg vom Barock zur Klassik verlegt unleugbar allmählich das Schwergewicht von Italien, das um 1600 unbedingt die musikalische Vorherrschaft inne hatte, nach Norden, in die deutschsprachigen Länder, zum mindesten auf rein instrumentalem Gebiete. Weniger gilt dies zunächst vom Solokonzert für Violine, da die Italiener einen besonders fein ausgebildeten Sinn für die kantablen Möglichkeiten der Streichinstrumente hatten, wie denn das Gesangliche überhaupt zu allen Zeiten ihre große Begabung bleibt und immer wieder als Korrektiv auf die Instrumentalformen zu wirken bestimmt ist.

Aeußerlich gesehen bringt die Entwicklung oft eine Vereinfachung der Form und Mittel, so z. B. wenn aus dem Ricercare die einthemige Fuge entsteht, wenn die aus Temposätzen und Tänzen zusammengesetzte Suite zugunsten der einheitlicher aufgebauten Sinfonie und Sonate verschwindet oder im Concerto grosso mit seinem klanglichen Wechselspiel zwischen Tutti und kleinen, solistisch behandelten Gruppen (Concertino) sich letztere auf ein einziges Soloinstrument reduzieren, das dem vollen Orchester gegenübertritt und dafür bedeutend virtuoser gestaltet werden kann. Aber anstelle der bunten Vielfalt tritt etwas Wesentliches, das uns eben gerade den Begriff der Klassik verdeutlicht: Oekonomie der künstlerischen Mittel, ein Gleichgewicht der Form als Ganzes und im Verhältnis zu ihren einzelnen Teilen, ein Ebenmaß von Form und Inhalt, eine wohlausgewogene Symmetrie — kurzum ein Schönheitsideal, das seine eigenen Gesetze in sich trägt und uns überzeugt, ob wir es nun bewußt analysieren oder einfach unbewußt auf uns wirken lassen. Dazu gehört auch ein gewisser Wohllaut trotz Chromatik und Dissonanzen, die dem charakteristischen Ausdruck dienen. Es ist jener Schönheitsbegriff, auf den z. B. Mozart in einem Briefe an seinen Vater anspielt, in welchem er sich mit der Arie des Osmin in der «Entführung aus dem Serail» auseinandersetzt: «. . . Denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet alle Ordnung, Maß und Ziel. Er kennt sich nicht. So muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt

sein müssen und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen muß, folglich allzeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton, sondern einen befreundeten dazu, . . ., gewählt.» Mozart ging in diesem Fall gemäß der damaligen Auffassung sogar ziemlich weit.

Die Klassik bedingt die Zusammendrängung melodischer und harmonischer Gegensätze in einen Satz, ja gelegentlich in ein und dasselbe Thema. Im Barock verstand man unter Thema eher eine Formel mit charakteristischem Kopf, oft mit kleinen Intervallen, die sich zur Sequenzbildung eignen, deren Fortsetzung in freie Läufe ausmündete. Im Gegensatz dazu wird das klassische Thema zur geschlossenen, liedmäßigen Form, die auf der achttaktigen Periode aufgebaut ist und eine parallele Verteilung von Schwerpunkten aufweist. Dies mag auch eine Gefahr in sich bergen: gegenüber dem ursprünglich frei Schwebenden ist eine gewisse Erstarrung eingetreten, von deren Fesseln die Leidenschaft der Romantik sich dann wieder losreißt.

Die Klassik bringt auch die letzte Befreiung vom Generalbaß. An dessen Stelle tritt allmählich die vom Komponisten genau ausgearbeitete Begleitung, das «obligate Accompagnement». Die starren Akkorde lösen sich auf im bewegteren Spiel der Mittelstimmen. Das thematische Material wird zudem neuartig verarbeitet in der motivischen Fortspinnungstechnik, die oft nur kurze, charakteristische Fragmente des Themas benützt.

Eine wesentliche Bereicherung, die vom barocken Ideal zum wichtigsten klassischen Formtypus führt, ist die Schaffung der Wiener Sonatenform, die sich langsam seit ca. 1740 aus der altitalienischen Sonate entwickelte. Unter Sonate in diesem Sinne verstehen wir einen drei- oder viersätzigen Zyklus, in dem mindestens ein Satz, gewöhnlich der erste (unter Umständen auch der zweite oder letzte), in der klassischen Sonatenform (siehe weiter unten) steht. Diese neue Form ist so tiefgründig, daß die gesamten instrumentalen Werke der Klassik von ihr gespeist werden. Das neue Schema wird auf die verschiedensten Besetzungsarten angewendet. So entsteht die Klaviersonate (vor allem durch Carl Philipp Emanuel Bach und später durch Haydn in Uebertragung des Mannheimer Orchesterstils auf das Klavier entwickelt), die Duosonate für Violine oder Violoncello und Klavier mit selbständigem obligatem Part, im Gegensatz zur früheren Streichersonate mit Generalbaßbegleitung, ferner alle Art von Kammermusik, Trio, Quartett, Quintett usw. Die wichtigsten und inhaltsschwersten Gattungen wurden das Streichquartett und die orchestermäßig gesetzte Sonate, d. h. die Sinfonie. Das Streichquartett ist in seiner endgültigen Form, in der alle vier Stimmen ein gleichberechtigtes Eigenleben führen, eine Schöpfung Joseph Haydns. Goethe sagte vom Streichquartett sehr treffend: «Man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihrer Diskussion etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen».

Die Geschichte der Sinfonie (rein sprachlich hieß «Sinfonia» einfach «Zusammenklang») ist nach den neuesten Forschungen eine sehr vielschichtige und komplizierte. Geographisch sind an ihrer Entstehung verschiedene Zentren be-

teiligt: Mannheim mit mehreren bedeutenden Musikern, so dem Deutschböhmen Johann Stamitz, Chr. Cannabich, Fr. X. Richter u. a.; dann Norddeutschland mit Berlin und Hamburg, wo vor allem Philipp Emanuel Bach wirkte und als Cembalist Wesentliches zur Bildung der klassischen Sonatenform beitrug; dann natürlich Wien mit den Vorgängern der eigentlichen Klassiker, Monn, Wagenseil, Ditters von Dittersdorf; weiter Oberitalien (Venedig, Bologna, Mailand; G. B. Sammartini, Johann Christian Bach); ferner von größtem Einfluß Neapel mit dem genialen, so früh verstorbenen G. B. Pergolesi. Andere Keimzellen finden sich in Frankreich, England und sogar Skandinavien.

An bereits bestehenden Formen wirkten befruchtend: die Suite, die altitalienische Sonatenform und die italienische «Sinfonia». Sinfonia hieß ursprünglich die Ouvertüre zur italienischen Oper, namentlich seit dem Neapolitaner Alessandro Scarlatti. Sie war nach dem Schema schnell-langsam-schnell meist durchwegs homophon aufgebaut, den Schlußsatz bildete oft ein stilisierter Tanz, während der zweite Satz ein typisches italienisches Adagio war. Diese italienische Opernouvertüre fand ihr Gegenstück in der französischen, von Lully geschaffenen Form: Langsam (homophon oder gemischt homophon-polyphon) — schnell (polyphon, fugiert) — langsam (gekürzte Wiederholung des ersten Teils, oft nur noch wenige Schlußakte). Die französische Fassung hat sich auch in Deutschland eingebürgert; Johann Sebastian Bach stellte sie als konzertante Einleitung seinen Orchestersuiten voran, die darnach die Bezeichnung «Ouvertüren» erhielten. Nach und nach wurde die italienische Sinfonia, losgelöst von der ihr zugehörigen Oper, allein im Konzert gespielt; dies hatte zur Folge, daß auch eigens für konzertmäßige Aufführungen bestimmte Ouvertüren ohne Opern komponiert wurden. Für die Bildung der klassischen Sinfonie im heutigen Sinne war vor allem das italienische Ouvertürenschema maßgebend. Seine Formanlage ist aber eigentlich nur ein Ausschnitt aus der altklassischen italienischen Sonate, die aus vier Sätzen bestand und hauptsächlich durch Corelli herausgebildet worden war. Diese zeigt folgenden Aufbau: 1. Satz: langsam, ein Grave, nicht ausgesprochen kontrapunktisch, manchmal klar homophon; 2. Satz: schnell, Allegro, stark fugiert; 3. Satz: langsam, Adagio, sehr sanglich und melodisch, vielfach rein homophon mit ausgesprochener Oberstimmenmelodik; 4. Satz: schnell, Allegro, manchmal etwas kontrapunktisch, sonst homophon, oft tanzartig, Giga oder Menuett. Alle Sätze standen in der gleichen Tonart, manchmal waren sie unter sich auch durch das gleiche oder ein ähnliches Thema, das nur rhythmisch verändert wurde, verbunden. Neben den gemeinsamen Zügen, die die einzelnen Sätze zu einem Zyklus vereinigen, finden wir außer in der Satzart und im Tempo auch im Inhalt das Kontrastprinzip: erster Satz feierlich, zweiter feurig-energisch, dritter seelenvolle, lyrische Kantilene, vierter heiter, geistvoll. Dies ist das Schema der strengen Sonata da chiesa, die tatsächlich als instrumentale Einlage im Gottesdienst gespielt wurde. Pasquini übertrug diese Sonatenform dann auf das Cembalo, in Deutschland erfolgte dies noch vor 1700 durch Kuhnau, den Vorgänger J. S. Bachs als Leipziger Thomaskantor. In der weltlichen Sonata da camera waren diese reinen Temposätze gemischt mit Stücken tanzartigen Charakters, sodaß sich hier eher eine suitenähnliche

Zusammensetzung ergab. Zudem waren in dieser alle Sätze mehr homophon gehalten, und diese Form hat satztechnisch den größeren Einfluß auf die Sinfonie ausgeübt.

Die umwälzende Neuerung aber, die mit dazu beitrug, die klassische Sonate zu gestalten, besteht in der eigentlichen, schon erwähnten Sonatenform, in der mindestens ein Satz — gewöhnlich der erste — des neuen Zyklus angelegt war. Diese ist gegeben durch die Zweithemigkeit. Mit ihr wurden Gegensätze in ein und denselben Satz hineingetragen, auch zeigt sich damit eine Art «Vermenschlichung» der Musik im organischen Aufbau. Diese Sonatenform besteht aus drei Teilen, der Exposition, Durchführung und Reprise. Die Exposition stellt gewissermaßen die beiden gegensätzlichen Themen einander gegenüber. Das erste Thema ist in der Regel kraftvoll, energisch, feurig, es verkörpert das männliche Prinzip, hinzu tritt nach einer Ueberleitung kontrastierend das zweite, weibliche Thema, das zarteren, gesanglichen Charakter hat und lyrisch gehalten ist. Dazu kommt ein bestimmtes Tonartenverhältnis: Steht das erste Thema in Dur, so wird das zweite in der Dominante gebracht, ist das erste in Moll, so gewöhnlich das zweite in der parallelen Durtonart. Wenigstens war das bei den eigentlichen Klassikern so. Später erlaubt man sich größere Freiheiten, bei den Romantikern treten anstelle der Dominante oft terzverwandte Tonarten. Ein Schlußsatz oder Abgesang beschließt diesen ersten Teil, der wiederholt wird. War der Aufbau der Exposition mehr oder weniger durch die geltenden Regeln gegeben, so bietet sich dem Komponisten in der Durchführung Gelegenheit, seine Phantasie unter Beweis zu stellen. Hier werden nun die beiden Themen in verschiedenen Tonarten und Beleuchtungen verarbeitet, sie haben sich, bildlich gesprochen, in dieser Diskussion als Persönlichkeiten zu bewähren. Seit Haydn erfolgt diese geistvolle Auseinandersetzung mit dem gegebenen thematischen Material oft nur in einzelnen, demselben entnommenen Motiven. Die Reprise endlich bringt als dritten Teil die Wiederaufnahme der Themen in ursprünglicher Gestalt, doch mit der wesentlichen Abweichung, daß nun auch das zweite Thema in der Grundtonart erklingt — als Symbol der Vereinigung der beiden Individuen auf einer höheren Ebene. Als Ausklang folgt gewöhnlich eine Coda, die ebenfalls thematisch ist und bei längerer Ausdehnung den Charakter einer zweiten Durchführung annehmen kann.

Diese Duothematik finden wir schon bei Pergolesi ausgeprägt; von ihm haben sie die Klassiker übernommen und bewußt weiter gepflegt. Noch etwas Neues war dadurch bedingt, das ebenfalls schon bei diesem großen Neapolitaner vorkommt, das «singende Allegro». Da auch im schnellen ersten Satz durch den Charakter des zweiten Themas Gesanglichkeit angestrebt wurde, mußte der Komponist diese Technik lernen. Hierin ist vor allem Mozart einer der größten Meister geworden; ein Vorbild dafür fand er in den Werken Johann Christian Bachs.

Dieser rasche erste Satz ist oft noch mit einer kurzen langsamen Einleitung versehen, manchmal sind es nur ein paar Takte — offenbar ein letzter Ueberrest der französischen Ouvertüre oder des feierlichen ersten Satzes der altitalienischen Sonate. Der Schlußsatz der Exposition wurde später so ausgedehnt,

daß er geradezu ein drittes Thema aufweist, z. B. bei Bruckner. Bei ihm muß man anstelle von einzelnen Themen ganze Themengruppen unterscheiden.

Der zweite Satz ist langsam, meist in Lied- oder Variationenform, ganz selten ebenfalls in der Sonatenform geschrieben. Bei den Deutschen wird er zum innigen, tiefen Adagio, namentlich bei Beethoven und Bruckner.

Der letzte Satz war wieder in schnellem Tempo gehalten, früher meist ein Rondo, ein fröhlicher «Kehraus», später nahm er auch höhere Rondo- oder Sonatenform an. Dem Charakter nach ist er geistreich, sprühend, lebhaft, oft von zündender Wirkung. Später wandelt er sich und wird in Anlehnung an das zyklische Kompositionsprinzip oft thematisch mit dem ersten Satz verknüpft, mehr und mehr bildet er sogar den eigentlichen Höhepunkt des Ganzen, so z. B. bei Bruckner.

Zunächst blieb die Sinfonie, wie die Sonate, dreisätzig. Später wurde — wahrscheinlich durch Haydn, der einer ihrer ersten Vollender war — zwischen dem zweiten und letzten Satz ein weiterer eingefügt, und zwar als Ueberbleibsel aus der Suitenwelt ein Menuett, das dann von Beethoven und seinen Nachfolgern durch das Scherzo ersetzt wurde. Das Menuett behielt Tanzcharakter und konnte elegant-graziös, behäbig-altväterisch oder eher volkstümlich-bäuerisch sein. Sein Mittelteil, das Trio, bekam seinen Namen daher, weil es früher, bei Lully, tatsächlich nur von drei Instrumenten ausgeführt worden war. Es steht meist in einer anderen Tonart als das Menuett und ist ruhiger, melodiöser, oft volkstümlich gehalten (Haydn, Mozart, Bruckner). Das Scherzo setzt anstelle der körperlichen Bewegung die geistig-seelische; es ist ein Charakterstück, übermütig, geistvoll, launisch, vielfach von subjektiven Zügen durchdrungen (Beethoven, Bruckner). Dazu kommen dann als Kontrast oft heitere, tänzerische oder idyllische Trios.

Wo zwingende innere Gründe einen anderen Aufbau des Sinfoniezyklus verlangen, wird die Reihenfolge des ernsten, verinnerlichten zweiten mit dem eher heiteren, kapriziösen dritten Satz vertauscht; z. B. in Beethovens neunter Sinfonie.

(Schluß folgt.)

Neue Musikbücher und Musikalien – Bibliographie musicale

Rudolf Schoch, Die eerschte Lieder. Musikverlag zum Pelikan, Zürich, 1952.

Der bekannte und verdiente Zürcher Schulmusiker Rudolf Schoch hat aus vier deutschen und einer holländischen Sammlung von Kinder- und Schulliedern nahezu 100 Lieder ausgewählt, ihnen durch Fritz Hegi einen reizenden vierfarbigen Bilderschmuck beigegeben und eine Anzahl von ihnen (vgl. S. 62) mit Spielanweisungen zur gleichzeitigen «körperlichen» Darstellung des Liedes versehen. Die Texte sind in der Hauptsache mundartlich gehalten (schweizerdeutsch),