

Johann Georg Lang als Symphoniker

Autor(en): **Rywosch, Bernhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Mitteilungen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft
= Bulletin de la Société Suisse de Musicologie**

Band (Jahr): **2 (1935)**

Heft 4

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835070>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ficiumskompositionen wie Hymnen, Magnificat, Psalmen und Litaneien werden so gesetzt. Erst später dringt die Satzweise in die Messe ein. Der englische Diskant war nicht so einseitig auf das Officium festgelegt, obwohl auch er den Hymnus und die Psalmen dem Ordinarium vorzog. Als der echte Fauxbourdon nach England kommt, ist er aber auch, wie auf dem Kontinent, ein Satzstil für das Officium.

Die kontinentalen Musiker ließen den englischen Diskant nicht ganz unter den Tisch fallen. Abgesehen von der Umformung des englischen Diskants fehlt es nicht an Versuchen der totalen Übernahme. Frühe Stücke von Dufay tragen solches Gesicht. Vor allem aber in Deutschland kann man eine eigentümliche Wahlverwandtschaft zu diesem Stil feststellen. So wollen wir aus der Hs, München, Staatsb. 3232a nur die Nummern 25, 60, 79, 106 und 115 als englische Diskante aufzählen²⁰. Solange man nicht den Austausch der Techniken begriffen hatte, konnte die paradoxe Lage eintreten, daß die Engländer den Fauxbourdon für eine kontinentale Erfindung hielten, ohne ihren eigenen Anteil darin zu bemerken. Andererseits wollten die Musiker des Kontinents — wieder unter Verkennung der eigenen Leistung — die gesamte Verantwortung für den neuen Stil den Engländern zuschreiben. Die Wahrheit liegt in der Mitte.

Johann Georg Lang als Symphoniker

Von Bernhard Rywosch

Die gewaltige Entwicklung, die der sinfonische Stil von seiner Entstehungszeit zu Beginn des 18. Jahrhunderts bis zu seinem Höhepunkt um 1800 durchmacht, zeigt sich nur an einigen großen Gestalten. Die große Menge der Sinfoniekomponisten aber, welche den von genialen Neuerern zu ungeahnter Bedeutung gebrachten Stil weiterpflegt, trägt zu dessen Höherentwicklung nur wenig bei. Zeitgenossen der großen Klassiker vom Range Rosettis oder Dittersdorfs sind doch Ausnahmen. Mir scheint, man kann die Sinfoniekomponisten des 18. Jahrhunderts vom künstlerischen Standpunkt in drei Gruppen einteilen: die bedeutenden Stürmer und Dränger, welche die konventionelle Theatersinfonie mit neuem, lebendigem Inhalt füllen und formale Vertiefung und Bereicherung herbeiführen, wie Stamitz, Ph. E. Bach, Monn, dann die große Anzahl derer, die die durch solche Fortschritte herrschend gewordene Instrumentalform mehr oder weniger mechanisch weiterführen, sich ihrer „bedienen“ und so an einer gewissen Verflachung schuld sind. Am sinnfälligsten zeigt sich diese Rückentwicklung vielleicht an einigen jüngeren Mannheimern, auch an manchen Modezeitgenossen von Haydn und Mozart, wie Vanhall. Als dritte Gruppe sind jene Komponisten zu bezeichnen, die die letzten Möglichkeiten der Sinfonie in bezug auf Form und Inhalt erschöpfen, und den Höhepunkt herbeiführen: die Klassiker.

J. G. Lang, von welchem die Allgemeine Musikgesellschaft Zürich drei bisher noch kaum beachtete Sinfonien¹ besitzt und der kürzlich mehrfach als Komponist von Gedichten von Salis-Seewis erwähnt, bzw. vermutet wurde², gehört wohl der zweiten Gruppe an. Seinem Lebens- und Bildungsgang nach zu schließen, muß er

²⁰ Siehe den them. Kat. von Karl Dèzes: ZfM. X, 1927/28.

¹ Trois Symphonies pour deux violons, deux flûtes, deux cors, deux hautbois, viole, basse; la première avec deux clarinettes et timbales, composée par Mr. Jan George Lang, maître de concerts.

² Vgl. Georg Walter, Salis-Kompositionen, Mitteilungen d. Schw. Mus.-forsch. Gesellsch., 1935, 1. Heft.

mit wichtigen Musikerscheinungen seiner Zeit in Berührung gekommen sein. In Böhmen, dem Lande eines Stamitz oder Coeschi, die grade auf dem Gebiete der Sinfonie so bedeutungsvoll wurden, um 1724 geboren, ging er 1749 studienhalber nach Neapel, wo die bedeutendsten Ausläufer der neapolitanischen Schule, wie Francesco Durante, noch wirkten. Nach seiner Rückkehr bekleidete er Kapellmeisterstellen beim Erzbischof von Ausburg und dem Kurfürsten von Trier. In diesen Ämtern hat er wohl auch seine Sinfonien geschrieben. Sie sind echte Gebrauchsmusik. Die Errungenschaften in Instrumentation, Dynamik und Form finden nur schwachen Niederschlag in den vorliegenden drei Werken. Am erfreulichsten erscheint in ihnen die Gestaltung der Themen entwickelt. Die Hauptthemen der ersten Sätze sind von unproblematischer, aber einprägsamer Frische, ihre rhythmische Straffheit hebt sie über das Niveau der italienischen Theaterthematik hinaus. Schon das Hauptthema der ersten Sinfonie (D-Dur) läßt die Hörner und Oboen, paarweise, bedeutsam solistisch eingreifen. Durch seine Scheinperiodisierung — die ersten acht Takte kadenzieren, gleich wie die zweiten achte Takte — fehlt dem Hauptthema der zweiten Sinfonie (F-Dur) die formale Geschlossenheit. Differenzierungen der beiden Perioden werden lediglich durch dynamische Veränderung (erst piano, dann forte) sowie durch das Hinzutreten der Hörner und die Hinaufverlegung der Melodie um eine Oktave in der zweiten Periode erreicht. Trotz dieses formalen Mangels ist dem Thema, dank seiner stufenweisen Fortschreitungen, eine gewisse Kantabilität, die an Mozartschen Einfluß gemahnt, nicht abzuspüren. Wieder mehr konzertant gehalten ist das Hauptthema der dritten Sinfonie (G-Dur). Hier ist der Anteil der Flöte bemerkenswert. Für die etwas ungelente Melodik dieses Themas entschädigt manche Feinheit der Instrumentation, vor allem die gewählte Begleitung durch die beiden Violinen allein beim ersten Flötensolo (letzte vier Takte des Hauptthemas). — Ein Sinn für kantable Bildungen zeigt sich auch in den freilich recht knappen Seitenthemen. Seitensatzcharakter haben im ersten Satz der D-Dur-Sinfonie nur sieben Takte. Diese beginnen mit der Verwendung eines Motivs des Hauptthemas, woran sich stufenweise geführte Achtelfiguren schließen. Von rauschendem Fortetutti wird die angedeutete Seitensatzstimmung abgelöst. Weniger an Ausdehnung als an künstlerischer Bedeutung übertrifft der Seitensatz der zweiten Sinfonie (F-Dur) das erste Seitensatzthema. Dadurch, daß hier der Baß während der ersten sechs Takte pausiert, bekommt das Thema etwas zart Schwebendes. Die an den melodisch fast romantischen Themakern sich anschließende Forte-Tuttigruppe wirkt nicht als Unterbrechung, sondern als organische Weiterführung und Abschluß. Am reizvollsten ist der Seitensatz des Allegro (I. S.) der letzten Sinfonie in G-Dur gestaltet durch den Wechsel von Flöte und Violine. Motivisch besteht Verwandtschaft mit dem Hauptthema. Auch hier pausieren zum großen Teil Bässe und Violinen.

Die Melodik der langsamen Sätze ist im allgemeinen von kleinmotivischer Faktur, große Bögen fehlen. Hie und da schleichen sich Wendungen ein, die in ihrer Empfindsamkeit den Geist der Sturm- und Drangzeit verraten. Ähnlich wie dem Seitenthema des ersten Satzes der zweiten Sinfonie haftet den langsamen Sätzen oft etwas Schwebendes an, so dem B-Dur-Andante der zweiten Sinfonie (2. Gedanke). Die Gliederung der langsamen Themen ist regelmäßig; Ausnahmen, Bestrebungen zur Durchbrechung der achttaktigen Norm, wie sie in Frühwerken Haydns anzutreffen sind, fehlen.

Das einzige Menuett in den drei Sinfonien — es stellt das Finale der ersten Sinfonie dar — gehört in seiner primär rhythmischen Gestaltung mehr dem derb-volks-tümlich-tanzgebundenen Typus Haydns, als dem lyrisch-besinnlichen Mozartschen Charakter an. — Wenig Prägnanz weist die Thematik der Finali der zweiten und dritten Sinfonie auf. Fröhlich-jagdmäßig ist das Hauptthema des Presto der zweiten Sinfonie mit den hornartigen Harmoniefortschreitungen. Einen deutlichen Kontrast dazu bildet das zweite Thema mit seiner wiegenden Rhythmik. Das Finale der dritten Sinfonie, das ebenfalls in Sonatenform steht, erinnert in seiner deutlichen Cäsurierung und seiner trotz des bemerkenswerten vorgeschriebenen Piano marschmäßigen Bestimmtheit an Haydnsche Rondothemen. Auch in diesem Satz ist das Bestreben nach Differenzierung von Haupt- und Seitenthema festzustellen.

Die formale Durchbildung, für die ja die Durchführung ein Hauptkriterium bildet, ist verhältnismäßig schwach entwickelt. Die Durchführung des ersten Satzes der D-Dur-Sinfonie kommt nicht über konventionelles Figurenwerk hinaus, das die Aufgabe hat, die Dominanttonart zu befestigen. Einzig die letzten sechs Durchführungstakte haben melodische Eigenart, die durch die Pianovorschrift noch unterstrichen wird. — Etwas anregender verläuft die Durchführung des ersten Satzes der F-Dur-Sinfonie. Interessant ist, daß auch hier das thematische Material der Exposition überhaupt nicht berücksichtigt wird. Modulationen nach B-Dur und g-Moll beleben den Durchführungsbeginn, verbunden mit neuen Motiven in Viola und Baß; ein weiteres neues Motiv setzt dann in g-Moll ein, welches von den Violinen bestritten wird und welches nach F-Dur und B-Dur hinüberleitet. Am meisten nimmt die Durchführung des ersten Satzes der dritten Sinfonie (G-Dur) auf die Themen der Exposition Rücksicht. Sie beginnt mit dem Anfangsmotiv des Seitensatzes und bringt gegen Schluß in e-Moll den Epilog. Dazwischen liegen harmonisch empfundene Figuren, aus deren Umgebung sich ein neues seitensatzähnliches Gebilde abhebt.

Was die Expositionen anbetrifft, so findet meist ein deutlicher Einschnitt vor dem zweiten Thema statt. Weniger klar hebt sich die Überleitung vom Hauptthema ab. So stellen die ersten 28 Takte des ersten Satzes der D-Dur-Sinfonie eine mehrgliedrige Einheit dar, ohne eine deutliche Unterbrechung aufzuweisen. Besser erkennbar ist die Trennung von Hauptthema und Überleitung in der F-Dur-Sinfonie. Im ersten Satz der letzten Sinfonie herrscht offensichtlich das Streben, die einzelnen Teile auch motivisch zu vereinheitlichen. — Die Reprise ist nur im ersten Satz der dritten Sinfonie vollständig. In der ersten ist das zweite Thema verkümmert, in der zweiten fehlt es.

Die langsamen Sätze sind dreiteilig mit meist übergangsartigem Mittelteil. Trotz der kurzen Ausdehnung sind die Gedanken in allen drei langsamen Sätzen deutlich gegeneinander abgegrenzt. Die Finali haben ebenfalls Sonatenform, die Durchführungsarbeit ist aber noch schwächer als in den ersten Sätzen entwickelt.

An der Instrumentation fällt vor allem, wie sich schon zeigte, die wenig aufgelichtete Satzweise auf. Die Durchführungen entbehren größtenteils der um jene Zeit immerhin schon um sich greifenden durchbrochenen Arbeit. Außer der konzertierenden Bläserbehandlung in den Hauptthemen der ersten und dritten Sinfonie ist noch die solistische Behandlung der Flöte im zweiten Satz der dritten Sinfonie zu erwähnen. Bemerkte muß noch werden, daß mit „Clarinets“, wie sie der Titel ankündigt, Clarini gemeint sind, was aus den Stimmen deutlich hervorgeht. Merkwürdigerweise hat sowohl die zweite wie die dritte Sinfonie keine Oboen. Daß die betreffenden Stimmen verloren gegangen seien, ist kaum anzunehmen, da die Stimmhefte der einzelnen Instrumente die Stimmen für alle drei Sinfonien zusammen enthalten. — Die Dynamik erscheint wenig kultiviert. Nur spärlich sind die Vorschriften, sie beschränken sich auf forte und piano, und zwar an konventionellen Stellen: bei Seitensatzeintritt meist piano, bei Wiederaufnahme des Tutti forte; ähnlich liegt es in den Durchführungen. Crescendo und decrescendo ist nie vorgeschrieben, auch fehlt es an Stellen, die, ungeachtet des Mangels der Bezeichnung, auf Steigerungen schließen lassen könnten.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß die ausgesprochene Homophonie, das beinahe völlige Fehlen sinfonischer Durchführungsarbeit sowie das zwar äußerliche Merkmal der unwiederholten Exposition auf neapolitanische Einflüsse schließen lassen, was ja dem Studiengang durchaus entspricht. Die frische, volkstümliche, jedoch nicht banale Melodik weist auf süddeutsche und wienerische Anregung hin. Allerdings fehlt das Erregende der Steigerungen der Mannheimer. Von norddeutscher Strenge fehlt infolge des gänzlichen Verzichts auf Kontrapunktik jede Spur. — Zur Vervollständigung der künstlerischen Würdigung Langs bedürfte es weiterer Einzeluntersuchungen an Bibliotheken, auf denen andere Werke des Komponisten aufbewahrt sind und worüber Eitners Quellenlexikon einige Anhaltspunkte bietet.