

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet 1959 von Thrasybulos G. Georgiades

Herausgegeben seit 1977 von Theodor Göllner

Band 50

Claus Bockmaier

Entfesselte Natur in der Musik
des achtzehnten Jahrhunderts

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

CLAUS BOCKMAIER

ENTFESSELTE NATUR IN DER MUSIK
DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING
1992

Gedruckt mit Unterstützung
aus Mitteln der Münchner
Universitätsschriften
sowie des Förderungs- und
Beihilfefonds Wissenschaft
der VG Wort

ISBN 3 7952 0733 9

© 1992 by Dr. Hans Schneider, D 8132 Tutzing

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem fotomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Text- und Notensatz: Michael Nowotny M. A., Studio für Notengraphik, München 2
Druck und Binden: Jos. C. Huber KG, Dießen

In Dankbarkeit:

MEINEN ELTERN

VORWORT

Als ich 1987 meine Magisterarbeit abschloß, die sich mit ungestümer Natur in Chorsätzen von Bach, Händel, Mozart und Haydn auseinandersetzte, schien mir eine umfassendere, insbesondere auf die Instrumentalmusik ausgedehnte Behandlung jener Materie dringend geboten zu sein. Mit der hier vorgelegten Studie konnte ich dem in der Folgezeit nachkommen. Es handelt sich dabei um eine geringfügig veränderte Fassung meiner Dissertation, die 1991 von der Ludwig-Maximilians-Universität München zur Promotion angenommen wurde.

Daß ich diese Arbeit erstellen konnte, verdanke ich nicht zuletzt meinem Lehrer Professor Dr. Theodor Göllner, der mir das Thema überlassen hat, zumal er selbst in mancher Hinsicht unmittelbar mit ihm beschäftigt war. Sein fachlicher Rat und seine interessierte Anteilnahme haben das Gedeihen meines Vorhabens besonders unterstützt. Für aufmerksame Hinweise, die mir weitergeholfen haben, danke ich auch Frau Sabine Kurth M. A. und Herrn Dr. Wolf-Dieter Seiffert sowie Herrn Professor Dr. Rudolf Bockholdt. Meiner lieben (zukünftigen) Frau Yvonne bin ich unter anderem dafür dankbar, daß sie bei dem anstrengenden Zeichnen der Figuren mitgearbeitet hat. Des weiteren gilt mein Dank Herrn Michael Nowotny M. A. für sein aufopferndes Engagement bei der Fertigung der Druckvorlage und unserem Verleger Dr. Hans Schneider für die Veröffentlichung des Buches.

Bleibt mir noch, meinen wissenschaftlichen Beitrag unter einen Leitspruch zu stellen. Ich tue dies mit dem hier durch seine Musik vertretenen Johann Sebastian Bach und setze über das Vorgelegte:

SOLI DEO GLORIA

München, im Juli 1992.

Claus Bockmaier

INHALT

EINFÜHRUNG	1
Grundsätzliches zum Thema und zur Methode	1
Zur Auswahl der behandelten Kompositionen	10
Beispiele aus der älteren Zeit	16
 MARIN MARAIS	 35
<i>Alcyone</i> (Tragédie, 1706)	35
4. Akt, 4. Szene: <i>Tempeste, Chœur</i>	35
 ANDRÉ CAMPRA	 49
<i>Idoménée</i> (Tragédie, 1712)	49
2. Akt, 1. u. 2. Szene: <i>Prélude, Chœur</i>	49
3. Akt, 7. u. 8. Szene: <i>Prélude, Chœur</i>	55
 JEAN-PHILIPPE RAMEAU	 61
<i>Hippolyte et Aricie</i> (Tragédie, 1733)	61
1. Akt, 4. Szene: <i>Prélude, Chœur, Tonnerre</i>	61
4. Akt, 3. Szene (<i>Chœur, Récitatif</i>)	68
<i>Les Indes galantes</i> (Ballet héroïque, 1735)	73
2. Entrée, 5. Szene: <i>Tremblement de Terre</i>	74
 ANTONIO VIVALDI	 89
<i>La Tempesta di mare</i> (Concerti, 1725/1729)	90
Violinkonzert in <i>Es</i> Op. VIII/5	90
Flötenkonzert in <i>F</i> Op. X/1	90
<i>Le quattro Stagioni</i> (Concerti, 1725)	110
<i>La Primavera</i> , Violinkonzert in <i>E</i> Op. VIII/1	111
<i>L'Estate</i> , Violinkonzert in <i>g</i> Op. VIII/2	113
<i>L'Inverno</i> , Violinkonzert in <i>f</i> Op. VIII/4	123

JOHANN SEBASTIAN BACH	129
„Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei“ (Kirchenkantate, 1723) BWV 46	130
Nr. 3: Aria	130
„Zerreiet, zersprenget, zertrümmert die Gruft“ (Drama per musica, 1725) BWV 205	139
Nr. 1: Chor der Winde	140
Nr. 2: Rezitativo	152
„Geschwinde, ihr wirbelnden Winde“ (Drama per musica, 1729) BWV 201	157
Nr. 1: Chorus	157
„Schleicht, spielende Wellen“ (Drama per musica, 1734) BWV 206	162
Nr. 1: Chorus	162
Matthäus-Passion BWV 244	168
Nr. 27 ^b (Turba)	168
GEORG FRIEDRICH HÄNDEL	177
<i>Rinaldo</i> (Opera seria, 1711)	178
Aria „ <i>Venti, turbini, prestate</i> “	178
<i>Israel in Egypt</i> (Oratorio, 1739)	185
Chorus „ <i>He spake the word</i> “	185
Chorus „ <i>He gave them hailstones</i> “	193
<i>Semele</i> (Oratorio, 1744)	202
Chorus „ <i>Avert these omens</i> “	202
<i>Jephtha</i> (Oratorio, 1752)	211
Chorus „ <i>When his loud voice</i> “	211
CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK	223
<i>L'Ile de Merlin ou le Monde renverse</i> (Opra comique, 1758)	223
Nr. 1: Sinfonie	223
<i>Iphignie en Tauride</i> (Tragdie, 1779)	231
1. Akt, 1. Szene: <i>Introduction, Air et Cheur</i>	231

WOLFGANG AMADEUS MOZART	245
<i>Idomeneo</i> (Opera seria, 1781)	245
Nr. 5: Coro	250
Nr. 17: Coro	257
JUSTIN HEINRICH KNECHT	267
<i>Le Portrait musical de la Nature</i> (Symphonie, 1784)	267
Nr. 3 (<i>Orage</i>)	274
JOSEPH HAYDN	293
<i>Il Ritorno di Tobia</i>	293
Nr. 13 ^c : Coro	293
<i>The Storm</i> (Madrigal, 1792)	310
<i>Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze</i> (Orchesterfassung 1785)	323
<i>Il Terremoto</i>	323
<i>Die Jahreszeiten</i> (Oratorium, 1801)	331
Nr. 17: Chor	333
SCHLUSSBEMERKUNGEN	353
VERZEICHNISSE	
Notentextliche Quellen	365
Literatur	368
Besondere Abkürzungen	374
Index berücksichtigter Vergleichsstücke	375
Sachregister	377

EINFÜHRUNG

Grundsätzliches zum Thema und zur Methode

Seit ihren Anfängen hat sich die mehrstimmige Musik gerne von natürlichen Lebens- und Umwelterfahrungen des Menschen anregen lassen. Was man gesehen, gehört oder im umfassenderen Sinn erlebt hat, ist im Mittelalter schon in mannigfacher Weise in die *Musica figurata* eingeflossen.¹ Ein berühmtes Beispiel stellt der Sommerkanon mit seiner vom Glockengeläut inspirierten Klanglichkeit dar. Daneben könnte man auf Stücke mit Vogelstimmenimitation verweisen, die sich unter französischen Liedsätzen des 14. Jahrhunderts finden.² In ausgeprägter Beziehung zu einigen besonderen menschlichen Lebenssituationen steht bekanntlich die italienische Musik des Trecento. Mit der Caccia begegnet uns dort eine Gattung, die vom Text ausgehend eine bestimmte Aktion, ein konkretes Geschehen erfaßt. Durch die kanonische Verknüpfung der Oberstimmen wird hier bereits der elementare Versuch unternommen, einen Aspekt der Szenerie, nämlich den der Verfolgung, musikalisch zur Geltung zu bringen. Die Trecento-Caccie repräsentieren damit wohl die früheste Form komponierter Aktions-schilderung. Das Jagdstück bleibt dann ja, mit wechselnden Ausprägungen, in der Musikgeschichte bis ins 19. Jahrhundert hinein lebendig.³ In der Renaissance stellt sich mit der Battaglia ein verwandtes Sujet als Topos daneben,⁴ und ins-

¹ Zum folgenden: vgl. Kap. III.1 der Diss. von Hubert Unverricht, „Hörbare Vorbilder in der Instrumentalmusik bis 1750: Untersuchungen zur Vorgeschichte der Programmmusik“ (Berlin: Freie Univ., 1954), S. 29-54. Dort wird ein Überblick über tonmalerisch geprägte Kompositionen bis einschließlich des 16. Jahrhunderts geboten.

² Es seien hier zwei schon in dem „Essai sur les origines de la musique descriptive“ von Michel Brenet erwähnte Beispiele angeführt, die u. a. im Codex Reina enthalten sind (Paris, Bibl. Nat., fonds nouv. acq. fr. 6771): „*Rosignolin del bosgolin*“ (ebd. f. 53r) und „*En ce gracieux tamps joly*“ (ebd. f. 58v); siehe: Michel Brenet, *Musique et Musiciens de la vieille France* (Paris, 1911), S. 104.

³ Vgl. Georg Karstädt, „Jagdmusik“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 6, Sp. 1664-1671; daraus insbes. Abs. V u. VI, Sp. 1668-1669.

⁴ Berühmt geworden ist vor allem Clément Janequins *La Guerre* (*La Bataille de Marignan*): eine vierstimmige Chanson, die zu Lebzeiten des Komponisten in mehreren Sammel-drucken erschien, zuerst um 1528 bei Pierre Attaignant (*Chansons de maistre C. Janequin nouvellement et correctement imprimeez*). Allerdings trifft man auch schon im späteren 15. Jahrhundert auf Battaglia-Sätze. Zu den frühesten Beispielen gehört Heinrich Isaacs *A la Battaglia* von 1487, das ursprünglich wohl ein Instrumentalstück gewesen ist; vgl. Wolfgang Osthoff, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance* (15. u. 16. Jahrhundert), Münchner Veröff. zur Musikgeschichte, 14 (Tutzing, 1969), I, 73-108; daraus insbes. S. 79 u. 91.

besondere mit der französischen Oper kommt auch die in Aktion getretene Natur als *Orage* oder *Tempête* in der Musik zu spezifischen Darstellungen. Von ihrer Inhaltlichkeit her stehen die Szenenbilder der Jagd, der Schlacht und des Unwetters also gleichsam geschwisterlich nebeneinander.⁵ Allerdings unterscheidet sich die Tempesta von ihren beiden Verwandten zum einen dadurch, daß sie an keine musikalischen Signale wie Jagd- oder Schlachtfanfaren anknüpfen kann, zum zweiten durch den andersgearteten Träger des Geschehens: Nicht Mensch und Tier bestimmen die Aktion, sondern die Urgewalten der Natur.⁶

Was die Musik hier erfassen will, ist ein besonderer Ausnahmezustand: Für eine gewisse Zeit erscheint die ansonsten friedlich ruhende Umwelt wie aus den Fugen geraten, und die ungestümen Elemente offenbaren sich mit fürchterlichen Kraftwirkungen. Die Tempesta-Komposition muß also vor allem jene Störung der Normalität, jene plötzliche Abweichung von der üblichen Situation zum Ausdruck bringen. So werden bewußt außergewöhnliche Mittel angewandt, um innerhalb des gegebenen satztechnischen und ästhetischen Rahmens das Extreme zu realisieren und auf diese Weise den entsprechenden Kontrast zum musikalisch „Alltäglichen“ herzustellen. Von daher ist begreiflich, warum die wütende Natur in der Musik erst relativ spät eine besondere Rolle zu spielen beginnt: Die für eine solche Umsetzung notwendigen instrumentaltechnischen und kompositorischen Voraussetzungen entstehen erst im Lauf des 17. Jahrhunderts. Nachdem sich aber die Musik der neuen Möglichkeiten bewußt geworden ist, kann sie gerade in solchen Vertonungen des Ungestümen vorzüglich demonstrieren, was nun an Darstellungskräften in ihr steckt. Wesentlich ins Gewicht fällt dabei die wachsende Sensibilität gegenüber ihrer Zeitlichkeit, gegenüber jenem Funktionsraum eben, innerhalb dessen das Ereignishafte des einzufangenden Geschehens zur Geltung kommen will. Somit befindet sich die Musik des 18. Jahrhunderts bei Gewitter, Sturm und Erdbeben gewissermaßen in ihrem Element – ganz im Gegensatz zur Malerei, die jeweils nur einen bestimmten Augenblick zu erfassen vermag und der deshalb die ungestörte, idyllische Natur viel näher liegt.⁷

Im Hinblick auf unseren methodischen Einstieg in das Thema ist es lohnend, zunächst unabhängig vom konkreten historischen Gegenstand kurz die einzelnen Verfahrensweisen zu beleuchten, die sich für die Musik ab der späteren Ba-

⁵ Wir werden sehen können, daß die Tempesta musikalisch immer wieder Anleihen bei der älteren Battaglia macht. Nicht selten findet man aber entsprechende Bezüge auch zwischen dieser und der Caccia.

⁶ Vgl. zu diesem Absatz auch: Theodor Göllner, „Entfesselte Natur in der Musik“, *Was lehrt uns die Natur?* Wissenschaft und Philosophie: Interdisziplinäre Studien, 6 (St. Ottilien, 1989), 282-283.

⁷ Vgl. Göllner, a. a. O., S. 284.

rockzeit bei der Realisierung solcher Szenen als relevant erweisen. Welche kompositorischen Mittel stehen grundsätzlich zur Disposition? Als erstes wird man gewöhnlich an die Nachahmung akustisch wahrnehmbarer Phänomene denken: Geräuschhafte Komponenten wie Donner, Sturmgeheul, niederprasselnder Regen usw. können musikalisch stilisiert werden; dafür gibt es eine reiche Palette entsprechender Klangelemente und Spielfiguren. Auch eine Übertragung stärker durch das Optische geprägter Eindrücke ist möglich: So mag sich die Meereswoge gemäß ihrem realen Erscheinungsbild in einem ausladenden Arpeggio widerspiegeln oder der Blitz sich in Gestalt einer abwärts gerichteten zackigen Triolenfigur zeigen. Von der älteren Forschung wurden solche Ausformungen bekanntlich gerne unter dem etwas unscharfen Begriff Tonmalerei zusammengefaßt. Es wäre anzumerken, daß unser Fach, wenn es um die Einwirkung von Naturvorstellungen auf die Gestalt von Komposition ging, überhaupt meist nur diese Seite wahrgenommen und behandelt hat.⁸ Gerade in bezug auf den Sturmcharakter kommt jedoch ein weiterer, im Grunde wesentlich bedeutsamerer Gesichtspunkt zum Tragen: Die Musik ist nämlich auch in der Lage, die außerhalb ihrer selbst stehende Vorstellung in Form von strukturellen Analogiebildungen zu verarbeiten. Dies wäre beispielsweise der Fall, wo sich das Unwetter – als Störung im meteorologischen Sinn – durch rhythmisch-metrische Ordnungsstörungen bemerkbar macht. Auf solche Phänomene, die in der Forschung bislang eher außer acht geblieben sind, werden wir unser Augenmerk primär richten müssen.⁹ Wie weiter oben schon angedeutet, hat bei alledem die konkrete Abhängigkeit der Komposition von der ablaufenden Zeit entscheidende Relevanz: Sie ermöglicht, das gedachte Geschehen entsprechend seinem temporalen Charakter so zu vermitteln, daß der Zuhörer es als vorübergehenden Ausnahmezustand wirklich erlebt. In seinem Bewußtsein ereignet sich die Entfesselung der Kräfte dann tatsächlich.

Selbstverständlich beziehen sich die beschriebenen Möglichkeiten weitgehend auf eine instrumentale Konzeption. Bei den sprachgebundenen Stücken wird sich jeweils die Frage erheben, welche Funktion dem Vokalen im Hinblick auf die Naturdarstellung zukommt: Bleibt sie auf die Mitteilung des Textinhaltes beschränkt, während das eigentliche Geschehen sich ausschließlich im Instru-

⁸ Als größere Studie in dem gewohnten Sinn muß die Dissertation von Hubert Unverricht, „Hörbare Vorbilder in der Instrumentalmusik bis 1750“, aus dem Jahr 1954 hervorgehoben werden. Sie bietet in besagtem Rahmen eine umfangreiche, unter Verarbeitung der älteren Literatur sorgfältig ausgewertete Stoffsammlung. Die ungebändigte Natur spielt darin allerdings nur eine relativ geringe Rolle.

⁹ Es ist also nicht das Ziel dieser Arbeit, den zahlreichen Studien zur Tonmalerei noch eine weitere hinzuzufügen; vgl. dazu auch S. 6-7.

mentalen abspielt, oder werden durch die Sprachvertonung individuelle dramatische Impulse gesetzt? Diesbezüglich sind zwei verschiedene Aspekte zu unterscheiden. Der erste betrifft die dramaturgische Rolle des Vokalen innerhalb der Komposition, die von der hinter dem Text stehenden Person bzw. Personen-Gruppe abhängt. Grundsätzlich gibt es dabei drei Möglichkeiten:

1. Ein Berichterstatter schildert die Vorgänge,
2. die wütenden Elemente ergreifen selbst das Wort,
3. die von der Situation Betroffenen teilen sich mit.

In den beiden ersten Fällen wird sich in der Regel die gesanglich-verbale Aussage nicht wesentlich von dem abheben, was als erregte Natur ohnehin musikalisch zum Ausdruck gelangt. Im letzten Fall jedoch hat der Sprachvortrag zunächst sein eigenes inhaltliches Gewicht, so daß hier das Vokale als zusätzliche dramatische Ebene in Erscheinung treten kann. Der zweite Aspekt unserer Frage zielt auf die kompositorische Nutzbarkeit der Sprache an sich ab; er gibt also zu untersuchen, inwieweit sie durch ihr phonetisches Erklängen zur Darstellung der ungestümen Natur beizutragen vermag. Als Mittel kommen dafür etwa lautmalerische Effekte, rhythmisch betontes, erregtes Sprechen und im Chorsatz per se auch ungleichzeitige Deklamation in Betracht.

Aus den bisherigen Überlegungen haben sich schon mehrere Anhaltspunkte herauskristallisiert, die uns bei der Betrachtung der einzelnen Kompositionen leiten können. Weitergehend wird die Frage nach der gattungsgeschichtlichen Verankerung der betreffenden Stücke von Interesse sein: Es ist zu klären, an welchen Stellen innerhalb des größeren Rahmens der WerkGattungen die aufgebrachte Natur in der Musik ihren Platz einnimmt und inwieweit sie dabei die üblichen Formmodelle benutzen kann. Bei den Chorsätzen werden wir in diesem Zusammenhang auf ein allgemeineres Problem stoßen: Speziell für Kompositionen, bei denen der Chor mit einem mehr oder weniger selbständigen Instrumentalapparat vereinigt wird, gibt es im 18. Jahrhundert keine verbindliche Gattung.¹⁰ So kommt es auf diesem Sektor – neben der häufig praktizierten Anlehnung an sonst gebräuchliche Modelle – oft zu individuellen Formbildungen. Außer den kompositions- und gattungsgeschichtlichen Gegebenheiten mag uns, am Rande wenigstens, noch ein weiterer Gesichtspunkt beschäftigen: Im Spiegel der Musik kann man beobachten, daß der Naturgedanke sich im Lauf des 18. Jahrhunderts mit unterschiedlichen Vorstellungen verbindet. Während in der ausgehenden Barockzeit die tobenden Elemente häufig noch allein im Blick-

¹⁰ Vgl. Theodor Göllner, „Zur Sprachvertonung in Händels Chören“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 42, H. 4 (Stuttgart, 1968), 482.

punkt stehen, rückt in den späteren Jahrzehnten zunehmend der von der Gewalt des Unwetters bedrohte Mensch ins Zentrum. Die Ahnung eines düsteren Schicksals, dem er ausgeliefert zu sein scheint, bricht spürbar durch. Im Gegensatz etwa zur älteren französischen Oper, wo jener tragische Konflikt zwischen Mensch und Natur nur im Rahmen des mythologisch Begründeten erfaßt wird, entdeckt und demonstriert die Wiener Klassik seine existentielle Tragweite. An vielen Stellen wird deutlich, daß der Mythos des von grollenden Mächten heimgesuchten Menschen sich vom entfernten Betrachtungsgegenstand zum Abbild potentieller Lebensrealität wandelt.

Fassen wir die wesentlichen Aspekte des Themas in einigen Leitfragen zusammen:

1. Welche Funktion, welche Bedeutung hat das Ungestüme im jeweiligen Stück?
2. Wie ist ein Satz formal angelegt bzw. zu welcher Gattungstradition gehört er?
3. Mit welchen kompositorischen Mitteln wird das Geschehen dargestellt?
4. Welche Rolle spielt das Ereignishafte im temporalen Ablauf?
5. In welchem Verhältnis steht gegebenenfalls das Vokale zum Instrumentalen, die Sprache zur Musik?

Vor allem anhand dieser Kriterien wollen wir also die einzelnen Sätze beleuchten. Ergänzend muß an dieser Stelle die unvermeidliche Frage der Programmusik angeschnitten werden, mit welcher zugleich der wissenschaftliche Hintergrund unseres Vorhabens näher ins Blickfeld rückt. Zunächst ist daran zu erinnern, daß der Terminus als solcher, ausgehend von der um 1800 in Frankreich aufgekommenen und dann vornehmlich im Zusammenhang mit Berlioz gebrauchten Bezeichnung *Symphonie à programme*¹¹ erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts durch Franz Liszt¹² und August Wilhelm Ambros¹³ geprägt wurde.¹⁴ Wesentliches von dem, was die damaligen Protagonisten des Genres anstrebten, lag – wie Dahlhaus mit Blick auf Liszt formuliert hat – *in der Vermittlung zwischen Musik und einer Bildungstradition, die eine primär literarisch-philosophische war*.¹⁵ Im

¹¹ Vgl. Constantin Floros, „Grundsätzliches über Programmusik“, *Programmmusik: Studien zu Begriff und Geschichte einer umstrittenen Gattung*, Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 6 (o. O., 1983), 11-12.

¹² Siehe: „Berlioz und seine Haroldsymphonie“, *Neue Zeitschrift für Musik*, 43 (Leipzig, 1855), in Nr. 3-5 u. 8-9.

¹³ Siehe: *Die Grenzen der Musik und Poesie: Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst* (Prag, 1856).

¹⁴ Vgl. Unverricht, „Hörbare Vorbilder . . .“, S. 9-10.

¹⁵ *Musikästhetik*, 3. Aufl. (Köln, 1976), S. 89; vgl. ebd. auch S. 91.

Lauf der Zeit stellte sich dann als Gegenposition die Idee der absoluten Musik ein, womit in das Feld der Instrumentalkomposition, von der ästhetischen Anschauung her, mit einem Mal eine äußerst problematische Trennungslinie projiziert war.¹⁶ Solche Gedanken konnten im 18. Jahrhundert freilich noch keine Rolle spielen; schon von daher muß man vor einer geschichtlich rückwärts gerichteten Ausdehnung des Programmmusik-Begriffs als pauschaler Methode warnen. Obwohl hier bereits Hubert Unverricht in seiner Dissertation von 1954 zur Vorsicht gemahnt hat,¹⁷ ist die Bezeichnung auch im jüngeren Schrifttum oft zu unkritisch für die ältere Zeit mitbenutzt worden, wie etwa der erste Teil des Buches von Leslie Orrey, *Programme Music: A brief survey from the sixteenth century to the present day* (London, 1976), oder die Einführung von Wolfgang Stockmeier zu seiner Beispielsammlung in der Reihe *Das Musikwerk* (Köln, 1970)¹⁸ zeigt.

Man hat zwar in der Forschung immer wieder mit besonderem Eifer darüber diskutiert, was denn nun unter den strittigen Begriff fallen solle und was nicht,¹⁹ doch suchte man dabei überwiegend nach einer rein systematischen Eingrenzung, und damit blieb die „Vorgeschichte“ weitgehend mit in seinem Anwen-

¹⁶ Vgl. Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik* (Laaber, 1988), S. 372-377; ferner den Aufsatz von Walter Wiora, „Zwischen absoluter und Programmmusik“, *Festschrift Friedrich Blume* (Kassel, 1963), S. 381-388.

¹⁷ „Hörbare Vorbilder . . .“, S. 10-11.

¹⁸ H. 36: *Die Programmmusik*, 5-29.

¹⁹ So auch Stockmeier, der vor seiner eigenen Stellungnahme zwei Extrempositionen, repräsentiert durch Otto Klauwell und Nicolai Hartmann, einander gegenüberstellt (*Die Programmmusik*, S. 5-6). Klauwell wollte in seiner *Geschichte der Programmmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart* (Leipzig, 1910) den Begriff in letzter Konsequenz nur dort gelten lassen, wo ein programmatisches Konzept der Komposition eine für sich selbst nicht verständliche Gestalt aufgezwungen hat. Während er diese spezifische Art ziemlich negativ beurteilte, sah er hintergründigere Einflußnahmen von Außermusikalischem im einzelnen Werk, wie z. B. bei Wagners *Lohengrin*-Vorspiel, wiederum als besonders wertvoll an (ebd. S. VI-VII). Hartmanns Auffassung, dargelegt in seiner *Ästhetik* (Berlin, 1953), steht dem insofern ganz entgegen, als er den Begriff – im potentiell Positiven – sehr weit faßt und sogar die vokalen Gattungen miteingeschlossen sehen will (ebd. S. 207 u. 319). Eine stärkere, kritische Auseinandersetzung mit Klauwell findet man in dem Beitrag von Floros, „Grundsätzliches über Programmmusik“ (ebd. S. 19-21). Hubert Unverricht ist in seiner Dissertation vor allem auf das Verhältnis von Programmmusik und Tonmalerei näher eingegangen, wobei er im Ergebnis, entgegen einigen älteren Forschern wie Wilhelm Tappert oder Frederick Niecks, an einem klaren Unterschied zwischen den beiden Begriffen festgehalten hat („Hörbare Vorbilder . . .“, S. 11-17). In diesem Sinne äußert sich auch Floros (a. a. O., S. 15-18). Die ursprüngliche ästhetische Diskussion, die im 19. Jahrhundert um die sich etablierende Programmmusik geführt wurde, hat vor wenigen Jahren Dahlhaus noch einmal ausführlich dargestellt (*Klassische und romantische Musikästhetik*, Kap. IV: „Aporien der Programmmusik“).

dungsbereich. Gerade dies aber mußte eine tiefere und umfassendere Beleuchtung der betreffenden Kompositionen speziell des 18. Jahrhunderts verhindern, weil eben der Blickwinkel, von dem aus man sie wissenschaftlich betrachten wollte, so schon zu einseitig festgelegt war.²⁰ Auch die wütende Natur hat man in der Regel nur innerhalb eines solch fixierten Kontextes behandelt. Welche tatsächliche Bedeutung diesem besonderen Phänomen für die Komposition bis Beethoven im einzelnen zukommt, ist bisher nicht wirklich herausgestellt worden. Um dies leisten zu können, müssen wir über die Kategorien Tonmalerei und Programmusik unbedingt hinausblicken. Auf einen weiteren Beitrag zur begrifflichen Diskussion kann, da er vom eigentlichen Gegenstand nur ablenken würde, ohnehin getrost verzichtet werden. Gegen eine Einengung der Betrachtungsperspektive durch entsprechende Determinationen wandte sich z. B. schon Walter Wiora, der 1963 einen bemerkenswerten Aufsatz über den für die seinerzeitige Forschung noch schwer definierbaren Bereich „Zwischen absoluter und Programmusik“ geschrieben hat.²¹ Dort lesen wir:

Es ist nur beschränkt fruchtbar, Gattungen wie das „Charakterstück“ als Zwischenwerte in das Gegensatzpaar Absolute und Programmusik einzuordnen. Die Unterschiede sind nicht nur graduell, sondern auch qualitativ, und aus der Methodik der Geschichtsschreibung kennt man die Warnung, Eigenwertiges nicht kurzerhand als Vorläufer oder Übergang zu rubrizieren. Wer alles auf eine einzige Schnur auffädeln möchte, vereinfacht zu sehr und schematisiert, statt sich in die Eigenart der Gattungen und Typen zu vertiefen und über ihre Unterschiede nachzudenken.²²

Bezogen auf die wechselnden Ausprägungen aufgebrachter Natur in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, verfolgt die vorliegende Studie durchaus das in diesem Zitat als wünschenswert Angezeigte.

Will man nun der jeweiligen Komposition durch eine detaillierte Beschreibung gerecht werden, ist selbst bei ausgedehntem Arbeitsumfang der Anzahl behandelbarer Stücke eine relativ enge Grenze gesetzt. Da das 18. Jahrhundert eine unüberschaubare Menge musikalischer Naturentfesselungen hervorgebracht hat, muß diesbezüglich eine sinnvolle Auswahl getroffen werden, in deren Rahmen sich auch die allgemeineren Charakteristika – je nach dem, wie sie in den verschiedenen historischen Feldern hervortreten – gut herausarbeiten lassen. Wir können dabei, als beste von mehreren Möglichkeiten, auf einen summarischen Aufsatz Adolf Sandbergers zurückgreifen, in welchem die in Betracht zu ziehenden

²⁰ Eine ähnliche Gefahr besteht in der kunstgeschichtlichen Forschung, wenn schwerpunktmäßig nach Bildprogrammen gesucht wird.

²¹ *Festschrift Friedrich Blume*, S. 381-388.

²² Ebd., S. 382.

Kompositionen bereits einmal zusammengestellt und zum Teil auch kurz kommentiert worden sind. Die Studie von 1924 trägt den Titel „Zu den geschichtlichen Voraussetzungen von Beethovens Pastoralsinfonie“.²³ Was der Begründer der Münchner Musikwissenschaft darin als Materialsammlung vorgelegt hat, muß höchst erstaunlich anmuten, wenn man bedenkt, daß die Mehrzahl der dort angeführten Beispiele aus (damals zumindest noch) unveröffentlichten Quellen stammt. In einem weiteren Aufsatz geht Sandberger dann auf die ästhetischen Fragen ein, die Beethovens eigene Charakterisierung seiner sechsten Symphonie aufwirft.²⁴

Übrigens hat man sich in München auch schon vor der Jahrhundertwende auf wissenschaftlicher Ebene mit dem Thema der deskriptiven Musik auseinandergesetzt: Dies bezeugen zwei Beiträge „Zur Geschichte der Tonmalerei“ von Eduard von Wölfflin, die in die *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Klasse der k. bayerischen Akademie der Wissenschaften* von 1897 und 1898 eingegangen sind.²⁵ Zwei Veröffentlichungen aus dem Bereich der heutigen Münchner Musikwissenschaft, deren erste, vom Beethovenschen *Pastorale*-Gewitter her, das hier zu Behandelnde gleichsam weiterführend berührt und deren zweite schließlich ganz unmittelbar mit der vorliegenden Arbeit in Kontakt steht, müssen an dieser Stelle ebenfalls noch eigens erwähnt werden: Zum einen handelt es sich um Rudolf Bockholdts Analyse der sechsten Beethoven-Symphonie,²⁶ zum andern um ein grundlegendes Referat von Theodor Göllner über „Entfesselte Natur in der Musik“.²⁷ Die zwölf Kapitel dieser Dissertation wollen mithin die in der letztgenannten Studie angesprochenen Sachverhalte, soweit sie das 18. Jahrhundert betreffen, en détail erschließen.

Wie vorher schon angeklungen ist, wird methodisch einer weitgehend genauen Untersuchung der einzelnen Kompositionen insgesamt der Vorzug gegenüber einer allgemeiner gehaltenen, nur bestimmte Phänomene herausgreifenden Darstellung gegeben, die vielleicht zwar den Vorteil hätte, quantitativ mehr aufzunehmen und dabei das Außergewöhnliche leichter demonstrieren zu können, die aber

²³ Adolf Sandberger, *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Bd. 2: *Forschungen, Studien und Kritiken zu Beethoven und zur Beethovenliteratur* (München, 1924), 154-200.

²⁴ „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“, *Ausgewählte Aufsätze* . . . , Bd. 2, S. 201-212.

²⁵ I: Jg. 1897, Bd. 2 (München, 1898), 221-258; II: Jg. 1898, Bd. 2 (ebd., 1899), 269-304. Wölfflin soll durch ein Zitat aus dem ersten dieser Artikel später, im Zusammenhang mit Gluck, auch einmal konkret zu Wort kommen; siehe S. 238.

²⁶ *L. v. Beethoven: VI. Symphonie F-Dur op. 68, Pastorale*, Meisterwerke der Musik: Werkmonographien zur Musikgeschichte, 23 (München, 1981).

²⁷ *Was lehrt uns die Natur?* S. 281-310.

von der Individualität und Komplexität des jeweiligen Satzganzen zwangsläufig nur Teilaspekte erfassen würde. Gegenstand der Erörterung sollen also nicht bloß die Techniken der Naturvertonung sein, sondern vor allem die Kompositionen als solche, in denen sie angewandt sind. Bei der einzelnen Beschreibung wird sich, allein schon wegen des deskriptiven Charakters der Stücke, die Begrifflichkeit nüchterner Analytik immer wieder mit betont bildhaften Ausdrucksweisen abwechseln müssen. Dies entspricht aber, jedenfalls auf den Stufen des 18. Jahrhunderts, auch in allgemeinerer Hinsicht dem Wesen der Musik selbst, die eben häufig gleichermaßen ein Spiegel des Natürlichen und Menschlichen ist²⁸ wie kunstvolle Architektur. Es geht dem Verfasser letztlich darum, unter dem speziellen Gesichtspunkt der gestörten Natur an typischen Werkbeispielen aufzuzeigen, was Komposition im Laufe des 18. Jahrhunderts ihrem Wesen nach sein kann bzw. was sie in dieser zentralen Phase ihrer Geschichte darstellerisch zu leisten imstande ist.

In vielen Fällen erschien es angebracht, die formale Gestalt des jeweils zu behandelnden Satzes mit Hilfe eines graphischen Aufrisses zu veranschaulichen. Diese Darstellungen sollen vor allem ein rasches Überblicken der Großgliederung sowie der tonalen Gerüststruktur des betreffenden Stückes ermöglichen. In der Hauptsache werden dabei zwei verschiedene Systeme benutzt, von welchen das einfachere insbesondere bei der Formanalyse solcher Kompositionen zur Anwendung kommt, in denen wechselnd zweierlei Arten der Faktur auftreten (wie z. B. Tutti und Solo). Das komplexere arbeitet mit einer vertikalen Linierung als Taktraster und beruht primär auf einer Schematisierung vokaler Stimmenaktivität; seine Anwendung beschränkt sich aber dementsprechend, mit einer Ausnahme, auf Chorsätze.²⁹ Die Beschreibung tonaler bzw. harmonischer Zusammenhänge erfolgt im Text und in den Schaubildern, je nach Bedarf, mit Hilfe von Klang-,³⁰ Stufen- oder Funktionsbezeichnungen. Es sei noch darauf hingewiesen, daß bei Tonbenennungen die jeweiligen Oktavlagen zumeist nicht eigens gekennzeichnet sind. Die beigelegten Notenbeispiele, die exemplarisch besondere Stellen aus den vorgestellten Kompositionen herausgreifen, beziehen sich, wenn nichts anderes vermerkt ist, auf den im jeweiligen Teilkapitel explizit durchgenommenen Satz bzw. Werkauschnitt.

²⁸ Was die ältere Epoche betrifft, kann man hierbei etwa an die Bedeutung der Affekte denken. Später, in der Wiener Klassik, wird in dieser Beziehung dann, wie Georgiades gezeigt hat, im tiefsten Sinne das Erfassen des menschlichen Handelns relevant; siehe z. B.: *Musik und Sprache: Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe* (Berlin, 1954), S. 118-119.

²⁹ Dieses von mir entwickelte Darstellungsverfahren hat bereits in meiner Magisterarbeit, „Entfesselte Natur in der Chormusik des 18. Jahrhunderts“ (München, 1987), Verwendung gefunden.

³⁰ Wie üblich stehen Großbuchstaben für Dur und Kleinbuchstaben für Moll.

Zur Auswahl der behandelten Kompositionen

In ihrem Hauptteil gliedert sich diese Arbeit nach Komponisten, wobei sie bis zu einem gewissen Grad chronologisch vorgeht. Da wir ein Phänomen zu untersuchen haben, das zu gleicher Zeit stets in einer Mehrzahl von Gattungen auftritt, ist dieses einfache Procedere einem solchen vorzuziehen, das primär nach den äußeren musikalischen Formen differenzieren wollte. Vorgestellt werden Stücke folgender zehn Komponisten:

Marais, Campra, Rameau,
Vivaldi, Bach, Händel,
Gluck, Mozart, Knecht, Haydn.

Damit ist bereits angesagt, daß historisch weniger Gewichtiges weitgehend ausgeklammert wird. Vor dem Hintergrund des vielen Bedeutsamen, das es zu bewältigen galt, erwies sich auch manches von dem, was man eventuell hätte mit heranziehen mögen, schlechterdings als nicht ergiebig genug. Keine Berücksichtigung finden also – um einige Beispiele zu nennen – die Opéra comique Grétrys, das Wiener Oratorium eines Kozeluch oder Dittersdorf, der weite Bereich der Schauspielmusik einschließlich des Melodramas.³¹ Desto ausführlicher werden wir uns statt dessen insbesondere mit Bach, Händel und Haydn auseinandersetzen.

Bei dem Leipziger Thomaskantor begegnet uns die ungestüme Natur vor allem in drei weltlichen Kantaten der zwanziger Jahre, von denen das Drama per musica BWV 205, *Der zufriedengestellte Äolus*, im Mittelpunkt der Betrachtungen stehen soll. Hier wie in den beiden anderen Kantaten (BWV 201 und 206) treten die erregten Elemente am stärksten in den als große Da-capo-Anlagen konzipierten Eingangschören hervor. Daneben wird sich diese Studie selbstverständlich auch mit einem bekannten Chorsatz Bachs aus seiner Matthäus-Passion beschäftigen müssen, nämlich mit der umfangreichsten Turba des Werkes, „*Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?*“ (Nr. 27^b). Die tobende Natur ist dort zwar kein direkter Bestandteil des Handlungsgeschehens, wohl aber beherrscht sie die Musik: einer der zahllosen Fälle, in denen das Unwetter als Ausdruck einer gedanklichen Vorstellung bzw. als metaphorisches Bild in die Komposition eindringt. Dies gilt ähnlich für die Arie aus der Kirchen-

³¹ Eine schöne Reihe von Tempesta-Kompositionen, die in dieser Arbeit größtenteils nicht zur Sprache kommen, hat Gudrun Busch in einem speziell auf die Theater-Sturm-musik eingehenden Aufsatz zusammengestellt: „Die Unwetterszene in der romantischen Oper“, *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Studien zur Musikgeschichte, 42 (Regensburg, 1976), 161-212.

kantate BWV 46 (1723), die aus dem Werk Bachs zusätzlich zur Untersuchung kommen soll. Bei Händel fordert unser Thema vorrangig Beispiele aus den englischen Oratorien. Von der Besprechung einer Arie aus der Opera seria *Rinaldo* (1711) abgesehen, werden wir uns deshalb in jenem Kapitel auf Sätze aus *Israel in Egypt* (1739), *Semele* (1744) und *Jephtha* (1752) konzentrieren. Ähnlich wie Bach zieht Händel zur Realisierung auführerischer Natur mit Vorliebe den Chor heran, doch ist unschwer zu erkennen, daß der entsprechende Rahmen bei ihm eine ganz andere musikalisch-dramatische Füllung erhält als bei jenem.

Im Werk Joseph Haydns sind Naturdarstellungen bekanntlich allgemein sehr zahlreich.³² Was Gewitter, Sturm und Erdbeben betrifft, beginnt in den achtziger Jahren eine Reihe höchst bedeutsamer Sätze zu entstehen. Den Anfang macht der Tempesta-Chor „*Svanisce in un momento*“ aus der veränderten Wiener Fassung des Oratoriums *Il Ritorno di Tobia* von 1784 (Nr. 13^c). An zweiter Stelle kommt, in der ursprünglichen Instrumentalversion aus dem Jahr 1785 stammend, *Il Terremoto*, das im konkretesten Sinne erschütternde Finale der *Sieben Worte*. 1792 folgt (in London) das sogenannte Madrigal *The Storm* für Chor und Orchester. Das vierte und letzte Glied der Reihe bildet dann die Unwetterszene aus den *Jahreszeiten* (Nr. 17), die trotz der ins 19. Jahrhundert hineinreichenden Entstehungszeit des Oratoriums insofern unbedingt in die Betrachtungen miteinzubeziehen ist, als sie etliches von dem zusammenfaßt, was die Musik in den vorausgegangenen 100 Jahren bei der Darstellung wütender Natur gelernt hat. Diesem großen Chorsatz wird somit unsere letzte analytische Untersuchung gewidmet sein.

Einen besonderen Schwerpunkt haben wir von vornherein auch auf die französische Oper zu legen. Aus ihrem Traditionsstrang, der ja von Lully bis zum Niedergang des *Ancien régime* trotz unterschiedlicher Reformen in einigen Grundzügen auffällig konstant bleibt, soll folgendes herausgegriffen werden: für das frühe 18. Jahrhundert die berühmte Tempête aus *Alcyone* (1706) von Marin Marais und die Sturmszenen aus André Campras *Idoménée* (1712); von Rameau die einschlägigen Teile aus *Hippolyte et Aricie* (1733) und *Les Indes galantes* (1735); von Gluck die Ouverture zu *L'Île de Merlin* (1758) sowie das später aus dem musikalischen Material jener Sinfonie entwickelte Gewitter vom Anfang der

³² Von den Kompositionen Haydns, die ungeachtet ihrer Zugehörigkeit zu unserem Themenkreis unbeschrieben bleiben müssen, mögen die wichtigsten hier wenigstens noch kurz Erwähnung finden: der Schlußchor „*O che orrore!*“ (d-Moll) der Oper *L'Anima del filosofo* von 1791, aus den siebziger Jahren das Finale des ersten Akts der Marionetten-Operette *Die Feuersbrunst* sowie der Chor „*In Wolken hoch emporgetragen*“ (d-Moll) aus dem Singspiel *Philemon und Baucis*, und schließlich der letzte Satz (*La Tempesta*, G-Dur) der Sinfonie Nr. 8 *Le Soir* von 1761.

Iphigénie en Tauride (1779). Dieser gewaltige Satz steht einerseits ganz auf dem Boden der französischen Tradition, weitet andererseits aber die in der Gattung vorgefundenen Möglichkeiten zielbewußt aus. Die dramatische Wirkung, die Glucks Komposition hervorzurufen vermag, ist überragend: In dieser Hinsicht stellt sie gewiß einen Gipfelpunkt der spezifisch französischen Sturmszene dar. Die angeführte Reihe wird dann in gewissem Sinne noch durch die für uns bedeutsamste italienische Oper ergänzt, nämlich durch Mozarts *Idomeneo*. Das Libretto des Abate Varesco hängt ja unmittelbar von dem Textbuch ab, das 70 Jahre früher Antoine Danchet – in Umarbeitung einer Tragödie von Crébillon – für André Campra geschrieben hat; von daher ist *Idomeneo* sozusagen die Variation eines französischen Themas.³³ Dies bestätigt sich, wie wir wissen, auf szenisch-musikalischer Ebene durch die starke Einbeziehung von Chor und Ballett. Entsprechend steht hinter den beiden Sturmszenen des Mozartschen Werkes, mit denen wir uns zu befassen haben, als Vorbild der französische Topos. In der Reihe, von der jetzt die Rede war, sind insgesamt vier verschiedene Operngattungen vertreten: Neben dem zentralen Typus der Tragédie lyrique treffen wir auf Opéra-ballet (Rameaus *Les Indes*), Opéra comique (Glucks *L'Île de Merlin*) sowie, mit *Idomeneo*, auf die durch französische Spezialitäten bereicherte Opera seria.

Tritt in Bühnenwerken die tobende Natur zunächst in Paris ausgeprägter hervor als bei den Italienern,³⁴ so verbindet sie sich im Bereich der konzertanten Musik im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts gleichwohl eng mit der Person eines Venezianers: Gemeint ist Antonio Vivaldi. Von ihm liegen immerhin zwei Instrumentalkonzerte mit dem Titel *La Tempesta di mare* vor: Op. VIII/5 in *Es* (für Violine, Streicher und B. c.) sowie Op. X/1 in *F* (für Flöte, Streicher und B. c.).³⁵ Hinzu kommen die entsprechenden Teile aus *Le quattro Stagioni* Op. VIII/1-4. Die aus den zwanziger Jahren des Settecento stammenden Kompo-

³³ Vgl. hierzu den Aufsatz von Cuthbert Girdlestone, „Idoménée . . . Idomeneo: Transformations d'un thème, 1699-1781“, *La Vie musicale en France sous les Rois Bourbons*, Recherches sur la Musique française classique, 13 (Paris, 1973), 102-134.

³⁴ An einer exklusiven, nicht mit der Darstellung menschlicher Affekte in Verbindung stehenden Nachahmung der Natur hatten die italienischen Musikdramatiker seit jeher wenig Interesse. So lehnte Monteverdi beispielsweise 1616 (in einem Brief) die Komposition einer bestimmten Oper mit deutlichen Worten ab, weil ihm das Libretto ein Übermaß an Tonmalerei abverlangt hätte. Auf dieses wichtige musikästhetische Urteil geht Leo Schrade in seinem „Monteverdi“-Artikel im *Riemann Musiklexikon* ein: 12., völlig Neubearb. Aufl., Personenteil L-Z, S. 247. Den Hinweis auf das bedeutsame Zeugnis verdanke ich meinem Kollegen Dr. Wolf-Dieter Seiffert.

³⁵ Von dieser Komposition (RV 433) existieren zwei Frühfassungen für unterschiedliche Besetzung (RV 98 und 570), die auch schon die Bezeichnung *La Tempesta di mare* tragen; vgl. dazu S. 100.

sitionen Vivaldis sind es vor allem aufgrund ihrer elementaren Bildhaftigkeit und explosiven Spielkraft wert, daß wir ihnen eine ausführliche Darstellung widmen. Dabei sollen auch die tieferen Bedingungen dieser Merkmale aufgedeckt werden. Aus der späteren Zeit ist, was die selbständige Instrumentalmusik anlangt, außer Haydns *Terremoto* ein großes Orchesterwerk des Biberacher Kapellmeisters Justin Heinrich Knecht von Interesse: *Le Portrait musical de la Nature*. In dieser Symphonie von 1784 sind fünf aufeinanderfolgende Szenen vertont, deren Inhalte vorweg in einer programmatischen Erläuterung des Titels konkret geschildert werden. Das zu untersuchende Gewitter steht, umgeben von der idyllischen bzw. wieder freundlich gestimmten Natur, als dritter Satz im Zentrum des musikalischen Gemäldes.³⁶ Diese Komposition ist insgesamt stark vom instrumentalen Idiom der Mannheimer Schule beeinflusst.

Zum Abschluß dieser kurzen Vorstellung sei nun die Werkauswahl noch in einer chronologischen Übersicht gezeigt.³⁷ Die Tafel wird ergänzt durch einen schematischen Aufriß (Figur 1), der die Entstehungsdaten der verschiedenen Kompositionen in die Lebenszeiten ihrer Autoren einordnet. Der Leser möge hierdurch einen besseren Überblick über den musikgeschichtlichen Weg gewinnen, den wir im Hauptteil dieser Arbeit beschreiten.

Jahr	Komponist	Werk	Gattung
1706	Marais	<i>Alcyone</i>	Tragédie lyrique (Instr./Chor/Rez.)
1711	Händel	<i>Rinaldo</i>	Opera seria (Arie)
1712	Campra	<i>Idoménée</i>	Tragédie lyrique (Instr./Chor/Rez.)
1723	Bach	BWV 46	Kirchenkantate (Arie)
1725	Bach	BWV 205	Drama per musica (Chor/Rez.)
1725	Vivaldi	Op. VIII	Concerti (Violinkonzerte)
1729	Vivaldi	Op. X	Concerti (Flötenkonzert)

³⁶ Inwieweit man Beethovens *Pastorale* mit diesem Werk in Verbindung bringen soll, werden wir dann zu klären haben.

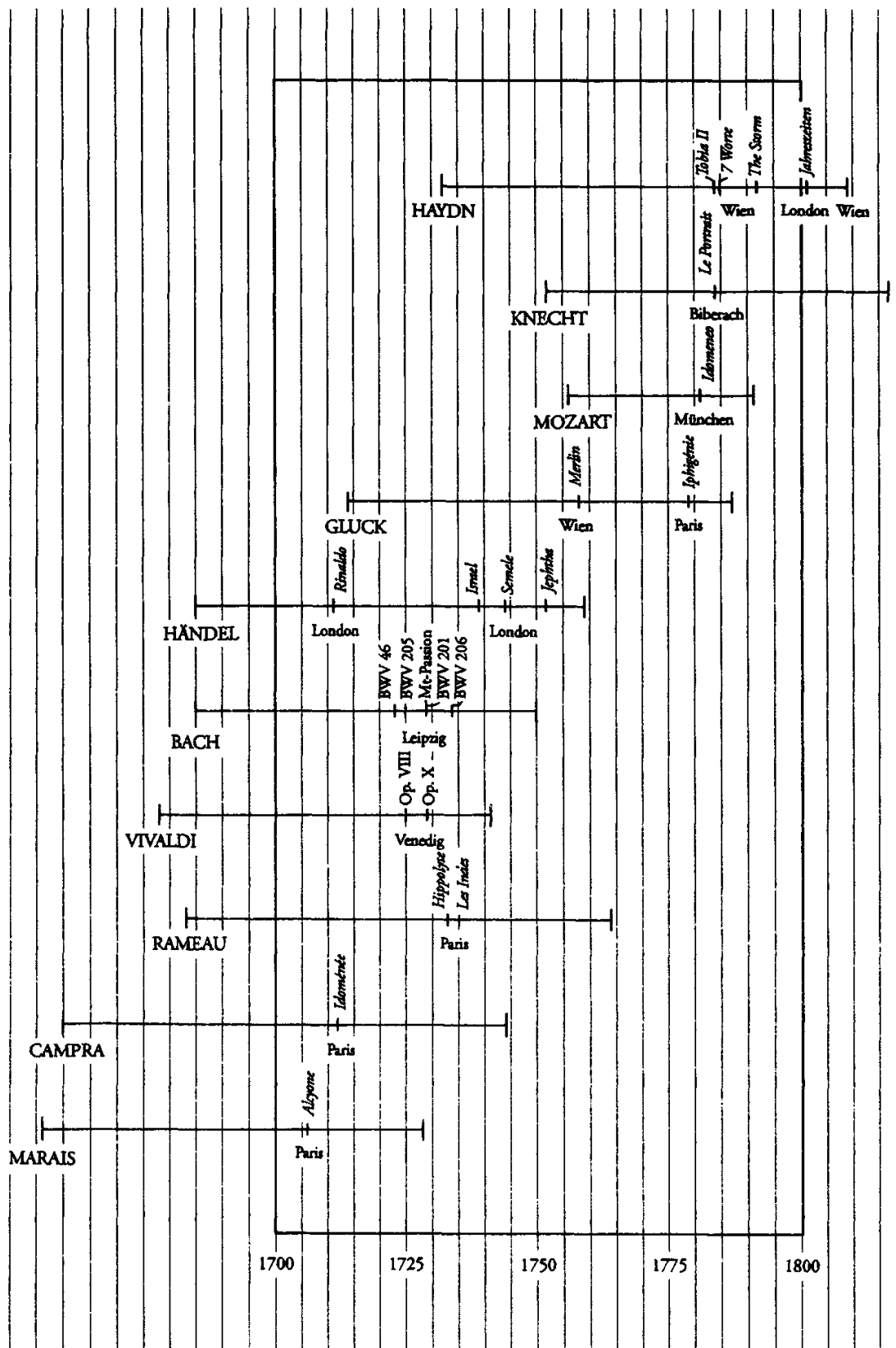
³⁷ Vgl. hierzu das Inhaltsverzeichnis, S. IX-XI. Die angegebenen Jahreszahlen beziehen sich jeweils auf die Uraufführung bzw. auf die erste Drucklegung der einzelnen Kompositionen.

1729	Bach	Matthäus-Passion	– (Turba)
1729	Bach	BWV 201	Drama per musica (Chor)
1733	Rameau	<i>Hippolyte et Aricie</i>	Tragédie lyrique (Instr./Chor/Rez.)
1734	Bach	BWV 206	Drama per musica (Chor)
1735	Rameau	<i>Les Indes galantes</i>	Ballet héroïque (Instr./Chor)
1739	Händel	<i>Israel in Egypt</i>	Oratorio (Chöre)
1744	Händel	<i>Semele</i>	Oratorio (Chor)
1752	Händel	<i>Jephtha</i>	Oratorio (Chor)
1758	Gluck	<i>L' Ile de Merlin</i>	Opéra comique (Sinfonie)
1779	Gluck	<i>Iphigénie en Tauride</i>	Tragédie lyrique (Instr./Chor)
1781	Mozart	<i>Idomeneo</i>	Opera seria (Chöre)
1784	Knecht	<i>Le Portrait musical</i>	Symphonic (Orage)
1784	Haydn	<i>Il Ritorno di Tobia</i>	Oratorio ³⁸ (Chor)
1785	Haydn	<i>Die Sieben Worte</i>	– (Instr.)
1792	Haydn	<i>The Storm</i>	Madrigal ³⁹ (Chor)
1801	Haydn	<i>Die Jahreszeiten</i>	Oratorium (Chor)

³⁸ Zweite Wiener Fassung.

³⁹ Auf diese ungewöhnliche Werkbezeichnung werden wir später zu sprechen kommen; siehe S. 310.

FIGUR 1



Beispiele aus der älteren Zeit

Wir wollen jetzt einen Blick auf das historische Vorfeld werfen und an wenigen unterschiedlichen Kompositionen bestimmte Voraussetzungen kennenlernen, von denen später die Musik des 18. Jahrhunderts bei der Darstellung aufgebrachter Natur ausgehen konnte. Als Beispiele mögen ein bekanntes Virginalstück des Engländers John Munday, das man in der Forschung immer ziemlich unreflektiert weitergereicht hat,⁴⁰ und je zwei Ausschnitte aus Werken von Heinrich Schütz und Jean-Baptiste Lully dienen. Es kann bei diesen Kompositionen noch von keinem Toben der Elemente die Rede sein; vielmehr beschränkt sich die Musik in den betreffenden Fällen auf ein spielerisches Andeuten, auf ein elementares Symbolisieren der ihr vor Augen stehenden Bilder. Grundlegend sind im Hinblick auf die spätere Zeit allerdings manche der Mittel, die sie dabei einsetzt. So ist in der Tat festzustellen, daß John Mundays *Fantasia*⁴¹ ähnliche Figuren enthält, wie sie 200 Jahre danach auch Haydn gebraucht.⁴²

Das Stück aus dem *Fitzwilliam Virginal Book* beruht, wie häufig die Tastenmusik jenes Umkreises, auf dem Prinzip der Variation. Sein Thema besteht gewissermaßen aus einer Folge der drei Charaktere *Faire Wether*, *Lightning*,⁴³ *Thunder*. Sie erscheinen in dieser Anordnung viermal hintereinander in unterschiedlichen Ausgestaltungen, bevor *A cleare Day* als Schlußabschnitt die *Fantasia* beendet. Variiert werden sie nicht als feststehende Formteile, sondern lediglich ihrem Wesen nach: John Munday führt sozusagen verschiedene freiere Entfaltungsmöglichkeiten der drei Spielideen vor, wobei nur deren individueller Gestus und Affekt jeweils gleichbleibt. Gegen Ende des Stückes verlieren die Charakterunterschiede allerdings an Deutlichkeit, und die Strukturen gehen stärker ineinander über. Das folgende Schema zeigt, daß die betreffenden Spielpassagen in ihrer Ausdehnung fast durchgängig voneinander abweichen:

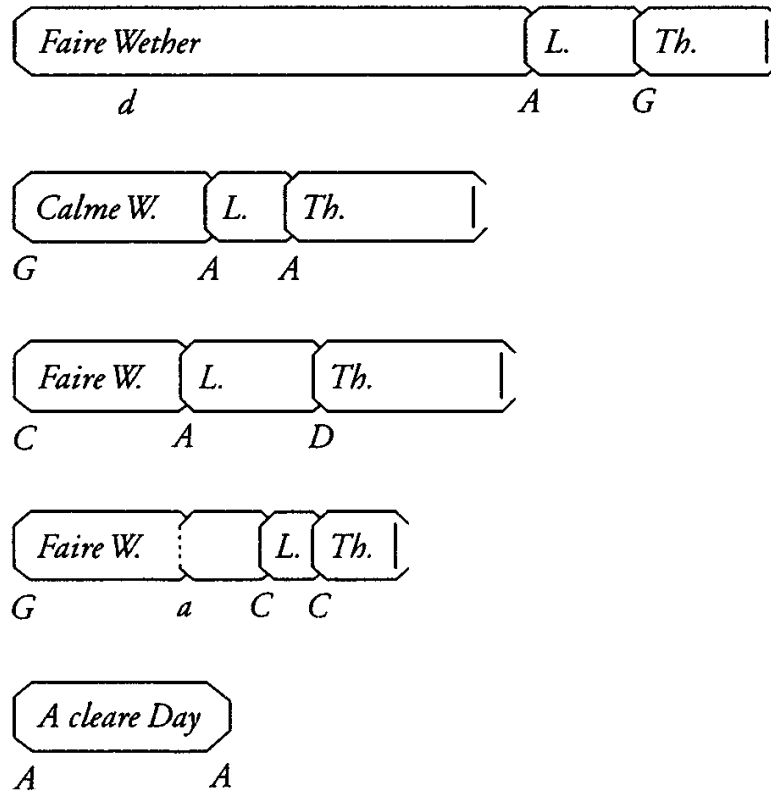
⁴⁰ Siehe z. B.: Klauwell, *Geschichte der Programmmusik*, S. 21-23; Stockmeier, *Die Programmmusik*, S. 9; Orrey, *Programme Music*, S. 30.

⁴¹ *The Fitzwilliam Virginal Book*, ed. J. A. Fuller Maitland, W. Barclay Squire; rev. ed. by Blanche Winogron, in 2 vols. (New York: Dover, 1979), I, 23-26.

⁴² Im Gewittersatz der *Jahreszeiten*; vgl. dazu S. 335-337. Stockmeier will Figurenelemente der *Fantasia* sogar in der *Alpensinfonie* von Richard Strauss wiedererkennen (a. a. O.).

⁴³ *Der älteste musikalische Blitz, von dem wir wissen*, so konstatierte einst Albert Wellek: „Der musikalische Blitz und seine Geschichte (nur ein paar Umriss)“, *Zeitschrift für Musik*, Jg. 95 (Leipzig, 1928), 415.

FIGUR 2



Im ganzen ergeben sich

19	+	4	+	5	+
7	+	3	+	7	+
6	+	5	+	7	+
6+3	+	2	+	3	+
8					

= 85 Zeiteinheiten.⁴⁴

Die einzelnen Formteile sind so konzipiert, daß von einer jeweils zu Anfang gleich einem Eckpfeiler gesetzten Klangstufe eine harmonische Fortbewegung ihren Ausgang nimmt, die sich meistens zu einer neuen, einige Male auch wieder zu derselben Basisstufe hin öffnet. Durch V-I-Verbindung bzw. mittels Sext-Oktav-Klausel wird der Eckpfeiler des nächsten Abschnitts stets unmittelbar angeschlossen.⁴⁵ Das Stück läuft somit in einem kontinuierlich vorwärtsdrängenden, aber durch harmonische Fixpunkte fest strukturierten Klangfluß ab. Be-

⁴⁴ ♩ in ♯ bzw. ♩ in 6/4.

⁴⁵ In einer gewissen Erweiterung des von Georgiades geprägten Begriffs könnte man dies-

zeichnenderweise endet dann auch der letzte Teil auf derselben Stufe, mit der er einsetzt: Es handelt sich dort um einen breiter ausgeführten Kadenzvorgang, der die erreichte *A*-Tonika mit dem für einen Schluß nötigen Gewicht versieht. Ganz zu Anfang wird die Ausgangsbasis (*d*) erst beim Eintreten der zweiten Stimme hergestellt: In der rechten Hand erscheinen über dem Grundton nacheinander Terz und Quint (Beispiel 1). Bei dieser Nachahmung einer imitativen Vokalsatz-Eröffnung entfaltet das Tasteninstrument zunächst Zug um Zug seine Klangfülle, bevor es nach der ersten Cadenza eine typische Diminutionsfigurierung hören läßt. Danach treten – in Verbindung mit dem Soggetto – wieder breitere Notenwerte auf. Über einem \bar{a} -Orgelpunkt kommt es weiter anschließend zu verdichteter Stimmbewegung, die sich über dem folgenden Baß-*e* mit dem Ziel der harmonischen Öffnung zur nächsten Grundstufe hin noch fortsetzt. Insgesamt erweckt dieser ausgedehnte Anfangsteil den Eindruck des Erhabenen, Geordneten und Wohlgefälligen: durchaus eine musikalische Analogie zum Bild des *Faire Wether*. Die prägnanten Sechzehntelfiguren des *Lightning* wirken daraufhin tatsächlich überraschend, wie eine plötzliche Irritation, und auch die rollenden Bässe des *Thunder*⁴⁶ stehen zunächst noch im Rang des Unvorhersehbaren.

Ein veritables Gewitter in der Musik also? ein *Kampf der Wettermächte*, wie Otto Klauwell meinte?⁴⁷ Nein, denn im Grunde sind jene Begriffe nicht viel mehr als Anregungen für die verschiedenen Spielcharaktere, die die Hände des Virginalisten hervorbringen sollen. Sie veranschaulichen zwar die musikalischen Kontraste, die das besondere Wesen dieses Stückes ausmachen, jedoch ist der Kern des Ganzen nicht die Darstellung eines Naturgeschehens, sondern originell gestaltetes Tastenspiel. Im Endeffekt genügt die Musik sich selbst, und die programmatischen Andeutungen sind dabei nur ein Mittel zum Zweck. Bei dem Abschnitt *Calme Wether* dürfte es auch schwerfallen, mit dem Erklingenden Ruhe zu assoziieren, da der Satz dort rasch in einen bewegteren Achtelgang hineinkommt und sich nicht zuletzt durch die Verzierungen ein ausgesprochen lebendiges Spiel ergibt. Im darauf folgenden *Lightning* läßt die Umkehrung der Blitzfiguren (auf- statt abwärts) das Variationsprinzip deutlich werden. Hier wie in den weiteren Teilen vermittelt John Munday: „So oder so kann man es machen.“

bezüglich durchaus von Gerüstbau sprechen. In seiner auf entsprechende V-I-Anschlüsse bezogenen Grundbedeutung wird man diesen Terminus hier noch an vielen Stellen verwendet finden. Vgl. Thrasybulos G. Georgiades, *Schubert: Musik und Lyrik* (Göttingen, 1967), S. 69-83.

⁴⁶ Die Mordentfiguren der linken Hand sind diejenigen Elemente, welche wir später in ähnlicher Form bei Haydn antreffen werden.

⁴⁷ *Geschichte der Programmmusik* . . ., S. 22-23.

BEISPIEL 1

John Munday: *Fantasia*

Faire Wether

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. The first system is labeled *Faire Wether* and the last *Calme Wether*. The middle three systems are labeled *Lightning* and *Thunder*. The score is written for piano with treble and bass staves. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Lightning

Thunder

Calme Wether

Das letzte *Faire Wether* wird dann von vornherein mit kontinuierlicher Achtelbewegung in Doppelgriffen ausgeführt; die innere Dynamik der vorangegangenen *Thunder*-Passage hätte ein stärkeres Abbremsen nicht mehr erlaubt. So überdeckt der musikalische Fluß jetzt den begrifflichen Kontrast, und das Virtuose tritt ganz in den Vordergrund. Nach der nächsten Kadenz (*E-a*) erfolgt eine Beschleunigung durch Mensurwechsel, der das Spiel den Charakter eines lebhaften Tanzes annehmen läßt. Noch schnellere Noten erscheinen beim *Lightning*, wo die ehemals impulsiven Blitz-Elemente nun zugunsten der vorwärtsdrängenden Linienfiguren aufgegeben sind. Im Gestus knüpft der letzte *Thunder*-Abschnitt daran bruchlos an – auch hier verschwindet also die vormalige Differenzierung –, doch steigert sich die Spielintensität durch die jetzt beidhändig durchgeführten Läufe weiter, bevor die Fantasia mit *A cleare Day* gemessenen Schrittes zum Abschluß gebracht wird.

Halten wir fest, daß die Naturvorstellung bei John Munday aufs Ganze gesehen noch außerhalb des Wesenskerns der Komposition steht. Sie bleibt auf die Rolle eines inspirativen Gedankens beschränkt, während das Stück letztlich aus den Möglichkeiten des Tastenspiels heraus entwickelt wird. Wirklich zu würdigen ist diese Fantasia also viel weniger aufgrund dessen, was sie an Tonmalerei darbietet, denn in ihrer Eigenschaft als vortreffliche „Clavierübung“.

Im Bereich der Kirchenmusik trifft man die bewegte Natur etwa in Verbindung mit bestimmten Psalmversen an. Der 98. Psalm, den Heinrich Schütz doppelchörig vertont hat,⁴⁸ stellt eine Aufforderung an Israel und die ganze Schöpfung dar, Gott zu loben. Darin heißt es u. a.: „Das Meer brause und was drinnen ist.“ (V. 7a).⁴⁹ Bei Schütz sticht diese Stelle dadurch hervor, daß die Musik über zwei Takte hinweg gewissermaßen stehenbleibt, denn in der Engführung der beiden Chorgruppen erklingt im Grunde fünfmal hintereinander dasselbe Satzelement (Beispiel 2).⁵⁰ Die Repetition kürzerer sprachlich-musikalischer

⁴⁸ „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (1619): *Heinrich Schütz, Sämtliche Werke*, hg. Philipp Spitta, Bd. 3, Abt. 2 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887), 3-15.

⁴⁹ Ebd., S. 9-10.

⁵⁰ Das stetige Pendeln zwischen *B*- und *F*-Klang, auf dem diese kompositorische Struktur beruht, weist weit in die Vergangenheit zurück: Solche dem Glockengeläut nachgebildeten harmonischen Wechselbewegungen kann man bekanntlich schon in der hochmittelalterlichen Mehrstimmigkeit recht häufig antreffen, denken wir etwa an den Typus der Rota mit dem signifikanten Beispiel des Sommerkanons, an bestimmte Stimmtauschstücke aus den Worcester-Fragmenten o. ä. Eine Arbeit, in der man dieses Phänomen ausführlich behandelt findet, hat in jüngster Zeit Fred Büttner vorgelegt: *Klang und Konstruktion in der englischen Mehrstimmigkeit des 13. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Erforschung der Stimmtauschkompositionen in den Worcester-Fragmenten*, Münchner Veröff. zur Musikgeschichte, 47 (Tutzing, 1990); siehe dort insbes. S. 117-125 u. 138-140. Es sei noch darauf hingewiesen, daß solche

BEISPIEL 2

Heinrich Schütz: aus Psalm 98 (1619)

ge. Das Meer brau - - - - - se,

Das Meer brau - se, das Meer brau - se,

ge. Das Meer brau - se, das Meer brau - se,

ge. Das Meer brau - - - - - se,

ge. Das Meer brau - - - - - se,

ge. Das Meer brau - se, das Meer

ge. Das Meer brau - se, das Meer

ge. Das Meer brau - - - - - se,

brau - - - - - se der Erd - bo - den und

das Meer brau - se der Erd - bo - den und

das Meer brau - se der Erd - bo - den

brau - - - - - se der Erd - bo - den und

- - - - - se, brau - - - - - se und was drin - nen ist,

brau - se, das Meer brau - se und was drin - nen ist,

brau - se, das Meer brau - se und was drin - - - - - nen ist,

- - - - - se, brau - - - - - se und was drin - nen ist,

6 5 4 3 # #

Glieder, die in der Komposition öfters vorkommt, ist hier auf die Spitze getrieben. Weil die Bewegung innerhalb des Raumes ständig hin und her wechselt, entsteht ein quasi dreidimensionales Abbild der Meereswogen. Durch das doppeltchörig verräumlichte Prinzip der mehrfachen Wiederholung gelingt es Schütz also, die Vorstellung der aufgewühlten See hörbar zu machen. Das Brausen des Meeres wird auf diese Weise als verlebendigtes Geschehen in den Kontext der Psalmvertonung eingeblendet. Dahinter steht freilich die konventionelle Praxis der Wortausdeutung: Das Verbum kommt durch die Dehnungen seiner Wurzelsilbe und durch die melismatische Bewegung der Außenstimmen sowohl lautmalерisch als auch bildlich zur Geltung. Während die Vertonung der ersten Wortgruppe durch das Darstellungsmoment breiten Raum einnimmt, bildet der Nachsatz, allein von Chor II ausgesprochen, nur noch einen kurzgefaßten kadenzierenden Abschluß. Damit bleibt einerseits das Schwergewicht ganz auf dem ersten Teil des Verses, der ja auch die Hauptbedeutung trägt, andererseits behält die Beifügung „und was drinnen ist“, im Gewande der schlichten Kadenzwendung, ihren subtilen poetischen Ausdruck.

Dem 21. Concerto aus den *Symphoniae sacrae II* von Schütz (für zwei Vokalbässe, zwei Diskantinstrumente und B. c.)⁵¹ liegen die Verse 5 bis 7 und 9 des 144. Psalms zugrunde. Bedeutsam für uns ist die Vertonung der Textpassage „Taste die Berge an, so rauchen sie, laß blitzen und zerstreue sie“ (V. 5b und 6a).⁵² Beim ersten Hauptsatz, den die beiden Singstimmen zunächst hintereinander im Unisono mit dem Generalbaß aussprechen, betont Schütz das imperativische Prädikat. Da er den Silben des Objektworts „Berge“ einen auflösungsbedürftigen gedehnten Leitton zugeordnet hat, bringt das prädikative Schlußglied „an“, nach dem Schritt ins Ziel, gleichsam den Vollzug der Berührung. Während der Wiederholung des Imperativs setzt sich dann Baß I als selbständige Stimme fort und leitet damit ein Bicinium ein. Dieses stellt nun das Geschehen vor, das auf Gottes Handeln hin zu erwarten ist, und zwar mit Hilfe einer fünfmaligen Sechzehntelfigurierung, welche das Verbum des Konsekutivsatzes (*rauchen*) bildlich ausdeutet. Sie erscheint im Alternieren der Singstimmen in regelmäßigem Abstand, wobei allerdings musikalisch eine gewisse Verdichtung erfolgt: Zuerst erklingt die Figur zweimal auf derselben Stufe, danach aber liegt sie bei der Imitation eine Terz höher und abschließend tritt sie bekräftigt durch Parallelführung auf.⁵³ So

ostinaten Stimmverschränkungen auch in der Niederländischen Vokalpolyphonie ihre Rolle spielen; dem hier gezeigten Ausschnitt aus Schützens Psalmvertonung verwandt ist etwa die Stelle *Laudamus te . . .* aus dem Gloria der Missa *Pange lingua* von Josquin.

⁵¹ „Herr, neige deine Himmel“: Heinrich Schütz, *Sämtliche Werke*, Bd. 7, T. 2 (hg. 1888), 127-133.

⁵² Ebd., S. 127-129.

⁵³ Baß II sequenziert das Element stufenweise.

BEISPIEL 3

Heinrich Schütz: aus *Symphoniae sacrae II*, Nr. 21

lass blit-zen und zer - streu - - - e sie, lass blitzen, lass blitzen,

lass blitzen, lass blitzen, lass blitzen und zer -

lass blitzen, lass blitzen, lass blit-zen und zer - streu - - -

streu - - - e sie, lass blitzen, lass blitzen, lass blitzen,

- e sie, und zer-streu - - - e sie.

und zer-streu - - - e sie, zer - streu - - - e sie.

fängt Schütz hier in seiner Musik die Vorstellung der nacheinander zu rauchen beginnenden Berge mit einfachen Mitteln ein.

Den folgenden Abschnitt, bei dem die beiden Diskantinstrumente hinzutreten, bestimmen im wesentlichen zwei Komponenten: zum einen der sprachgezeugte Dreiachtelrhythmus des „laß blitzen“ und zum andern die instrumental geprägten dreistimmigen Sechzehntelpassagen des „zerstreu“ (Beispiel 3). In dem lebhaften Konzertieren werden nun, im Gegensatz zum vorherigen Halbtakt-Duktus, die pulsierenden Viertel maßgeblich: Die Musik ist sozusagen voll in Aktion getreten und drängt energisch vorwärts. Das erste Blitz-Element steht als Signal für sich da; mit dem zweiten kommt es zu einem Fortgang über sieben Viertel, und mit dem dritten schließlich wird der Bogen bis zum Ende des Abschnitts gespannt. Formal betrachtet folgen zunächst zwei einander entsprechende Takte sequenzierend aufeinander; durch die Wendung von *F* nach *a* fällt der zweite harmonisch allerdings dichter aus als der erste. Bei dem *C*-Schluß nach der ersten Laufbewegung ist die sich überlagernde Stellung der Dreiachtel-Sprachglieder zu beachten, denn ihr metrisch komplementäres Erscheinen wirkt bereits an dieser Stelle irritierend. Bei der Kadenz nach *A* verselbständigen sich die Blitzfiguren dann in der angedeuteten Weise, um einander ablösend sechs Quartsprünge auszuführen (*E/A/D/G/C/F/B*). Der erregende Achtel-Durchmarsch mündet schließlich in die mit der anderen Wortgruppe wiederkehrende Sechzehntelpassage aus. Diese läuft hernach noch einmal in derselben Lage ab, bevor sie aus der zweiten V-I-Verbindung *A-d* heraus mit weiter ausgedehnter Bewegung der Oberstimmen in eine breite Kadenzwendung nach *A* übergeht.

Der Abschnitt weist im ganzen eine starke innere Dynamik auf; durch die unterschiedlichen Verknüpfungen der einzelnen Elemente, insbesondere aber durch die plötzliche Häufung der Dreiachtelfiguren im dritten Takt kommt dabei betont das Moment der Überraschung ins Spiel. Die Komposition erweckt hier tatsächlich den Anschein, von der Willkür eines entsprechenden Naturgeschehens angeregt zu sein, und man darf schon von einem Gewitter *en miniature* in der Musik sprechen. Zu bemerken wäre jetzt noch, daß in dem anschließenden Instrumentalzwischenspiel sowohl das Mittel der Unterbrechung (kurze Generalpausen) als auch der Dreiachtelrhythmus weiter verwendet werden – letzterer allerdings nur mehr in ganzheitlich auftaktiger Funktion. Immerhin zeigt sich daran, wie das Instrumentale bestimmte Bildungen für sich nutzbar macht, die durch Sprachvertonung entstanden sind.

Es mag nun insgesamt deutlich geworden sein, daß Schütz der erregten Natur, wo sie vom Text her ins Blickfeld gelangt, gerne seine besondere Aufmerksamkeit widmet: Er hat ihr jeweiliges Erscheinungsbild vor Augen und setzt es mit seinen

kompositorischen Möglichkeiten konzentriert in Musik um. Dem Zuhörer wird dabei gerade der Ausnahmecharakter, den das In-Aktion-Treten der Natur an sich hat, eindrücklich vermittelt.

Die von unserem Thema geforderte Beschäftigung mit französischer Oper und insbesondere mit der Tragédie lyrique macht bei dieser historischen Vorbetrachtung ein Eingehen auf Lully notwendig. Bevor dem anhand von Beispielen aus *Alceste* (1674) und *Amadis* (1684) konkret nachgekommen wird, wollen wir uns einige die französische Musikästhetik des 17. Jahrhunderts betreffende Grundgegebenheiten ins Bewußtsein rufen. Sie beschreiben den allgemeinen Rahmen, in den die Naturdarstellungen der Tragédie lyrique für lange Zeit eingepaßt sind, und geben uns von daher einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis der entsprechenden Kompositionen in die Hand.⁵⁴ Da die Kunst der französischen Epoque classique generell von der aristotelischen Poetik ausgeht, ist neben der Dichtung und der Malerei auch die Musik den hiermit verbundenen Grundsätzen unterworfen. *L'Imitation de la nature* bleibt dabei eine unangetastete Prämisse – unabhängig davon, daß sich sonst bei der Aktualisierung jener ästhetischen Prinzipien im Lauf der Jahrzehnte die Betonungen immer wieder verlagern.⁵⁵ Es geht also darum, eine vorgegebene Wirklichkeit möglichst exakt nachzuzeichnen. In der Oper wird die Musik dem vor allem dadurch gerecht, daß sie sich zur Dienerin des Wortes macht und den jeweiligen Inhalt des sprachlich Ausgedrückten mit ihren Mitteln hervorhebt.⁵⁶ In dieser Hinsicht stellt die Tragédie lyrique zunächst einmal musikalisch überhöhtes Sprechtheater dar.⁵⁷ Gleichbedeutend neben den Vortrag des Textes tritt in ihr jedoch all das, was optisch zu beeindrucken vermag:⁵⁸ das Bühnenbild, die Dekoration, das Ballett, die unbegreiflichen Künste der Maschinerie.⁵⁹ Diesem Sektor ist die Instrumentalmusik zugeordnet. Sie hat die Aufzüge und Tänze anzuführen und den sichtbaren Glanz insgesamt wohlklingend zu umrahmen. Über diese eng begrenzte

⁵⁴ Von der Fülle an Literatur, die zu diesem speziellen Thema vorliegt, wird durch die folgenden Belege nur eine kleine Auswahl repräsentiert.

⁵⁵ Vgl. Max Lütolf, „Zur Rolle der Antike in der musikalischen Tradition der französischen Epoque classique“, *Studien zur Tradition in der Musik*, Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag (München, 1973), S. 145-164; daraus insbes. S. 152.

⁵⁶ Vgl. Georges Snyders, *Le Goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Etudes de psychologie et de philosophie, 18 (Paris, 1986), 19-22.

⁵⁷ Vgl. Cuthbert Girdlestone, *La Tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire* (Genf, 1972); daraus insbes. S. 3-6.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 22.

⁵⁹ Das Phänomen der Bühneneffekte hat schon in der älteren Forschung häufig Beachtung gefunden, so z. B. bei Lionel de la Laurencie, *Les Créateurs de l'Opéra française*, Les Maîtres de la Musique, 24 (Paris, 1921), 151-153.

Funktion kommt das rein Instrumentale nur hinaus, wo es im Sinne der Nachahmung stärkere Gestaltungskraft besitzt, als das musikalisch pointierte Wort sie hätte. Dies ist bei Sturm, Gewitter und ähnlich gearteten Erscheinungen durchaus der Fall; trotzdem bleibt die eigentliche Darstellung solchen Geschehens anfangs primär noch eine Angelegenheit der Maschinerie, die ja beispielsweise Blitz und Donner optisch-akustisch real hervorzubringen vermag. Auch hier steht also die Instrumentalmusik zunächst nicht für sich allein im Vordergrund.

Betrachten wir ein entsprechendes Stück mit dem Titel *Les Vents (Entrée des Aquilons)* aus Lullys *Alceste*,⁶⁰ das man sich in Verbindung mit einem kurzen Auftritt des Balletts vorzustellen hat (Beispiel 4). Ihm voraus geht folgende Regieanweisung:

Thétis rentre dans la Mer, et les Aquilons excitent une tempeste qui agite les Vaisseaux qui s'efforcent de poursuivre Licomède.

Der heftige Affekt, den die Musik hier verkörpern will, kommt grundsätzlich in der Bewegung der fünfstimmigen *Entrée* zum Ausdruck: Durchgängige Sechzehntelläufe füllen einen schnellen Dreiachteltakt. Vom Charakter her könnte es sich um eine Gigue oder um eine Forlane handeln, wenngleich diese im Originalfall ein 6/8- oder 6/4-Metrum verwenden müßte. Das Stück ist immerhin durch eine Kadenz nach 14 von insgesamt 30 Takten auch recht deutlich in zwei Hälften gegliedert; da aber keine Repetitionen vorkommen, kann man es nicht als gewöhnlichen Tanzsatz ansprechen. Der Verzicht auf Wiederholungen läßt sich von der Nachahmungsidee her leicht erklären, denn in der Natur ereignet sich eben nie zweimal genau dasselbe. Von der kompositorischen Berücksichtigung dieser Tatsache zeugt aber auch die innere Beschaffenheit des Stückes: Das Konzertieren der fünf Stimmen ist im kleinen von ständigen Varianten durchsetzt, so daß letztlich kein Takt dem andern gleicht. Die unregelmäßig auftauchenden Dreisechzehntelanläufe vermitteln den Eindruck willkürlich eintreffender Windstöße. Daß eine Mehrzahl von Winden in Aktion getreten ist, zeigt sich am zumeist gleichzeitigen Erscheinen von wenigstens zwei Sechzehntelbewegungen. Bevor wir den musikalischen Ablauf der *Entrée* näher ins Auge fassen wollen, sei noch etwas zur Tonart bemerkt: Lully geht hier von einem quasi modernen d-Moll aus, das keinerlei Anklang an das Dorische mehr aufweist. Die kleine Terz steht in erster Linie gewiß für die ernste Gebärde, von welcher der

⁶⁰ *Œuvres complètes de J.-B. Lully, 1632-1687*, publ. sous la Direction de Henry Prunières, Les Opéras, Tome 2: *Alceste, Tragédie de Philippe Quinault* (Paris: Revue musicale, 1932), 98-100.

BEISPIEL 4

Jean-Baptiste Lully: *Les Vents*

Viste

Violons

Violons

This system shows the first five measures of the Violons part. The music is in 3/8 time and D minor. The Violon I part features a melodic line with eighth-note patterns and a half-note. The Violon II part has a similar eighth-note pattern. The Viola part provides harmonic support with half and quarter notes. The Violoncello part has a more active eighth-note line. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment.

This system contains measures 6 through 10. The Violon I part continues its melodic line with eighth notes and a half note. The Violon II part has a more active eighth-note pattern. The Viola part has a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello part has a more active eighth-note line. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment.

This system contains measures 11 through 15. The Violon I part continues its melodic line with eighth notes and a half note. The Violon II part has a more active eighth-note pattern. The Viola part has a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello part has a more active eighth-note line. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment.

Auftritt der rauhen Winde geprägt sein muß, und ist kaum unmittelbar von der Naturvorstellung her bestimmt. Diese allein hätte zweifellos ebensogut eine Dur-Tonart zugelassen. Erinnern wir uns in diesem Zusammenhang daran, daß in den behandelten Beispielen von John Munday und Schütz bei Blitz, Donner und Wellengang die Dreiklänge mit großer Terz stets dominiert haben.

Die Entrée des Aquilons beginnt mit einem markanten Kurz-lang-lang-Rhythmus (T. 1-2),⁶¹ über dem die Dessus, gefolgt von den Hautes-contre, so gleich in Sechzehnteln vorangehen. Es ergibt sich ein in Zweitaktgruppen gegliedertes Wechselspiel, bei dem zunächst die beiden oberen Stimmen und die Bässe mit Quintes bzw. Tailles einander in ihren Laufbewegungen ablösen. Dieses Alternieren wirkt aber keineswegs einförmig, denn durch das flexible Verhalten der Innenstimmen entsteht im ganzen ein sehr lebendiges musikalisches Gewebe. Ab T. 8 erfährt jene räumliche Grundstruktur der Musik eine zunehmende Auflockerung: In der Mittelschicht verselbständigen sich die Läufe, dann erfolgt ein verkürzter Figurenwechsel zwischen Unter- und Oberstimmengruppe (T. 11-12), und zur Kadenz nach *F* hin schließlich stürmen Bässe und Dessus gemeinsam in Sechzehnteln voran (T. 13-14). An dieser Stelle verbirgt sich eine Hemiole, die, ohne dem kontinuierlichen Fluß der Musik zu widerstreben, den kleinen Dreier nur gleichsam in leichten Nebel hüllt.

Danach läuft das Stück bei taktweisem Alternieren der Sechzehntelfiguren zwischen Baß und Dessus mit Taille weiter, bevor bis nach einer d-Moll-Kadenz (T. 24/25) die Bewegung durchgängig in der Oberstimme bleibt. Darunter setzt mit T. 20 eine Parallelführung ein, die von Sexten (Taille) in Terzen übergeht (Haute-contre). Die anderen Stimmen verbinden sich währenddessen im Viertel/Achtel-Rhythmus, dem sie dann vor jener Kadenz eine Pointierung des großen Dreiertakts folgen lassen. Der Schlußabschnitt, bei dem die Bässe mit einer fortlaufenden Sechzehntelkette hervortreten, ist vom scherenförmigen Divergieren der Außenstimmen geprägt. Dabei entsteht insbesondere wegen der hemiolischen Kadenzbildung (T. 28-29) ein uneinheitliches rhythmisch-metrisches Gefüge. Im Gegensatz zu T. 23-24, wo die IV. Stufe ganz gefehlt hatte, wird diese der Schlußwendung hier betont vorangestellt. Wir haben gesehen, daß das Stück sich im ganzen als eine äußerst differenziert gearbeitete Komposition erweist. Dem Naturvorbild entspricht es vor allem in der subtilen Variabilität seines musikalischen Ablaufs. Daß Lully – wie dieses Beispiel zeigt – vortreffliche Instrumentalsätze zu schreiben vermochte, darüber sollte man sich durch die Funktionsgebundenheit solcher Musik in seinen Opern keinesfalls hinwegtäuschen lassen.

⁶¹ Der Musikhistoriker wird nicht umhin können, dabei an den vierten Modus der Notre-Dame-Schule zu denken, doch ist dieser Bezug natürlich ganz abstrakt.

Die erregte Natur, wie sie uns in *Alceste* begegnet, gehört zu einer Reihe von Szenenbildern, die in der Gattung der Tragédie lyrique ihren angestammten Platz haben. Neben den Unwettern wären vor allem die Meeresfeste sowie die Schlacht- und Unterweltszenen als feststehende Topoi anzusprechen. Diese besondere Fixierung bestimmter Motive hängt natürlich auch mit allgemeineren Gegebenheiten zusammen. Machen wir uns bewußt, daß die französische Oper als ein Abbild der aristokratischen Hofgesellschaft des Absolutismus generell stark an feste Formen gebunden ist, daß ihr wie jeder Ausprägung öffentlichen Lebens in jenem Ambiente verbindliche Muster zugrunde liegen, die im einzelnen mehr oder weniger lang andauernde Gültigkeit besitzen. Was sich szenisch-musikalisch in einem solchen Werk ereignen kann, ist schon bei Lully in vieler Hinsicht klar determiniert. Auch der Prolog aus *Amadis*, den wir in einem Ausschnitt betrachten wollen,⁶² trägt entsprechend grundlegende Merkmale: Wie so oft in derartigen Eröffnungsszenen treten dort zwei Personen auf, die von ihren Gefolgschaften begleitet werden. Jenem Paar, Alquif und Urgande, fällt fast der gesamte Prologtext zu, bei dessen Vortrag der gemeinsame Gesang in einheitlicher Deklamation überwiegt. An drei Stellen beteiligt sich der Chor, indem er von den Textpassagen, die zuerst im Duett erklingen sind, jeweils den letzten Vers oder die letzten Verse bekräftigend wiederholt. Dieses auf elementare musikalische Praktiken zurückgehende responsoriale Muster ist also bei Lully immer wieder anzutreffen.

Die Verse, die für uns von Interesse sind, lauten folgendermaßen:

Esprits empressés à nous plaire,
 Vous qui veillez ici pour notre sûreté:
 Votre soin n'est plus nécessaire,
 Vous pouvez désormais partir en liberté

 Que le Ciel annonce à la Terre
 La fin de cet enchantement.
 Brillants Eclairs, bruyant Tonnerre,
 Marquez avec éclat ce bienheureux moment.

Reimende Achtsilbler mit femininer und Alexandriner mit maskuliner Endung wechseln sich hier von Zeile zu Zeile ab; allerdings erscheint einmal statt des Zwölfsilblers ein männlich schließender Achtsilbler (*la fin de cet enchantement*). Die ersten vier Verse rezitieren Alquif und Urgande im gemessenen Zweihalbertakt, wobei die anapästischen Sprachglieder jeweils durch auftaktige Zweiachtel-

⁶² *Œuvres complètes de J.-B. Lully, Les Opéras, Tome 3: Amadis, Tragédie de Philippe Quinault* (Paris: Ed. Lully, 1939), 9-13.

elemente hervorstechen, während die jambischen stets in schlichte Viertelfolgen eingebunden bleiben. Dem zweiten Teil des Textes ist der impulsivere Dreiertakt zugeordnet. In ihm läßt sich, wie wir sehen werden, das dort angezeigte Geschehen musikalisch auch trefflich ins Bild setzen (Beispiel 5). Diese vier Zeilen der Duettpassage werden dann vom Chor aufgegriffen und in mehrfachen Wiederholungen, zuletzt bereichert durch instrumentale Zwischenglieder, zu einem ersten glanzvollen Abschluß ausgestaltet.

BEISPIEL 5

Jean-Baptiste Lully: aus *Amadis*

URGANDE

Que le Ciel an - nonce à la Ter - re Que le Ciel an - nonce à la Ter - re La

ALQUIF

Que le Ciel Que le Ciel an - nonce à la Ter - re La

fin de cet en - chan - te - ment. Brillants E - clairs, bru-yant Ton - ner - re, Brillants E -

fin de cet en - chan - te - ment. Brillants E - clairs, bru-yant Ton - ner - re, Brillants E -

clairs, bruyant Ton - ner - re, Mar - quez a - vec é - clar ce bien - heu - reux mo - ment.

clairs, bruyant Ton - ner - re, Mar - quez a - vec é - clar ce bien - heu - reux mo - ment.

Die Szene an sich ist nicht besonders dramatisch: Blitz und Donner haben die Aufgabe, das Paar mit seinem Gefolge aus dem Schlummer zu wecken und damit das Ende der geruhsamen Stunde festzusetzen.⁶³ Gleichwohl stellt Lully die beiden Naturbegriffe (*brillants Eclairs, bruyant Tonnerre*) ganz in den Mittelpunkt seiner Musik – was sich schon daran zeigt, daß er sie stets zweimal hintereinander bringt. Bevor wir näher hierauf eingehen, noch eine Bemerkung zur Vertonung der beiden vorausgehenden Verse (d. h. der Zeilen 5-6 unseres Textes). Sie beanspruchen bei auftaktiger Einordnung für sich jeweils drei Taktlängen; rhythmisch aber sind sie, ihren differierenden Betonungsfolgen entsprechend, unterschiedlich strukturiert: Beim ersten Vers steht das anapästische Anfangsglied für sich, und der Rest der Zeile geht in einer Viertelfolge auf; beim zweiten wird hingegen durch eine Kadenz-Hemiole das durchgehend Jambische unterstrichen.

Die Rhythmisierung der „Gewitter“-Zeile hebt sich nun davon vollkommen ab: Gemäß dem in konforme Halbtteile gegliederten Vers erscheinen zwei bzw., mit der Wiederholung, vier gleichartige, sequenzierend aneinandergefügte Partikel. Wegen der prägnanten Dreiachtelanläufe, die das plötzliche Aktiv-Werden der Natur in den angerufenen Blitzen und Donnern vermitteln, drängen sich die acht Silben der Verszeile jetzt auf nur mehr zwei Taktlängen zusammen. Die musikalische Verstärkung der schon durch die Sprachstruktur nahegelegten Deklamationsweise genügt, um jenes Ereignis deutlich hörbar herauszustellen. Der nachfolgende Alexandriner, der vier Taktlängen umfaßt, ist wieder anders gestaltet: Er beginnt mit einem in merklichem Kontrast zum Vorangegangenen stehenden Viertelauftakt, wie er zuletzt bei „*la fin*“ aufgetreten war, doch wird für die Beifügung zum Imperativ (*avec éclat*) noch einmal der erregte Dreiachtelrhythmus verwendet. Die zweite Vershälfte mit der Kadenz nach *g* bekommt dann die gewohnte hemiolische Einfassung.

Die letzten vier Zeilen werden anschließend vom Chor mit genau derselben Deklamation und im wesentlichen auch in demselben – durch den Generalbaß bestimmten – harmonischen Ablauf vorgetragen. Allerdings liegt die vokale Oberstimmenmelodie jetzt teilweise höher, so daß die Wirkung des musikalischen Glanzes zusätzlich verstärkt wird. Die beiden Schlußzeilen kehren danach noch zwei weitere Male wieder, nun aber unterbrochen durch die instrumentalen Zwischentakte, welche die Sprachglieder „*brillants Eclairs*“ und „*bruyant Tonnerre*“ jeweils isoliert erscheinen und sie damit noch plastischer hervortreten lassen (Beispiel 6). Die Sechzehntelfiguren, die das Orchester einwirft, bilden die

⁶³ Die dazugehörige Regieanweisung lautet: *Un éclair et un coup de tonnerre commencent à dissiper l'assoupissement d'Alquif, d'Urgande et de leur suite. (Œuvres complètes de J.-B. Lully, Les Opéras, Tome 3, S. 5).*

BEISPIEL 6

Jean-Baptiste Lully: aus *Amadis*

Chœur

- clat ce bien - heu-reux moment Brillants E - clairs

- clat ce bien - heu-reux moment Brillants E - clairs

- clat ce bien - heu-reux moment Brillants E - clairs

- clat ce bien - heu-reux moment Brillants E - clairs

bruyant Ton - ner - re Mar - quez a - vec é - clat ce bien - heu-reux moment.

bruyant Ton - ner - re Mar - quez a - vec é - clat ce bien - heu-reux moment.

bruyant Ton - ner - re Mar - quez a - vec é - clat ce bien - heu-reux mo - ment.

bruyant Ton - ner - re Mar - quez a - vec é - clat ce bien - heu-reux mo - ment.

bruyant Ton - ner - re Mar - quez a - vec é - clat ce bien - heu-reux moment.

bruyant Ton - ner - re Mar - quez a - vec é - clat ce bien - heu-reux moment.

bruyant Ton - ner - re Mar - quez a - vec é - clat ce bien - heu-reux moment.

bruyant Ton - ner - re Mar - quez a - vec é - clat ce bien - heu-reux moment.

Blitze zusätzlich ab. Offensichtlich dringt die Gewittervorstellung hier im Interesse der musikalischen Nachahmung auf die Einbeziehung solcher rein instrumentalen Elemente. Dabei fällt wiederum auf, daß jedes dieser Gebilde im Detail seiner figurativen Gestalt individuell geprägt ist. Mit den beschriebenen Mitteln erzielt Lully also auf einfache Weise eine besondere Ausdruckssteigerung: Nachdem sich die Blitze und Donner zunächst ganz im Rahmen des differenzierten Sprachrhythmus bemerkbar gemacht haben, erhalten sie am Ende durch die Musik eine noch schärfere Kontur und werden dort gleichsam als körperhafte Wesen lebendig.

Nach den bisherigen Beobachtungen können wir, unsere theoretischen Überlegungen zum Thema konkretisierend, eine Reihe bestimmter Praktiken aufzeigen, die das 18. Jahrhundert in den älteren Darstellungen der erregten Natur vorgefunden hat. Instrumentale Figuren, die von deren einzelnen Erscheinungsbildern angeregt sind oder diese bewußt tonmalerisch erfassen, werden bereits in vielfältigen Formen verwendet. Ihre jeweilige Funktion innerhalb des musikalischen Zusammenhangs kann allerdings von unterschiedlicher Art sein: Bei John Munday, und ähnlich noch bei Lullys *Les Vents*, erfüllt sie sich primär im Herstellen charakteristischer Spielabläufe. Das letztgenannte Stück belegt, daß dabei auch das Prozeßhafte eines Naturvorgangs eingefangen werden kann, wenn man das instrumentale Gewebe im Detail gezielt mit Varianten durchsetzt. Eine andere Möglichkeit ist der punktuelle Einsatz der figurativen Elemente wie im Prolog von Lullys *Amadis*. Was in der Wirklichkeit auf kurze Augenblicke konzentriert ist wie das Aufleuchten eines Blitzes oder das Rollen des Donners, läßt sich auf diese Art in der Musik ganz adäquat zur Geltung bringen. Im rein Vokalen kann eine entsprechende Wirkung vornehmlich durch einen plötzlichen Wechsel in der Deklationsweise, d. h. durch ein Überraschungsmoment rhythmisch forcierten Sprechens erzielt werden. Freilich nutzen sich in der Musik solche sprachlichen Effekte grundsätzlich schneller ab als die ungleich vielfältiger variierbaren instrumentalen Figuren.

Wie innerhalb eines Vokalsatzes die ungleichzeitige Deklamation als Ausdrucksmittel wirksam eingesetzt werden kann, haben wir bei Schütz gesehen: Allein schon durch zwei Stimmen bzw. Stimmgruppen, die ihre Worte mit zeitlicher Verschiebung aussprechen, vermag er die Verräumlichung eines Vorgangs oder die dramatische Verdichtung einer bestimmten Aussage zu erreichen. Oft stellt Schütz inhaltsreiche Sprachglieder für sich in den Vordergrund, indem er ihnen eine besondere musikalische Prägung verleiht und sie so gegebenenfalls mehrfach wiederholen läßt. Die Vokalstimmen können sich dabei auch abbildende Figuren mehr instrumentalen Zuschnitts zu eigen machen. Aus dem

gestalterischen Erfassen der sinntragenden Wörter heraus entstehen so kleine Szenen in der Musik, die die einzelnen Situationen lebendig widerspiegeln. Schütz führt also die aufgebrachte Natur gewissermaßen in kurzen Momentaufnahmen vor, wobei er die Möglichkeiten der Sprachvertonung umfassend ausnutzt. In diesem Rahmen hinterläßt er dem 18. Jahrhundert ausgereifte kompositorische Mittel. Wo aber wachsen die Voraussetzungen für die große Unwetter-szene, die sich noch unmittelbarer an der Realität orientieren und von daher die entsprechenden Vorgänge auch in einer gewissen Analogie zu ihrer wahren zeitlichen Ausdehnung darstellen will? Der vom Vokalen bestimmte Satz stößt hier an seine Grenzen, und spätestens bei Lully deutet sich an, daß der Keim für die wirkliche Entfesselung der Natur, wie sie in Kompositionen des 18. Jahrhunderts zum Durchbruch kommt, im Boden des Instrumentalen steckt.

MARIN MARAIS

Alcyone (Tragédie, 1706)¹

4. Akt, 4. Szene: *Tempeste, Chœur* . . .²

Marin Marais' *Alcyone* gehörte in ihrer Zeit zu denjenigen französischen Opern, die in der Gunst des Publikums weit oben standen und auch dementsprechend häufige Aufführungen erlebten.³ Den Erfolg verdankte das Werk nicht zuletzt der in seinem vierten Akt realisierten großen Sturmszene. Musikalisch eröffnet wird das Unwetter von einem 25 Takte langen Instrumentalstück, der eigentlichen *Tempeste*. An diese schließt sich der obligatorische Auftritt des Chors an, dessen vierstimmiger Gesang dann zweimal mit rezitativischen Solo-Einlagen alterniert. Die kompositorische Gesamtanlage wäre folgendermaßen zu umreißen:⁴

Instr.:	25	c-Takte ⁵
Chor:	38	3/8-Takte (<i>tres vite</i>)
Solo:	5	Takte
Instr.:	8	3-Takte (<i>vite</i>)
Chor:	17	2-Takte (<i>gay</i>)
Solo:	6	"
Chor:	6	"
Instr.:	9	"

¹ Verwendete Notentextfassung: Handschriftliche Partitur, Paris, Bibl. de l'Opéra, A. 69^a (1706).

² Ebd., S. 284-301. Wo Szene 4 des vierten Aktes anfängt, geht aus dieser Partitur nicht hervor, da die betreffende Überschrift offenbar vergessen wurde.

³ Das Werk kam bis (NB) 1771 immer wieder auf die Bühne; siehe z. B.: Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 6 (Leipzig, o. J.), 307. Gerade der *Tempeste* war dadurch eine besondere Wirkungsgeschichte beschieden.

⁴ Die Unterteilung des Ganzen in jene vier Blöcke, die die Aufstellung zeigt, ergibt sich aus der Doppelstrichsetzung in der handschriftlichen Partitur. Es sei jedoch darauf aufmerksam gemacht, daß die letzten vier Einzelabschnitte (Chor + Solo/Chor/Instr.) durch einen ununterbrochenen Zweiertakt und, damit verbunden, durch einen einheitlichen Bewegungsduktus miteinander verknüpft sind, der die Zäsur vor dem zweiten Rezitativteil weitgehend entkräftet.

⁵ Den Schlußtakt mitgerechnet, bei dem einer Notationskonvention entsprechend eigens eine 2 vorgezeichnet ist.

Die Musik bleibt die ganze Zeit über im Rahmen von B-Dur.

Was bei der *Tempeste* zunächst auffällt, ist die Aufteilung der Unterstimme in *Basse de violons* und *Contre Basse, Bassons, B. c.*: möglicherweise das früheste Beispiel einer ausdrücklich geforderten Mitwirkung des Kontrabasses in der französischen Opernpraxis.⁶ Er wird innerhalb des Werkes übrigens nur an dieser Stelle namentlich verlangt. Michel Corrette gibt in seinen *Méthodes pour apprendre à jouer de la Contre-Basse* . . . von ca. 1780 an, daß das Instrument in der Oper Frankreichs zunächst überhaupt bloß bei Unwetterstücken und ähnlichem Verwendung gefunden habe (ebd. S. 1).⁷ Daraus läßt sich immerhin ableiten, daß man damals bestrebt war, der tobenden Natur in der Musik einen möglichst adäquaten Klangcharakter zu verleihen. Dafür spricht, speziell auf Marais' *Tempeste* bezogen, auch jenes bekannt gewordene Zeugnis von Titon du Tillet, demzufolge es Aufführungen des Stückes mit kontinuierlichen Trommelwirbeln gegeben haben muß, was, laut du Tillet, einen *bruit sourd et lugubre* auslöste.⁸ Ungeachtet der Möglichkeiten, die die Bühnenmaschinerie bietet, dringt hier also die akustische Komponente der Gewitterrealität stärker als bisher in die spezifisch musikalische Wirklichkeit ein.

Harmonisch beruht die Musik der *Tempeste* schlicht auf einem Gang durch das Feld der Grundtonart, wie er sonst etwa einfacheren Präludien für das Tasteninstrument eigen ist. Das Stück beginnt mit einem Orgelpunkt auf der I. Stufe, von dem aus der Baß sich dann zur IV. wendet, um einen Kadenzvorgang in die Wege zu leiten (V-I-Schluß bei T. 8/9). In der Mitte des Satzes wird die V. Stufe breit herausgestellt, deren Dreiklang dort zunächst für drei Takte im Raum stehenbleibt (T. 12-14). Eine stärkere Berührung der II. Stufe einbeziehend (T. 8), bewegt sich die Musik auf die Schlußgruppe zu. In T. 21 ist wieder die Dominante erreicht, die vor der finalen V-I-Kadenz nochmals für einige Takte das Feld beherrscht. Im Klanglich-Harmonischen geschieht eigentlich nichts Außergewöhnliches; indes trägt gerade die Selbstverständlichkeit der Akkordverbindungen mit dazu bei, daß die *Tempeste* einen ausgesprochen triumphalen Gestus erhält. Aus dem klanglichen Kontinuum des fünfstimmigen Satzes, das sich im wesentlichen aus Gruppen von repetierenden Sechzehnteln, ab T. 7 auch Zwei- und dreißigsteln bildet, treten insbesondere die Dessus immer wieder mit stür-

⁶ Vgl. Jürgen Eppelsheim, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Münchner Veröff. zur Musikgeschichte, 7 (Tutzing, 1961), 62.

⁷ Siehe: Eppelsheim, a. a. O., S. 61. Vollständiger Titel der Quelle: *Méthodes pour apprendre à jouer de la Contre-Basse à 3, à 4, et à 5 cordes, de la Quinte ou Alto de la Viole d'Orphée, nouvel instrument ajusté sur l'ancienne Viole* . . . (Paris, Bibl. du Conservatoire, Rés. 340).

⁸ Evrard Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, 2. Aufl. (Paris, 1732), S. 625.

misch ab- und aufsteigenden Laufbewegungen heraus, um das unstete Tosen der Elemente zu vergegenwärtigen. Derartige Kettenfiguren kommen außerdem während T. 4-11 in den Mittelstimmen und während T. 11-23 in der Basse de violons vor. Mehrfach in Parallelführungen oder in räumlich aufgefächerten Folgen erscheinend, stellen sie sozusagen das melodische Aktionspotential der Komposition dar.

Was geschieht nun im einzelnen? Zu Beginn kann man förmlich mit ansehen, wie die ersten Regentropfen in zunehmender Zahl vom Himmel fallen (Beispiel 7). Vier Viertel beansprucht die Musik, um aus jener Vermehrung der Tonimpulse heraus ihre klangliche Grunddisposition herzustellen.⁹ Das sukzessive Einsetzen der Stimmen, das sich hier in einfachster Form präsentiert, wird uns noch bei anderen Tempesta-Kompositionen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts begegnen: etwa bei Vivaldis Violinkonzert Op. VIII/5, bei der Bachschen Turba „*Sind Blitze, sind Donner*“, bei Händels berühmtem Hagel-Chor. Schließlich dauert es beim Unwetter immer eine gewisse Zeit, bis die Elemente entfesselt sind; dieses Phänomen wollte man offenbar gerne einfangen. Daß sich der entsprechende musikalische Vorgang in den genannten Stücken auf eine mehr oder weniger geringe Anzahl von Takten und hier, bei Marais, gar auf einen einzigen Takt beschränkt, tut der Sache keinen Abbruch: Die Musik bildet in diesem Fall ja „nur“ ein Analogon; sie übersetzt das Procedere der Natur in ihre eigenen Strukturformen und spricht damit letzten Endes wieder für sich selbst. Halten wir aber fest, daß die für Tempesta charakteristische Stimmvermehrung, wenn auch in ganz elementarer Art, schon in Marais' *Alcyone* greifbar ist.

Bei T. 2 unseres Stückes nun treten die Dessus mit dem energischen Doppelimpuls $\text{♩}|\text{♩}'$ in den sich entfaltenden B-Dur-Klang ein. Die rhythmische Artikulation, durch die deren Zweiunddreißigstelspiel an den folgenden Taktübergängen jeweils unterbrochen wird, wirkt besonders stark in Richtung des Triumphalen. Hervorstechend ist der bei T. 3/4 und 4/5 erscheinende Signalmusikrhythmus $\text{♩}|\text{♩}$. Nachdem die Musik sich während T. 4-6 durch eine Vervielfältigung der Laufbewegungen verdichtet hat, bringt T. 7 mit dem Umschlagen der Sechzehntelrepetitionen ins Zweiunddreißigstel-Tremolo ein neues Steigerungsmoment. Ab dem Kadenzschluß von T. 8/9 läßt zwar die Intensität des Bebens für kurze Zeit etwas nach, doch wird an dieser Stelle eine schnellere harmonische Gangart eingeführt und, in den Dessus, eine weitreichende sequenzierende Laufpassage angeschlossen. Unmittelbar danach dominiert als musikalisches Merkmal der Klangwechselrhythmus $\text{♩}|\text{♩}'$, der innerhalb von T. 10-11 durch die Verbindungen D^6/T und S/Sp auf sich aufmerksam macht.

⁹ Mit Auftakt zu 2 ist die Vollstimmigkeit erreicht.

BEISPIEL 7

[*Tempeste*, T.1-6]


1

Basse de violons

Contre Basse, Bassons, B. c.

3

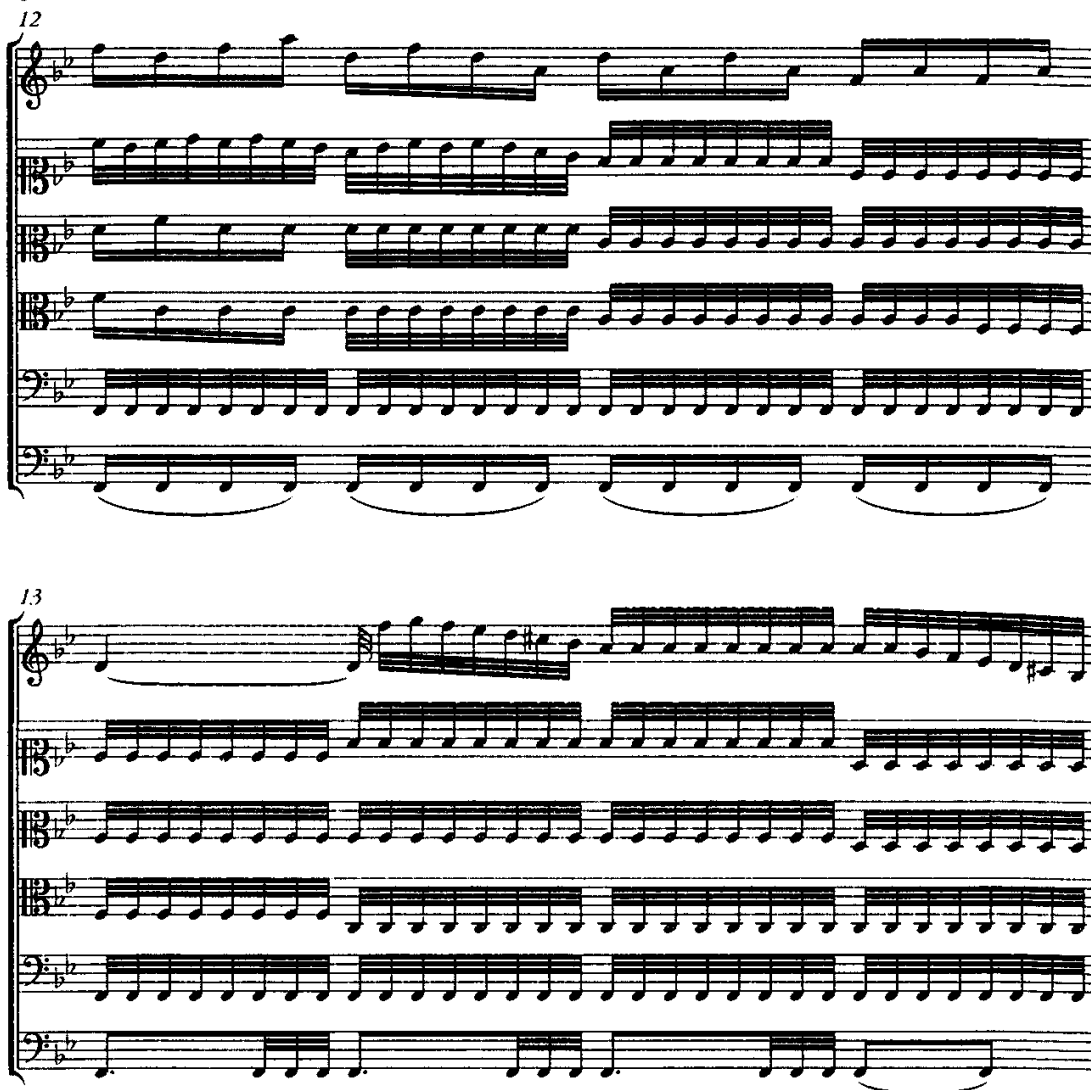
5

Mit dem bereits bekannten Auftaktrhythmus  wird das im Zentrum der Komposition stehende, bis in T. 16 hineinragende F-Dur-Feld betreten. Die wütende Natur scheint ihre Kraft hier nochmals verstärkt zu entfalten, denn in der neuen Sechzehntelfiguration der Oberstimme von T. 12 tritt plötzlich ein markanter Blitz zutage, während darunter wiederum ein erregtes Tremolieren in Zweiunddreißigstelrepetitionen anhebt (Beispiel 8). Das gewaltige Donnern, mit dem zum Teil noch durch zusätzliche Laufbewegungen suggerierte Windstöße einhergehen, wird dann erst bei T. 16^M unterbrochen, wo der Generalbaß die V. Stufe verläßt. Dort kommt es in der Musik zum ersten Mal zu einem ausgeprägten Wechselspiel: Die Baßgruppe und der Verbund der höheren Stimmen lösen einander halbtaktig ab, wobei sie die zuvor exponierte Zweiunddreißigstelfigur

BEISPIEL 8

[T. 12-13]

12



13

zwischen Basses de violons und Dessus hin und her springen lassen. Nachdem auf diese Weise in T. 16-17 jeweils Schlag 1 und 3 eine deutliche Artikulation erhalten haben, wird in T. 18, wo die Musik wieder aus der Sequenz aussteigt, durch ein kurzes Innehalten überraschend auch die Zwei besonders profiliert. Mit Hilfe eines auftaktigen Repetitionsimpulses setzen die Oberstimmen vor der Drei desselben Taktes das Zweiunddreißigstel-Beben ein letztes Mal in vollen Gang. Es hat nun den gewaltigen harmonischen Zug *C-F-B-Es* zu begleiten, der dazu dient, den Eintritt in den dominantisch beginnenden Schlußabschnitt vorzubereiten.

Mit der Ankunft auf der V. Stufe bei T. 21 erfolgt in den oberen vier Stimmen ein Bewegungsabbruch, der den Baßinstrumenten Gelegenheit gibt, bis zur nächsten Eins das Geschehen alleine voranzutreiben. Hierbei macht sich die Basse-de-violons-Gruppe, „angestachelt“ durch den vorausgehenden Violinlauf, über dem tremolierend durchgehaltenen Continuo-*f* mit einer stürmischen Zweiunddreißigstelfiguration selbständig. Beim Wiedereinsetzen der anderen Stimmen kommt noch ein neues Figurenelement hinzu: In Sexten gekoppelt realisieren Dessus und Tailles einen treppenförmigen Sechzehntelaufstieg, dessen Gipfelpunkt mit der Eins des drittletzten Taktes erreicht wird. Auf dem folgenden Viertel, also auf Schlag 2 von T. 23, steigen die ersten Bässe in einen durch die Doppeloktave führenden Abwärtslauf ein, der dann auf der Vier eine echoartige Ergänzung durch die Violinen erhält. Die Dessus haben damit in T. 23 im Grunde ihre Initialwendung von T. 2 zitiert. Im dominantischen Ziel der letzten Skalenbewegung brechen sämtliche Impulsketten unvermittelt ab, und es erscheint über Portato-Vierteln der Unterstimme eine breite $\frac{6}{4}$ - $\frac{5}{3}$ -Fortschreitung, deren Gewichtigkeit vor der finalen V-I-Verbindung für die nötige Schlußkraft sorgt.

Fassen wir das Wesentliche zusammen. An tonmalerischen Effekten sticht, von dem anfänglichen Sich-Mehren der Regentropfentöne abgesehen, in Marais' *Tempête* dreierlei hervor: Zweiunddreißigstelläufe ahmen Wind und Wellen nach, Zweiunddreißigstelrepetitionen fangen das Rollen des Donners ein, und Dreiklangsbrechungen in Sechzehnteln bilden den Blitz ab. Es ist bezeichnend, daß das letztgenannte Element im ganzen Stück nur einmal vorkommt, und zwar ziemlich genau in seiner Mitte (T. 12). Das Aufleuchten des Blitzes, das – wie wir uns erinnern – bereits bei Lully als ein punktuelltes Geschehen erfaßt wird,¹⁰ tritt nun bei Marais erst recht in Gestalt eines singulären musikalischen Ereignisses hervor. Seine *Tempête* setzt, vor allem eben, was das Bewußtsein für eine differenzierte stoffliche Ausfüllung des zeitlichen Rahmens betrifft, die

¹⁰ Vgl. S. 31-33.

Errungenschaften des Begründers der französischen Oper selbstverständlich voraus. Aber Marais kann noch einen Schritt weiter gehen als Lully und das Wüten der Natur auch in seiner wechselnden Intensität, in dem ständigen Schwanken seiner Dynamik unmittelbar vergegenwärtigen: Konkret wird dies durch den bewußten Einsatz der Zweiunddreißigstel-Tremologruppen, durch ein gezieltes Mehr oder Weniger an perkussiver Impulsdichte bewerkstelligt. Die Nachahmungsästhetik rechtfertigt, ja fördert den Gebrauch solcher vom musikalischen Satz letztlich unabhängigen Mittel. Hierin zeigt sich freilich eine Tendenz zur Veräußerlichung der kompositorischen Darstellung, die der Subtilität Lullys deutlich entgegensteht.

Weil es im Hinblick auf spätere Untersuchungen von Interesse ist, sei jetzt noch kurz auf das Verhältnis des Taktes zu seiner Ausfüllung in der *Tempeste* eingegangen. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Vierviertelzellen als solche die Grundelemente dieser Komposition bilden. Der einzelne Takt ist in der Regel ein in sich geschlossener Baustein, der im Detail einen individuellen Bewegungsduktus ausprägt. Wenn auch beispielsweise während T. 16-18 eine stärkere Untergliederung in Zweiviertelgruppen greifbar wird, schränkt Marais doch die Autorität der Takteinheiten über die zeitliche Organisation des instrumentalen Spiels nirgends ein. Daß sich dies trotz des gleichen Betonungswertes von erster und dritter Zählzeit so darstellt, bedeutet einen entscheidenden Unterschied zur italienischen Behandlung des C-Taktes, d. h. insbesondere zu Vivaldi.¹¹

Nachdem das Unwetter durch das Orchesterstück musikalisch exponiert ist, kann der Chor hervortreten, um die Reaktion der menschlichen Gemeinschaft auf das Naturgeschehen zum Ausdruck zu bringen. Hierbei taucht allerdings ein gewisses dramaturgisches Problem auf: Obwohl ab dem Einsatz der Singstimmen der Sprachvortrag im Mittelpunkt der Musik zu stehen hat, darf die Tempesta-Spannung ja noch nicht abreißen. Marais wählt deshalb für das erste Chorstück einen schnellen 3/8-Takt (Tempoangabe: *tres viste*), dessen vorwärtsdrängende rhythmische Bewegung die erforderliche Beschneidung des instrumentalen Furors in gewissem Sinne ausgleicht. Dabei kann die ungestüme Natur durch die zahlreichen Sechzehntelgruppen, die das Achtelkontinuum des fünfstimmigen Orchesterparts durchsetzen, auf der figurativen Ebene noch einigermaßen präsent bleiben (Beispiel 9). Vertont sind in dem Stück vier achtsilbige Verse.¹²

¹¹ Vgl. hierzu vor allem S. 99-100.

¹² In der Akzentsetzung folgen unsere Textwiedergaben dem heutigen Französisch.

BEISPIEL 9

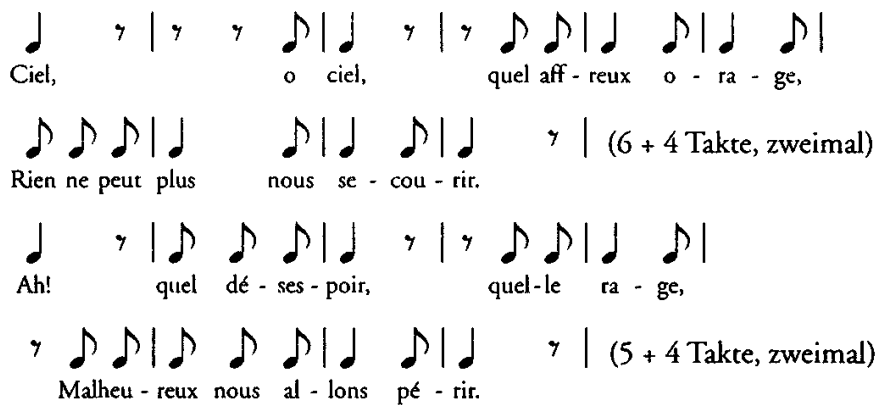
[Chœur (1), T. 1-6]

1 *tres vite*

Ciel, o ciel, quel af-freux o-ra-ge,
Ciel, o ciel, quel af-freux o-ra-ge,
Ciel, o ciel, quel af-freux o-ra-ge,
Ciel, o ciel, quel af-freux o-ra-ge,

Ciel, o ciel, quel affreux orage,
Rien ne peut plus nous secourir.
Ah! quel désespoir, quelle rage,
Malheureux nous allons périr.

Die Doppelzeilen werden jeweils einmal wiederholt. Ihre differenzierte Rhythmisierung, die, wie in der französischen Oper üblich, im Rahmen der einheitlichen Deklamation des Chores genau auf die individuelle Betonungsstruktur eines jeden Verses eingeht, ruft eine musikalische Gliederung in $2 \times 10 + 2 \times 9$ Takte hervor.



Der eigenwillige Sprachduktus als solcher steht also im Zentrum der Musik. Der harmonische Gang und die figurative Gestaltung des Satzes werden bei den Wiederholungen von Zeile 1-2 und 3-4 jeweils verändert, so daß sich im ganzen eine stetig variierte Fortspinnung ergibt. Als Zielpunkte treten dabei die V. (T. 10), die VI. (T. 20), die II. (T. 29) und die I. Stufe (zum Schluß, T. 38) in Erscheinung. An wenigstens einer Stelle, nämlich in T. 15, ist ein direkter Zusammenhang zwischen Wortbedeutung und Harmoniestruktur erkennbar: Bei dem Begriff „*affreux orage*“ erklingt dort, zur Vorbereitung eines zwischendominantischen D-Dur-Akkords, der verminderte Dreiklang *a-c-es*. Besonders auffallen dürfte des weiteren die sechs Takte durchziehende Laufbewegung, zu der der Generalbaß beim Eintritt von Vers 3 ansetzt (T. 21-26). Das starke Vordringen in den Subdominantbereich, das sie mit sich bringt (As-Dur in T. 25, f-Moll in T. 26), ist ein hervorstechendes Merkmal des Satzes.

Bleibt noch ein wichtiges Phänomen anzusprechen, das durch die spezifische Gliederung des Sprachvortrags hervorgerufen wird. Machen wir uns zunächst bewußt, daß die Versdeklamation hier grundsätzlich in ein Raster von Zweitaktgruppen eingepaßt zu sein scheint. Da nun aber die Durchführung der Verszeilen 3-4 nur neun statt zehn Takte beansprucht und ihre Wiederholung dadurch gewissermaßen zu früh beginnt (T. 29/30), wirkt der zweite „*Ah!*“-Ausruf innerhalb des musikalischen Zeitablaufs fast wie ein synkopischer Stoß.¹³ Es ist nun allerdings kaum möglich, diese sprachbedingte Störung des temporalen Gleichmaßes unmittelbar auf die Unwetter-Vorstellung zurückzuführen. Der französische Vers neigt ja von Hause aus dazu, in der Musik unregelmäßige Strukturen zu erzeugen. In diesem Zusammenhang sei auch gleich auf den Wechsel des Metrums hingewiesen, den der folgende, nur von den Bässen gestützte Soloabschnitt enthält (2 – 3). Bekanntlich ist das französische Rezitativ bis

¹³ Dies gilt ungeachtet dessen, daß das „*Ah!*“ beide Male denselben Abstand zur jeweils vorausgehenden Versschlußsilbe hat.

ins 18. Jahrhundert hinein an kein durchgehendes Taktmaß gebunden, sondern allein die jeweilige deklamatorische Ausdehnung des Verses, dessen letzte betonte Silbe positionell stets als eine erste Zählzeit gewertet wird, bestimmt die Länge der musikalischen Einheiten.

Hier nun hören wir Morphée rufen:

Ah! Je vous perds, chère Alcione,
Hélas, qu'allez-vous devenir.

Um den Sturm in der Musik nicht zu unterbrechen, läßt Marais die Rezitation der beiden Achtsilbler von einem kontinuierlichen Sechzehntel-Tremolo begleiten. Im Harmonischen vollzieht sich während dieses Zwischenstücks eine Wendung von der Tonika zur Dominante. Dem nächsten Chorteil gehen noch acht instrumentale Dreiertakte voraus, die unter dem Primat einer durchgängigen Achtelbewegung der Oberstimme von der V. zur I. Stufe zurückführen. Mit dem Kadenzschluß wechselt die Musik in ein 2-Metrum über, das dann bis zum Ende des Tempesta-Geschehens in Kraft bleibt. Was wir zunächst hören, ist ein aus fortwährenden Achtelrepetitionen gebildetes Fanfarenstück, eine *Battaglia* also, mit der sich hier zwei alexandrinische Chorverse verbinden (vgl. Anm. 15):

La mer est en fureur, l'air mugit, le ciel tonne,
Quelles frayeurs, grands Dieux, o mort, viens les finir.

Die erste Hälfte von Zeile 1 erklingt im Rahmen eines viertaktigen B-Dur-Klangfeldes. Die Mittelzäsur des Verses erwirkt dann im Sprachvortrag eine Pause von zwei Halben, die dem Instrumentalen Gelegenheit zu einem die Worte ausdeutenden Sechzehntelspiel gibt (*Dessus*, *Hautes-contre*); ein entsprechendes Strukturbild ist uns ja auch bei Lully schon begegnet.¹⁴ Mit der letzten Silbe des nächsten Sprachglieds (*l'air mugit*) wird der Klang gewechselt: Die Musik springt in eine Es-Dur-Grundstellung, von der aus sie aber über c-Moll sogleich den Weg zur D-Dur-Ebene nimmt, um sich auf dieser dann wiederum für vier Takte auszubreiten.

Der *D*-Akkord, bei dessen Erscheinen aufgrund des leiterfremden Terztons eine besondere Leuchtkraft wirksam zu werden scheint, bildet die klangliche Basis für eine spezifische Darstellung des Ereignisses „*le ciel tonne*“; man beachte, daß die erregte Natur jetzt unversehens in die gesangliche Sphäre eindringt: Der vokale Satz fächert sich (ab T. 6) ausnahmsweise in nacheinander einsetzende Stimmbewegungen auf, deren Achtelmelismen auf der Silbe „*ton-*“ Blitz und Donner für einen Moment plastisch hervortreten lassen (Beispiel 10).¹⁵ Ein Zei-

¹⁴ Vgl. S. 31-33.

¹⁵ Das betreffende Phänomen kann man in den französischen Opernchören jener Zeit

BEISPIEL 10

[Chœur (2), T. 6/7-11]

7

le ciel ton - ne,
ton - ne, le ciel, le ciel ton - ne,
le ciel ton - ne,
le ciel ton - ne,

10

quel - les fra-yeurs,
quel - les fra-yeurs,
quel - les fra-yeurs,
quel - les fra-yeurs,

chen für die Außergewöhnlichkeit des ins Bild gesetzten Geschehens ist auch der darauf folgende harte harmonische Umsprung vom *D*-Dominantseptakkord in den B-Dur-Dreiklang (T. 9/10). Die vier Sprachglieder, aus denen die zweite Langzeile besteht, werden von dem jetzt wieder einheitlich formierten Chor als separate Exklamationen herausgestellt. Nachdem im ersten Teil des Stückes breite Klangflächen dominiert haben, kommt es hier nun zu durchgängig rascherer, d. h. wechselweise im Ganz- bzw. Halbtaktabstand erfolgender Akkordfortschreitung. Unterdessen führt eine nach dem ersten Ausruf einsetzende und sich dann eigenwillig weiterentwickelnde Laufbewegung der Dessus nochmals das stürmische Brausen des Windes vor. Am Ende des Satzes steht ein gewichtiger Kadenzblock, der in seiner Massivität dem Schlußwort „*finir*“ Rechnung trägt.

In dem folgenden Rezitativ-Einschub, der ebenso wie der vorherige von bebenden Sechzehnteln der Basses de violons geprägt ist, wiederholt Morphée noch zweimal den angstvollen Ausruf „*Ah! Je vous perds, chère Alcione*“. Da in der Mitte dieses Soloabschnitts die Exklamation „*Ah!*“ über dem beim Taktübergang überraschenderweise liegenbleibenden *d* des Basses doppelt erscheint, kommt der Affekt des Entsetzens hier besonders deutlich zur Geltung. Nach der Kadenz von T. 5/6 fällt nun ein letztes Mal der Chor ein, und zwar mit einem typischen Elfsilbler:¹⁶

Malheureux, malheureux, nous périssons tous.

Diese Worte, die in zwei rhythmisch gleichen Durchgängen vorgetragen werden, beschließen den Text der Szene. Während Hautes-contre, Tailles und Quintes mit dem Chor zusammen einen Block bilden, sorgen das sich weiter fortsetzende Tremolo der Bässe und die vom Vokalen unabhängigen Figurenelemente der Dessus dafür, daß die aufgebrachte Natur in der Musik noch gegenwärtig bleibt. Die Unterstimme vollzieht hier einen Sextabstieg vom *b* zum *d*, der mit einem chromatischen Gang durch die kleine Terz (*b-a-as-g*) beginnt und zum Schluß in die den Gesangsabschnitt beendende Kadenzwendung einmündet. Dazwischen tritt über dem *f* von T. 9 im Innenstimmensatz mit der Folge *as-a* nochmals eine chromatische Verbindung auf. Es mag für heutige Ohren befremdlich klingen, daß das letzte „*nous périssons tous*“ mit einer geradezu anmutig wirkenden B-Dur-Kadenz verknüpft ist.¹⁷ In jener Zeit aber bedingt eine solche fatalistische Textaussage – u. a. schon deswegen, weil sie mehr in einem entfernt mythologischen als unmittelbar realistischen Sinn verstanden wird – eo ipso

z. B. auch bei dem Wort „*guerre*“ antreffen.

¹⁶ Vgl. W. Theodor Elwert, *Französische Metrik* (München, 1961), S. 128 (§ 164/3).

¹⁷ In der vokalen Oberstimme erscheint hier, wie schon am Ende des ersten Chorteiles, die für die französische Barockmusik typische Terzschlußwendung (II-V-III in der Melodie).

noch kein expressives Moll. Wie wir feststellen konnten, zeigen sich ja die ungestümen Elemente bei Marais auch primär in triumphaler Haltung. Dies wird durch das glanzvolle Orchesternachspiel nochmals bestätigt, das, aus dem Kadenzschluß von T. 11/12 herauswachsend, die Szene durch ein aus lauter Achtelimpulsen gebildetes Kontinuum geradezu feierlich beendet.

ANDRÉ CAMPRA

Idoménée (Tragédie, 1712)¹

2. Akt: 1. und 2. Szene: *Prélude, Chœur* . . .²

Stellen wir dem Unwetter der Marais'schen *Alcyone* nun die Sturmszenen des sechs Jahre jüngeren Opernwerkes *Idoménée* von André Campra gegenüber. Es sei gleich vorweggenommen, daß die Tempesta-Realisationen dieser beiden Tragédies lyriques einander in ihren Grundzügen ziemlich ähnlich sind. Aus *Idoménée* ist zunächst der Anfang des zweiten Aktes heranzuziehen, der den Angriff der tobenden Naturgewalten auf die Flotte des kretischen Königs zeigt. Von dem dazugehörigen Regietext her³ kann man sich eine gute Vorstellung davon machen, wie eine solche Szene damals auf der Bühne ausgesehen hat:⁴

Le Théâtre représente les bords de la Mer agitée par une Tempête affreuse: Tout le fonds est rempli de Vaisseaux brisez qui font naufrage. La Nuit est répandue par tout. On entend le bruit du Tonnerre, & de temps-en-temps des Eclairs partent dans l'Air.

Das Unwettergeschehen umfaßt in der Musik vier bruchlos ineinander übergehende Abschnitte; der gesamte Komplex steht in F-Dur.

(II/1)	Instr.:	32	3-Takte (<i>tres vite</i>)
	Chor:	30	"
	Instr.:	11	"
(II/2)	Solo:	21	"

Orchestereinleitung, Chor und im weiteren solistischer Gesang: So hat sich ja die Tempesta-Szene auch bei Marais entwickelt. Daß Campra hier zugunsten eines

¹ Verwendete Notentextfassungen: *Partition réduite* (Paris: Ballard, 1712): Paris, Bibl. Nat., Vm². 225; *Partition générale* (Paris: Ballard, 1731): Paris, Bibl. Nat., Vm². 226. Der zweitgenannte Notentext steht mit den letzten Wiederaufführungen des *Idoménée* in Verbindung, die 1731 stattfanden. Eine ältere vollstimmige Partitur ist meines Wissens nicht mehr existent.

² *Partition générale*, S. 86-99.

³ *Partition réduite*, S. 57.

⁴ Das Bühnenbild mit der Meeresküste repräsentiert einen der vier Grundtypen, die zu jener Zeit für die *Plein-air*-Szene in Frage kamen; vgl. z. B. Gudrun Busch, „Die Unwetterszene in der romantischen Oper“, S. 162-163.

durchgängigen Bewegungsduktus auf Taktwechsel und stärkere Binnenschlüsse verzichtet, läßt in diesem Fall den musikalischen Gesamtablauf wie aus einem Guß kommend wirken. Offensichtlich liegt ihm daran, den Ausnahmezustand der Natur in seiner Dauerhaftigkeit zu erfassen, den Unwettervorgang sozusagen als etwas in sich Geschlossenes vom Vor- und Nachher abzugrenzen. Mit dem in dieser Art durchkomponierten Satz, innerhalb dessen die ursprünglich verschiedenen Gattungen zugehörigen Teilelemente nicht mehr als separate Stücke in Erscheinung treten, legt Campra immerhin ein zukunftsträchtiges Modell vor. Den besten Beweis für die weitreichende Bedeutung dieses Musters liefert vielleicht die berühmte Tempête der Eröffnungsszene von Glucks *Iphigénie en Tauride*, die uns ja an späterer Stelle noch ausgiebig beschäftigen wird.

Das musikalische Kontinuum basiert in unserer *Idoménée*-Szene auf einem motorischen Pulsieren von Achtelrepetitionen. Hinzu kommen meistens individuell strukturierte Sechzehntelbewegungen, häufig aber auch unvermittelt in die Höhe schießende oder aus derselben herabstürzende Zweiunddreißigstel-Skalenläufe. Am Anfang setzt die Oberstimme, ähnlich wie in Marais' *Tempeste*, erst bei T. 2 ein, um dann impulsiv voranzustürmen und der instrumentalen Einleitung schließlich durch entsprechende Gesten einen betont triumphalen Charakter aufzuprägen. Der Blitz begegnet uns in der Musik wiederum in Form eines speziellen Ereignisses: In T. 25 erscheinen abwärts gerichtete F-Dur-Dreiklangsbrechungen, in deren Zielpunkt der Satz mit seinen Außenstimmen auf einer Dezim *f-d* landet und – plötzlich stehenbleibt (Beispiel 11). Die unerwartete Zäsur hält gleichsam jenen spannungsvollen Augenblick fest, in welchem alles auf das unmittelbar bevorstehende Donnern wartet. Dieses mag daraufhin aus der musikalischen Fortsetzung herauszuhören sein (T. 27). Das beschriebene Ereignis wiederholt sich später noch einmal, und zwar in dem zwischen den beiden Vokalabschnitten liegenden Instrumentalteil (bei T. 65-66). Im 30. Takt, der schon zur Finalgruppe der Einleitung gehört, (und analog im 70.¹) kommt es zu einer Verunsicherung der Dreiviertelordnung, weil die vorausgehende Sequenzreihe mit ihrem vierten Glied noch in denselben hineinragt und damit seine Eins entkräftet.⁵ Die ungestüme Natur setzt sich hier gewissermaßen für einen Augenblick über das vorgegebene Metrum hinweg, um mit exaltierter Gebärde ihre Eigenwilligkeit zu demonstrieren.⁶

Mit Auftakt zu 34 beginnt nun der für die Zuschauer nicht sichtbare Chor der

⁵ Man beachte auch den weitgestreckten Baß-Aufstieg von T. 27-30 (*C* bis *f*^o), mit dessen Ausgriff die Verlängerung jener Bewegungsstruktur in Verbindung steht.

⁶ Die in erregten Zweiunddreißigstelläufen gipfelnde Spielaktion der Dessus von T. 30-31 ist de facto auch nicht hemiolisch gegliedert.

BEISPIEL 11

[T. 22-32]

22

Bassons

B. c.

26

30

7

6 4


3

Schiffbrüchigen zu singen, der auch 1781 in Mozarts *Idomeneo* als *Coro lontano* noch hinter der Szene postiert ist. Dort tritt dann allerdings zusätzlich ein im Vordergrund stehender *Coro vicino* auf. Der Text, den der Librettist Danchet den in Seenot befindlichen Kretern zugebracht hat, besteht aus zwei Alexandrinern. Bei Varesco finden sich diese Worte übrigens in fast wörtlicher Übersetzung wieder.⁷


O Dieux! ô justes Dieux! donnez-nous du secours;
Les Vents, les Mers, le Ciel, tout menace nos jours.

Campra läßt die beiden Verse jeweils zusammenhängend dreimal hintereinander in demselben Rhythmus vortragen:⁸

O Dieux! ô ju - stes Dieux!
don - nez - nous du se - cours;
Les Vents, les Mers, le Ciel,
tout me - na - ce nos jours.

Auffällig sind die größeren Zäsuren, welche im Vokalsatz die einzelnen Textdurchgänge voneinander trennen. Wären die betreffenden Pausen nicht vorhanden, so ergäbe sich eine Störung des Zweitaktgruppengefüges, wie wir sie bei Marais an einer Stelle angetroffen haben; so aber verläuft das Chorstück in einem unangefochtenen periodischen Gleichmaß. Ein besonderes Merkmal des Vokalparts ist in der dezidierten Hervorhebung der einzelnen Subjektglieder von Vers 2 (*Les Vents, les Mers, le Ciel*) zu erblicken, mit deren Nennung jeweils auch die innere Spannung der Musik zunimmt. Der Sprachrhythmus als solcher spiegelt hier insgesamt, sieht man einmal von dem Dreiachtelanlauf bei „ô justes Dieux“ ab, keine stärkere Erregung wider. Wirklich gegenwärtig ist die Unwetterrealität eigentlich nur im Instrumentalen; dort allerdings bleibt sie in unverminderter Schärfe präsent: Fast ununterbrochen erscheinen Sechzehntelbewegungen, daneben tritt häufig noch der markante Battaglia-Rhythmus  auf. Man kann den Schluß ziehen, daß die Sprachverständlichkeit, mithin die Versdeklamation des Chores überhaupt, für Campra in diesem Fall nicht mehr das Wichtigste darstellt.

⁷ Vgl. S. 251: „*Pietà! Numi, pietà! . . .*“

⁸ Nur ganz am Ende bringen die Dessus eine kleine Variante an ().

Einige Bemerkungen zur Harmonik: Sie verläuft, nicht anders als bei Marais, in ganz konventionellen Bahnen, wenn auch die Moll-Stufen hier etwas stärker berührt werden als in der Sturmmusik aus *Alcyone*. Unser Chorsatz gliedert sich wie üblich durch V-I-Wendungen. Zielpunkte dieser Kadenzen, die sich in ihm mit den jeweiligen Schlüssen von Vers 2 verbinden, sind die V. (T. 42), die II. (T. 52) und die I. Stufe (am Ende, T. 62).

Das aus dem Chorabschnitt herauswachsende instrumentale Zwischenspiel, in dem zunächst das schon bekannte Blitz-Ereignis im Vordergrund steht, leitet zum Auftritt des Neptun über. Seine an die wütenden Winde gerichtete Rede besteht aus vier Versen, von denen er die letzten beiden einmal wiederholt.

Cessez de soulever les Ondes,
Vents orageux, Cessez.
Rentrez dans vos prisons profondes,
Neptune parle, obéissez.

Das Unwetter in der Musik hat also zu weichen. Sein Verschwinden kommt in der Musik dadurch zur Andeutung, daß sich zu guter Letzt das Kontinuum der instrumentalen Achtelrepetitionen auflöst. Von einer einzelnen Zweiviertelpause wird es schon bei T. 83 für einen Moment durchschnitten – bezeichnenderweise unter dem der Unruhe energisch wehrenden Ruf „*Neptune parle*“. Kurz vor Schluß dann beginnt es auf ebendenselben Wortimpuls hin endgültig zu zerfallen, denn in T. 90-91 erscheinen zwei einschlägige Pausen hintereinander. Auf dem hierauf folgenden Finalklang gelangt die Musik, aus einer letzten beschränkten Intensivierung heraus, über die Verlangsamung Achtel/Viertel ganz zur Ruhe (T. 92-94). Für die fünf Abschlußtakte schreibt Campra zusätzlich eine dynamische Abstufung vor (*doux/fort/doux*). Insgesamt ist der rezitativische Gesangsabschnitt davon gekennzeichnet, daß in die zwischen den Verseinheiten liegenden Pausen der Vokalstimme, d. h. in die Hauptzäsuren der Sprachdeklamation hinein, stets noch instrumentale Zweiunddreißigstelläufe oder Sechzehntelblitze stoßen. Die punktuellen Unwetter-Impulse verdeutlichen damit auch die Gliederung der Rede. Neptun trägt seine Worte mit herrischer Gebärde vor, wobei er sich insbesondere den Battaglia-Rhythmus ♩ ♩♩ sowie eine fanfarenartige Dreiklangsmelodik zu eigen macht (Beispiel 12).

Die Vertonung des ersten Verses impliziert, obwohl kein Taktwechsel notiert ist, eine Divergenz zwischen Sprachduktus und Dreiviertelordnung: Im Grunde gliedert sich die Deklamation innerhalb von T. 74-75 hemiolisch, was natürlich diese erste Äußerung des Meeresgottes desto plakativer wirken läßt. Danach aber bleibt der musikalische Versrhythmus durchgängig im Bund mit dem Partiturtakt, wenn auch die Anfangsakzente von Zeile 2 und 4 (*Vents* bzw. *Neptune*)

BEISPIEL 12

[T. 73-80]

73 NEPTUNE

Lent

Ces - sez de sou-le - ver les On - des,

76

Vents ora-geux, Ces-sez. Rentrez.

gay

jeweils auf der zweiten Zählzeit erscheinen. Das erste „*obéissez*“ ist mit einer g-Moll-Kadenz verknüpft, die eine das dort angefügte Figuralelement übergreifende harmonische Viertelbewegung auslöst. Bei der Wiederkunft dieses letzten Textworts schließt die Musik dann nach F-Dur. Für jene charakteristische Art des instrumentalebegleiteten Sologesangs, wie sie uns hier begegnet, haben die Franzosen interessanterweise einen eigenen, plastischen Begriff geprägt: *le Récitatif accompagné pathétique*. Genauer erläutert findet man diese treffende Gattungsbezeichnung etwa bei Paul-Marie Masson, *L'Opéra de Rameau* (Paris, 1930), S. 181-187.

3. Akt, 7. und 8. Szene: *Prélude, Chœur* . . .⁹

Von Mozart her dürfte bekannt sein, daß in der Opernhandlung noch ein zweites Gewitter vorkommt. Bei Danchet/Campra bildet es, und zwar in Form einer zweimaligen Aufeinanderfolge von Chor und Solo, das Finale des dritten Aktes. Mit Ausnahme des Schlußrezitativs werden die Gesangsstücke wie bei der ersten Tempête jeweils instrumental eingeleitet.

(III/7) Instr.:	21	2/4-Takte (<i>viste</i>)
Chor:	27	"
Instr.:	7	"
(III/8) Solo (Protée):	22	"
Instr.:	8	3-Takte (<i>vite</i>)
Chor:	20	"
Solo (Idoménée):	13	c-Takte

Die einzelnen Teile sind wiederum in einen geschlossenen musikalischen Ablauf eingebunden. Damit ist bereits gesagt, daß sich auch an den Stellen, wo die Taktart wechselt, keine Zäsuren ergeben. In beiden Fällen finden wir dort Gerüstbauverbindungen vor, die den Satz jeweils ohne Verzögerung weiterlaufen lassen.

Dem im 2/4-Takt stehenden A-Dur-Komplex liegen nahezu dieselben kompositorischen Muster zugrunde wie der Sturmmusik des zweiten Aktes: Erneut treten fast durchgängig Sechzehntelbewegungen auf, die, in vielfältigen Spielformen sich ausbreitend, von einem Kontinuum repetierender Achtel getragen werden. In der Orchestereinleitung begegnet uns auch die charakteristische Profilierung bestimmter Schwerpunkttöne wieder (T. 3, 4, 9, 18); die Zweiunddreißigsteläufe hingegen fehlen diesmal im Eröffnungsteil, erscheinen dann aber an zwei

⁹ Partition générale, S. 184-197.

Stellen des Rezitativs (T. 59 und 71). Der Chor setzt in dieser Szene schon nach relativ kurzer Zeit ein. Beachtenswerterweise stoßen wir bei seiner jetzigen Partie auf ein musikalisches Gefüge, das sich aus ungeraden Taktsummen konstituiert. Dieses kommt dadurch zustande, daß im Vokalen zwischen den einzelnen Wortgruppeneinheiten jeweils eine Taktlänge ausgespart ist, und erzeugt so im ganzen eine eigenartig gespannte Atmosphäre. Von den fünf aufeinanderfolgenden Aktionsphasen der Chorstimmen her gesehen, liegt konkret eine Gliederung in 5 + 5 + 5 + 7 + 5 Takte vor.¹⁰ Die Worte, mit denen die vom Götterzorn Überraschten ihren Schauer zum Ausdruck bringen, lauten so:

Quel bruit! quels obstacles nouveaux!
C'est Protée en courroux qui paroist sur les eaux.

An einer Stelle läßt hier der harmonische Gang der Musik besonders aufhorchen: Am Ende des zweiten vokalen Teilabschnitts begibt sich das Stück in eine unkonventionellere Ausweichung hinein,¹¹ bei der über eine den A-Dur-Rahmen scheinbar verlassende Akkordverbindung *G/C/a* die obligatorische Kadenz zur V. Stufe eingefädelt wird. Mit der Schlußsilbe des Sprachvortrags kehrt der Satz zu guter Letzt wie gewohnt zu seiner tonalen Basis zurück (T. 47/48).

Nur wenige Augenblicke, nachdem der Chorgesang verklungen ist, tritt der wütende Proteus auf den Plan und ruft ein Meeresungeheuer herbei, das nun weiteren Schrecken verbreiten soll:

Je viens de vastes mers lui former les passages,
Roy perfide, d'un Dieu redoute la fureur.

Sortez, causez d'affreux ravages,
Monstre, repandez la terreur.
Faites par tout sur ces rivages,
Regner l'épouvante et l'horreur.

Die Sprachzäsuren werden hier zunächst wiederum von speziellen Instrumentalfiguren überlagert, die in diesem Fall allerdings nicht bloß an den Zeilenschlüssen, sondern zum Teil auch innerhalb der einzelnen Verse für Unruhe sorgen. Die die Vokalstimme kennzeichnenden Merkmale *Figura-corta*-Rhythmus und Dreiklangsmelodik sind uns ebenfalls schon von dem Soloabschnitt der ersten Sturmszene her bekannt. Mit dem plötzlichen Wechsel von Tongeschlecht (A-Dur/a-Moll) und Taktart (2/4 – 3), der als elementarer dramatischer Akzent zur

¹⁰ Die Auftaktzellen sind dabei jeweils vorne mitgezählt.

¹¹ Darin spiegelt sich offenbar der Schrecken wider, den das plötzliche Auftauchen des Proteus auslöst.

Wirkung kommt,¹² geben die Bässe das bisher so prägend gewesene motorische Repetieren der Basistöne auf und setzen zu einer sich kontinuierlich fortspinnenden melodischen Bewegung an; die Oberstimme geht am selben Punkt wieder zu durchgängigem Sechzehntelspiel über. Die neue instrumentale Faktur bleibt dann bis zum Ende des hier eingeleiteten Chores in Kraft, dem die folgenden Verse zugrunde liegen:

Ah! quelle haine! quel courroux!
Neptune, quel forfait t'irrite contre nous!

In der Sprachdeklamation der Singstimmen spiegelt sich diesmal die Affektreaktion der Betroffenen deutlich schärfer wider, als es bisher in den Sturmchören des *Idoménée* der Fall gewesen ist: Da sie stets auf der Takt-Zwei erscheinen, stechen z. B. die jeweiligen „Ah!“-Ausrufe markant hervor (Beispiel 13); daneben spielt eine Rolle, daß der Umfang der zusammenhängend erklingenden Wortgruppen zunächst zweimal zunimmt (5/11/15 Silben). Bei der zweiten Durch-

BEISPIEL 13

[Chœur (2), T. 9-13]

The musical score for Example 13 is a choral setting of the text 'Ah! quelle haine! quel courroux! Neptune, quel forfait t'irrite contre nous!'. It is in 3/8 time and features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts enter with a melodic line, and the piano accompaniment provides a rhythmic foundation with sixteenth-note patterns. The lyrics are written below the vocal staves.

¹² Girdlestone bezeichnet diesen Umsprung als *le changement le plus saisissant de la partition* („Idoménée . . . Idomeneo: Transformations d'un thème“, S. 113).

führung des Textes wird dann die Wiederholung des Sprachlieds „*quel courroux*“ ausgelassen, wodurch sich das musikalische Gehäuse des vokalen Vortrags gegenüber den 11 Takten des ersten Abschnitts entsprechend verkürzt. Mit dem Kadenzschluß zur V. Stufe, der den Chorsatz beendet, kehrt zum einen das gerade Zeitmaß zurück, zum andern aber auch das signifikante Phänomen der fortgesetzten Achtelrepetitionen. Sogleich tritt nun Idoménée hervor und spricht:

C'est en vain, Dieu barbare,
Que par ces chatiments ton courroux se déclare,
Si tu veux mon trépas, je suis prêt de mourir;

Mais, Si pour expier mon crime,
Il te faut une autre victime,
Ne crois pas que jamais je puisse te l'offrir.

Die das A-Dur wiedereinsetzende Vertonung folgt den uns schon bekannten Prinzipien. Die wütende Natur macht sich zwischen den Verszeilen nochmals durch eingeworfene Zweiunddreißigstelläufe bemerkbar und nutzt darüberhinaus den Finalklang für ein schlußkräftiges Aufbrausen aus.

Fassen wir die wesentlichen Charakteristika der Sturmszenen aus Campras *Idoménée*, insoweit diese von dem schon bei Marais Konstatierten abweichen, kurz zusammen. Zu erinnern wäre erstens an die innerhalb der musikalischen Gesamtabläufe weitgehend waltende Kontinuität der Bewegungsformen, die insbesondere in den aus repetierenden Achteln gebildeten Basisschichten greifbar wird. Zweitens wäre festzuhalten, daß die in den nicht-gesanglichen Abschnitten entfesselten instrumentalen Kräfte sich in der Regel kaum mehr reduzieren, wenn der Chor hinzukommt. Die Sprache des vokalen Ensembles verliert dadurch zwangsläufig ein Stück von jener Bedeutsamkeit, die sie in der französischen Oper ursprünglich besessen hat. Wo solistisch gesungen wird, behauptet der Vers indes noch seinen angestammten Rang, und die ungebändigte Natur kommt – von dem her betrachtet, was über sterige Achtelimpulse hinausgeht – nur zwischen den jeweiligen deklamatorischen Einheiten zum Zuge.

Was wir hier bei Campra gesehen haben, wird als operngeschichtlicher Hintergrund zum Teil noch für die Beleuchtung der beiden Sturmszenen des Mozartschen *Idomeneo* von Interesse sein. Deshalb sei jetzt gleich angemerkt, wie sie dort im groben Vergleich zu Danchet/Campra angelegt sind. In dem ersten Tempesta-Geschehen fällt bei Varesco/Mozart die Rede des Neptun weg;¹³ es be-

¹³ Die Göttergestalten hat Varesco ja als mitstreitende Personen generell eliminiert.

schränkt sich bei ihnen also auf einen Chor, dem allerdings, wie später zu zeigen sein wird, eine hinsichtlich unseres Themas höchst bedeutsame Rache-Arie vorgeht. Bei der zweiten Unwetterszene ziehen Mozart und Varesco, da sie auf den Auftritt des Proteus verzichten (vgl. Anm. 13), die beiden Chöre zu einem zweigeteilten Stück zusammen. Das Meeresungeheuer taucht in diesem Satz während eines kürzeren instrumentalen Zwischenspiels aus den Fluten empor. Auf das Rezitativ des Idomeneo folgt dort zum Beschluß des (zweiten) Aktes noch ein weiterer Chor, unter welchem die Kreter die Flucht ergreifen.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Hippolyte et Aricie (Tragédie, 1733)¹

Jean-Philippe Rameaus Opernschaffen setzt zu einer Zeit ein, in der uns die direkte Nachahmung von Naturphänomenen im Rahmen des französischen Musiktheaters als eine ausgesprochene Modeerscheinung entgegentritt. Mit einem Hinweis auf diese Gegebenheit leitet Paul-Marie Masson in seiner Studie zu den Bühnenwerken des Komponisten einen Abschnitt ein, der sich näher mit derartigen Stücken befaßt.² Da Rameau auf das Verlangen des Zeitgeschmacks nach jener Art von Imitationskunst voll eingeht, wird man bei ihm auch leicht fündig, wenn man in der französischen Musik der Louis-XV-Zeit nach Darstellungen der außer Rand und Band geratenen Elemente sucht. *Hippolyte et Aricie* ist seine erste Oper, die in Paris zur Aufführung gelangte. Man mache sich bewußt, daß der Komponist damals bereits im 50. Lebensjahr stand, daß sein schöpferischer Charakter also schon weitgehend ausgereift war, als er mit jener Tragédie lyrique das Aufsehen einer breiteren Öffentlichkeit zu erregen vermochte. Das Werk enthält zwei Szenen, die für unser Thema speziell von Belang sind (I/4 und IV/3) – nicht einbegriffen ein *Frémissement des Flots* (III/8), das in einem mehrschichtig angelegten, aber streng kontinuierlich verlaufenden Bewegungsmuster den Wellengang des aufgebrachten Meeres abbildet.³ Dieses Stück soll hier allerdings nicht genauer beleuchtet werden.

1. Akt, 4. Szene: *Prélude, Chœur, Tonnerre*⁴

Gehen wir zunächst in den ersten Akt und betrachten den von einem instrumentalen *Prélude* eingeleiteten Chor „*Dieux vengeurs, lancez le tonnerre!*“ Wie an einer Stelle der Unwetterszene aus Marais' *Alcyone* begegnet uns hier ein echtes Battaglia-Stück: ein weiteres Beispiel dafür, daß sich gerade die Vorstellung des Donners in der französischen Oper gerne mit diesem Topos verbindet. Das im Dreiertakt ablaufende *Prélude* erfüllt in diesem Fall lediglich die Funktion, als

¹ Verwendete Notentextfassung: *Jean-Phillipe Rameau, Œuvres complètes*, publ. sous la Direction de Camille Saint-Saëns (nachfolgend zitiert als „*Rameau-GA*“), Tome 6: *Hippolyte et Aricie: Tragédie en cinq Actes et un Prologue de l'Abbé Pellegrin*, Ed. rev. par Vincent d'Indy (Paris: Durand, 1900).

² *L'Opéra de Rameau*, S. 327.

³ A. a. O., S. 255-259.

⁴ A. a. O., S. 86-102.

traditionsgemäßes Eröffnungssignal in Form einer großangelegten Fanfare den D-Dur-Dreiklang zu exponieren.⁵ In dem auffälligen Nacheinander-Einsetzen der Orchesterstimmen, durch das der Akkord zunächst vom Grundton angefangen bis einschließlich zur Dezim sukzessive aufgebaut und damit als etwas erst in dem betreffenden Moment Entstehendes vorgeführt wird (T. 16), mag u. a. wieder das gewohnte Spiegelbild entsprechender Naturrealität zu erblicken sein.⁶ Mit T. 7 verlagert sich die melodische Dreiklangsbewegung ins Innere der Takte, während gleichzeitig die Impulsdichte der Musik durch das Trillern der Oboen und die verschärfte Aktivität der Pauke deutlich zunimmt. Seine stärkste Intensität erreicht der Fanfarensatz daraufhin in T. 9, wo mit dem *d*³ der Oberstimmen auch schon die Schlußlage erreicht ist.

Eine Baßfloskel leitet nach kurzer Generalpause zur G-Dur-Ebene über. Im Zielpunkt tritt nun ein 2/4-Takt in Kraft (Tempoangabe: *très animé*), und es setzen – und zwar ebenfalls nacheinander, allerdings von oben nach unten – die vier Chorstimmen ein. Im Grunde weist der Beginn dieses Gesangsabschnitts genau dasselbe Muster auf, das wir im kleinen schon in Marais' *Alcyone* bei der Textpassage „*le ciel tonne*“ angetroffen haben: Durch ungleichzeitiges Sprechen und durch melismatische Figuration gewinnt das Ereignis des Donnerens im Vokalsatz Gestalt. Für das Rameausche Stadium der französischen Oper ist bezeichnend, daß in diesem Chor die Worte „*lancez le tonnerre*“, also die hinteren Glieder des Anfangsverses, im folgenden noch mehrfach wiederkehren. Was bei Campra teilweise bereits sub specie der Deklamationsstruktur und der vokal-instrumentalen Kräfte-Relation festzustellen war, bestätigt sich hier von einer anderen Seite her: In den Chorstücken, die bei Lully doch noch überwiegend den klassischen Geist französischer Versrezitation geatmet hatten, verliert die Tragédie lyrique in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts allmählich ihre ursprüngliche Nähe zum Sprechtheater. Man stellt nicht mehr so häufig wie früher den Vers als solchen, d. h. als eine durch ihren individuellen rhythmisch-melodischen Duktus wirkende Ausdrucksform in den Mittelpunkt, sondern macht verstärkt von der Möglichkeit Gebrauch, die verfügbaren Worte schlichtweg als phonetisches Material zur Erzielung musikalischer Effekte einzusetzen.

Eine solche Angelegenheit primär musikalischer Art ist z. B. das in der zweiten Achttaktgruppe des Stückes stattfindende Wechselspiel quasi responsorialer Art,

⁵ Georg Graf verglich in seiner 1927 vorgelegten Monographie über Rameaus *Hippolyte* diesen Fanfarensatz ganz zu Recht mit Monteverdis *Orfeo*-Toccata: *Jean-Philippe Rameau in seiner Oper Hippolyte et Aricie: Eine musikkritische Würdigung*, Diss. Basel, 1926 (Wädenswil, 1927), S. 63-67.

⁶ Vgl. S. 37.

bei dem die Solostimme der *Grande Prêtresse* und ein vom imitativen Unisono umranktes Fanfarenelement des Vokalensembles alternierend ineinandergreifen (T. 9-16). Abgesehen davon, daß hier ohnehin die den erregten Naturzustand repräsentierende Laufbewegung im Vordergrund steht, dient der noch verbleibende Versrhythmus lediglich als Mittel zum äußeren Darstellungszweck, d. h. zur Profilierung der Fanfarenstöße. Zum Schlußglied der folgenden Sechstaktgruppe hin, in welcher der nun weiter umspielte Vokalsatz zunächst stufenweise aufsteigt und sich dabei aufgrund komplementärer Anordnung der „*lancez*“-Impulse im Innern räumlich auffächert, wird dann zielbewußt nach D-Dur kadenzisiert.

Auf der erreichten Dominantebene ändert die Musik ihre Haltung, und es erscheint ein dreitaktiges, auch von der Registrierung her zurückgenommenes *Doux-Element* (Beispiel 14). Hier schlägt die Tradition der französischen Sprachvertonung mit einem Mal wieder durch: Der neue Vers, „*Périssent les mortels qui vous livrent la guerre!*“⁷, ein Alexandriner also, kommt in seiner differenzierten, aus einer jambischen und einer anapästischen Hälfte gebildeten Gestalt sogleich deutlich zur Geltung. Dies gilt in diesem Fall trotz der in T. 23 noch miteinbezogenen Sechzehntelverzierung und unbeschadet dessen, daß in T. 24 die Sprachrezitation ganz mit dem gerade für die Battaglia typischen *Figura-corta*-Rhythmus zusammenfällt. Der Vers besitzt in seiner Unversehrtheit immerhin die Kraft, eine dem bisherigen Gliederungsverhalten des Satzes zuwiderlaufende Dreitaktgruppe zu erzeugen. Er wird anschließend im *Fort* repetiert, wobei aufgrund der Dehnung der letzten Akzentsilbe allerdings wieder eine Viertaktstruktur entsteht. Mit dem Versschluß verbindet sich an dieser Stelle eine Kadenz zur VI. Stufe, deren Zielklang die Zäsur zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des Chorstückes bildet.

In der folgenden Achttaktgruppe, mit der die Singstimmen auf Vers 1 rekurren, werden nun Abkömmlinge der schon bekannten vokalsolistischen Lauffiguren in eine Variante des imitativen Eingangsblocks eingeflochten. An die Kadenz zur I. Stufe von T. 36/37 knüpft dann eine Wiederholung des responsorialen Sequenzabschnitts T. 9-16 an. Während die Solostimme bei den Worten von Zeile 1 bleibt, um mit ihnen, auf dem Achston *d* rezitierend, für sich alleine T. 46 zu durchlaufen, fällt der Chor mit Auftrakt zu 47 überraschend schon mit der Rekapitulation von Vers 2 ein. In Verbindung mit dieser wird ein gewichtiger G-Dur-Kadenzblock exponiert, der nach einem erneuten Einwurf jenes Zwischengliedes noch ein zweites Mal erscheint. Damit endet nun der Satz. Die

⁷ So der Text nach *Rameau-GA*. Korrekt müßte es wohl heißen: „... *qui vous livrent à [!] la guerre!*“

BEISPIEL 14

[Chœur, T. 22-26]

22 Flutes à 2

Hautbois à 2

Bassons

Violons

Altos

Dessus

Soli

Tous

- re! Pé - ris - sent les mor - tels qui vous li - vrent la guer - re! Pé - ris - sent les mor -

Hautes-contre

Solo

Tous

- re! Pé - ris - sent les mor - tels qui vous li - vrent la guer - re! Pé - ris - sent les mor -

Tailles

- re! Pé - ris - sent les mor -

Basses

- re! Pé - ris - sent les mor -

Violoncelles

B. c.

doux

Tous

Schlußgruppe ist, wenn man das Scharnier T. 46 mitrechnet, neun Takte lang. Zum besseren Überblick sei die Gliederungsstruktur des Chores noch auf eine additive Formel gebracht; diese nimmt Bezug auf das dem Ganzen zugrunde liegende periodische Formprinzip, deckt sich von daher also nicht mit dem harmonischen Gerüst.⁸

$$\begin{array}{rcccl}
 8 + 8 + 6 + 7 + 8 + 8 + 9 & & \text{Takte} & & \\
 \hline
 1. \text{ Teil} & & 2. \text{ Teil} & & \\
 = 29 & + & 25 & & \text{Takte}
 \end{array}$$

Trotz der schon deutlich gewordenen Präsenz der aufgebrachten Natur ist das, was die Musik in dem Chorsatz dargestellt hat, erst das Vorspiel zur eigentlichen Manifestation des Unwetters gewesen. Daß jetzt ein als *Tonnerre* bezeichnetes Orchesterstück folgt, spricht im Vergleich mit dem Typus der älteren Sturmszene, wie wir sie bei Marais kennengelernt haben, für eine neue Relation der Gattungspole: Die instrumentale Tempête hat sich aus der Funktion herausgelöst, den Auftritt des Chores einzuleiten, und ist statt dessen selbst zum Zielpunkt, zum Hauptstück des dramatischen Geschehens avanciert. Der Chor muß sich nun umgekehrt mit einer das Eigentliche vorbereitenden Rolle begnügen. Die seit Lully gewachsene Bedeutung des rein Instrumentalen, insbesondere aber seine Prädestination zur Wiedergabe des Ungestümen kommt hier also auch auf der konzeptionellen Ebene der Musik zur Geltung. Masson weist darauf hin, daß die in der damaligen französischen Oper unter dem Titel *Tonnerre* erscheinenden Sinfonien ein bestimmtes Genre eigener Art bilden; die Donnerkomposition aus Rameaus *Hippolyte et Aricie* sei ein schönes Beispiel für die betreffende Gattung.⁹ Zum Zeugnis für die Bewunderung, der sich gerade dieses Stück bei den Zeitgenossen erfreute, zitiert Masson eine entsprechende Äußerung von Pierre-Louis d'Aquin, der in seinen *Lettres sur les hommes célèbres dans les sciences, la littérature et l'art sous la règne de Louis XV* auf die uns in diesem Kapitel beschäftigende Tragédie eingeht und dabei den *Tonnerre* mit anerkennungsvollen Worten hervorhebt.¹⁰ Die aus 45 Zweihalbetakten bestehende Komposition durchläuft gewissermaßen drei Phasen, in denen musikalisch jeweils Unterschiedliches in den Vordergrund tritt (T. 1-13 / 14-25 / 26-41). Der letzte dieser Abschnitte mündet in eine kurze Schlußgruppe ein, an deren Unisono-Ende die tonliche Substanz – sprich: das Unwetter – regelrecht verschwindet.

⁸ Bei den Kadenzstellen bildet ja der vom jeweiligen Zielklang ausgefüllte Takt stets das Schlußglied einer Formeinheit.

⁹ *L'Opéra de Rameau*, S. 328.

¹⁰ Ebd. Quelle: Pierre-Louis d'Aquin, *Siècle littéraire de Louis XV, ou Lettres sur les hommes célèbres* . . . (Amsterdam, 1752), I, 70.

T. 1-13:

Das Stück beginnt mit einem oszillierenden *g*-Oktavklang. Insofern das Zwei- und dreißigstel-Tremolo den ganzen musikalischen Ablauf weitgehend begleitet, wird damit gleich zu Anfang das eigentliche Grundelement des Satzes in Funktion gesetzt. Beachtenswert ist die für die beiden ersten Takte geltende Spielanweisung „*très doux puis augmentez de force à chaque temps*“, zeigt sie doch, wie sehr sich der Komponist um eine unmittelbare Nachahmung der physikalischen Naturrealität bemüht: Mit Hilfe dieser Vortragsbezeichnung wird das dem Rollen des Donners ja zumeist inbegriffene Anwachsen der Lautstärke, das dem akustischen Hauptschlag voranzugehen pflegt, direkt in die Musik übernommen. In T. 3 lösen sich die Violinen und Oboen von dem grundtönigen Klang und realisieren im *Fort*, zusammen mit den hinzutretenden Flöten, eine in Sechzehntelschritten absteigende Terzenkette, deren diatonische Struktur das G-Dur des Battaglia-Chores als weiterhin gültig bestätigt. Ihr Ziel findet die Oberstimmenbewegung, den Generalbaß nun um eine Stufe nach oben ziehend, am Punkt *a-c*. Der entstandene Baustein von eineinhalb Takten wird dann von einem ebenso langen, das Streicher-Tremolo auf der neu erreichten Ebene fortsetzenden Glied ergänzt. Dabei sucht die Musik in dem durch die Anweisung „*adoucissez à chaque temps*“ erwirkten Diminuendo jetzt auch das Ausschwingen des realen Donnergeräusches einzufangen. Im Prinzip wiederholt sich daraufhin der Vorgang von T. 3-5 auf der *a*-Stufe, und in diesem Modus geht es schließlich weiter, bis der Satz auf der Dominantebene angelangt ist (T. 13^M). Die Fagotte lösen hierbei auf den Einsen von T. 6, 9 und 12 gleichsam die Initialzündungen für die in jeweils gesteigerten Lautstärkegraden einsetzenden Terzabstiege aus (T. 9: *très fort*, T. 12: *encore plus fort*). Daß die Musik sich während dieser ganzen Phase (T. 3-13^M) in eineinhalbraktige Partikel gliedert, damit also nicht die vorgegebenen Zweihalbzellen als solche ausfüllt, ist für französische Verhältnisse eher ungewöhnlich: Weder bei Marais noch bei Campra war z. B. eine derartige Uminterpretation des Partiturmetrums¹¹ anzutreffen.

T. 14-25:

Wegen der prägenden Kraft, die der de facto etablierte Dreiertakt bislang auf das musikalische Zeitempfinden des Zuhörers ausgeübt hat, wirkt nun die unmißverständliche Artikulation der Eins von T. 14 durch die Bläser als rhythmischer Gegenstoß, als synkopische Störung. Mit diesem Ereignismoment, das die Unberechenbarkeit des Naturgeschehens eindrücklich vergegenwärtigt, klinkt sich der Satz dann allerdings in das ihm in Wirklichkeit zugemessene Zweihalbe-

¹¹ Nicht angesprochen sind damit hemiolische Bildungen.

raster ein. Ohne daß dabei noch motivische Strukturen erscheinen, kommt jetzt über dem liegenbleibenden *d*-Orgelpunkt ein rauschender Klangstrom zur Entfaltung: In Form einer kontinuierlichen Seitenbewegung bricht er sich zunächst in diatonisch aufsteigenden Terzen Bahn, um über den dominantischen *c*²-*fs*²-Tritonus und die Quartsextlage *h*¹-*g*² schließlich bis in die Quintseptstellung *c*²-*a*² vorzustoßen (T. 14-21). Mit dieser hat die melodische Entwicklung ihren Hochpunkt erreicht. Es folgen zwei aneinandergefügte, wieder um eine Kleinterz abwärts führende 7-6-Vorhalte¹², durch die nun zweimal auch die Taktmitte harmonisch artikuliert wird. Über T. 24 behält die Musik den Dominantseptklang, auf dem sie zuvor angelangt ist, weiter bei, bevor sie nach dem ersten Sechzehntel von T. 25 unversehens in ihm abbricht. Die eintretende Generalpause mag als Schrecksekunde empfunden werden; jedenfalls erzeugt sie vor der zu erwartenden Rückkehr der Tonika eine außergewöhnliche Spannung. Man kann sich dabei an die *Abruptio*-Takte aus der ersten Sturmszene von Campras *Idoménée* erinnern fühlen,¹³ doch wird uns ein analoges Ereignis auch noch an bedeutenderer Stelle begegnen: nämlich in dem Doppelchor „*Sind Blitze, sind Donner*“ aus der wenige Jahre vor Rameaus *Hippolyte* entstandenen Bachschen Matthäus-Passion. Daß eine plötzliche Generalpause gerade inmitten eines Kontinuums ungestümer Musik ihre besondere Wirkung erzielt, verstand sich wohl allenthalben von selbst.¹⁴

T. 26-45:

Ein bebender Unisono-Gang, der zur Tonika zurückführt, leitet die dritte Phase des Unwetters ein. Am Zielpunkt, d. h. mit T. 28, reißt die Impulskette ab; unverzüglich folgt aber in Gestalt einer prägnanten Lauffigur, wenn man so will, ein in der Taktmitte einschlagender Oberstimmen-Blitz, der dann sofort von einem Tremolo-Donner des Streicherensembles beantwortet wird. Während der Satz nun eine sequenzierend anhebende harmonische Bewegung vollzieht, wiederholt sich dieses jeweils einen Takt beanspruchende Element mehrere Male. Am Ende kommen bestimmte Varianten ins Spiel: So werden in T. 33-35, nachdem vorher schon die Laufrichtung der Zweiunddreißigstelfiguren hin und her gewechselt hat, die ersten Hälften der Zweihalbezellen ganz mit Tonleiterketten ausgefüllt. Eine weitere Verdichtung bewirkt das daraufhin wieder kontinuierlich durchgeführte Streicher-Tremolo. Mit jeweils zweifach auf- und absteigenden Skalenläufen, die in verräumlichter Disposition stetig aneinander anschließen,

¹² Gemeint ist in diesem Fall das Intervallverhältnis der beiden oberen Stimmen.

¹³ Vgl. S. 50-51.

¹⁴ Dennoch hat dieser Effekt – so werden wir feststellen müssen – speziell bei Bach einen gewissen Ausnahmecharakter; siehe S. 173, Anm. 48.

setzt sich die Musik jetzt auf der Dominante fest (T. 36-39). Über eine Quartsextausbiegung, mit der die Tonleiterbewegung in in den Generalbaß wandert (T. 40), wird der flächige Satz dann wie durch einen Trichter in die den Streichern allein überlassene Schlußgruppe hineingeleitet.

Während einer kurzen Ostinato-Periode geht die Lautstärke ins *Doux* zurück, bevor ein Unisono-Lauf im *Fort* zum Endziel des Tonikagrundtons führt und die Musik sich auf demselben letztlich verflüchtigt. Es sei daran erinnert, daß uns eine vergleichbare dynamische Abstufung schon bei Campras *Idoménée* an einer entsprechenden Schlußstelle begegnet ist (ebd. in Szene II/2). Parallelen lassen sich indes auch zwischen Marais' *Tempête* und unserem *Tonnerre* ziehen: Denken wir an die Dominanz der perkussiven Impulse, an die breiten Klangflächen, an jenes halbtaktige Alternieren von Lauffiguren und Tremologruppen, das bei beiden Kompositionen in der zweiten Hälfte vorkommt. Diese Übereinstimmungen weisen darauf hin, daß der Entwicklungsprozeß der französischen Oper in eine feste kompositorische Tradition eingebettet ist, innerhalb derer bestimmte musikalische Gestaltungsprinzipien ohne weiteres über längere Zeiträume hinweg wirksam bleiben können.

4. Akt, 3. Szene (*Chœur, Récitatif*)¹⁵

Wie so häufig im barocken Musiktheater Frankreichs geschieht es im vierten Akt von Rameaus *Hippolyte et Aricie*, daß ein prunkvolles Fest durch das Eingreifen gewisser Mächte jäh zum Abbruch gebracht wird. Die entsprechende Regieanweisung lautet:

*Bruit de mer et vents –
La mer s'agite; on en voit sortir un monstre horrible.*

Es findet eine schauerhafte Entführung statt: Das in die Festversammlung eingedrungene Meeresungeheuer bemächtigt sich des Helden Hippolyte und verschleppt ihn anschließend in die Unterwelt. Auf das Getöse, das den schrecklichen Überfall ankündigt, reagiert zuerst der Chor. Die Worte der Gemeinschaft sind in diesem Fall wieder Ausdruck des Entsetzens und der Angst. Jeder Vers ist individuell rhythmisiert und wird nur einmal ausgesprochen. Die vorherrschenden breiten Notenwerte lassen die Deklamation allerdings ziemlich starr und steif ausfallen, so daß die vokale Äußerung wie schicksalsergeben wirkt.

Quel bruit! Quels vents, ô ciel! Quelle montagne humide!

¹⁵ Rameau-GA, Tome 6, S. 306-317.

Quel monstre elle enfante à nos yeux!
O Diane, accourez! Volez du haut des cieux!

Mit dem kurzen Instrumentalvorspiel des Chorstückes erhebt sich, als untrügliches Zeichen der erregten Natur, sogleich wiederum das für Rameaus Sturmkompositionen typische Zweiunddreißigstel-Tremolo. Daß die Kontrabässe bei solchen Gelegenheiten die Töne halb so schnell repetieren wie die anderen Streicherstimmen, war schon aus der Partitur von Marais' *Tempeste* ersichtlich. Diese scheint übrigens bei unserem Satz gleichsam Pate gestanden zu haben: Rameau verwendet für ihn ebenfalls die Tonart B-Dur und läßt die ungestüme Musik mit einem längeren Tonika-Orgelpunkt beginnen. Interessant ist, daß auch die Anfangstakte einer in B-Dur stehenden Bach-Arie, auf die wir später eingehen werden, in gedrängter Form die hier vorliegende Harmoniefolge aufweisen.¹⁶ Solche Orgelpunktstrukturen stellen freilich ganz allgemein ein bevorzugtes Modell gerade für die Eröffnung von Tempesta-Sätzen dar.

Beim Vorspiel unseres Chores ragen aus der bebenden Grundfläche zunächst nur die Takt-Einsen hervor, die mit sich von Mal zu Mal intensivierenden Anläufen erstürmt werden (erste Violinen mit Bläsern). In T. 6, vor dem Vokaleinsatz, tritt das figurative Bewegungsmoment bereits auf dem zweiten Viertel ein. Auch bricht der entstehende Wirbel bei der nächsten Eins, auf die der Chor schon „*Quel bruit!*“ ausruft, nicht mehr ab, sondern pflanzt sich mit wechselnder Gestalt über die beiden folgenden Exklamationen hinaus fort. Die tobende Natur entfaltet hier also erst beim Beginn des Vokalparts ihre stärkste Kraft. In dem Augenblick jedoch, wo die einheitlich deklamierenden Singstimmen zur zweiten Hälfte des alexandrinischen Anfangsverses übergehen, enthält sich die instrumentale Oberschicht zugunsten der Sprachverständlichkeit ihrer Laufbewegungen, und die Bläser realisieren statt dessen nur mehr den Zählzeitrhythmus (T. 10). Bei der zwölften Silbe der ersten Zeile kehren die Zweiunddreißigstelletten wieder für einen Moment zurück. Damit präsentiert sich diese Chorkomposition so, wie man es sonst von einem *Récitatif accompagné pathétique* erwarten würde.

Nachdem im Harmonischen seit T. 6 lediglich eine I-IV-I-Ausweichung vorgefallen ist (T. 10-11), erfolgt mit dem Übergang zu T. 12 ein außergewöhnlicher, ereignishafter Klangwechsel: Mit dem Wort „*monstre*“ stößt die Musik in einen völlig unerwarteten Des-Dur-Akkord hinein; daß das Tremolo vorher abbricht, läßt diesen Umsprung desto stärker zur Wirkung kommen (Beispiel 15). Der Schock, den das Auftauchen des Ungetüms auslöst, manifestiert sich also auf

¹⁶ Es handelt sich um den dritten Satz der Kantate BWV 46; siehe S. 133.

BEISPIEL 15

[T. 11-12]

11 Flutes à 2

Hautbois à 2

Bassons à 2

Violons

Altos

Dessus

- mi - - - - de! Quel monstre elle en - -

Hautes-contre

- mi - - - - de! Quel monstre elle en - -

Tailles

- mi - - - - de! Quel monstre elle en - -

Basses

- mi - - - - de! Quel monstre elle en - -

Violoncelles

Contre Basse

diese Weise in der Komposition. Auf einen bedeutsamen Parallelfall aus späterer Zeit sei hier gleich hingewiesen: Es ist Mozarts *Idomeneo*, in dem beim Erscheinen des Meeresungeheuers fast dasselbe geschieht, wendet sich doch die Musik dort von einem dominantischen G-Dur aus mit Hilfe einer chromatischen Tonleiter plötzlich nach b-Moll.¹⁷ Wie bei Rameau trifft der harmonische Zielpunkt an jener Stelle mit der ersten Akzentsilbe eines neuen Chorverses zusammen. Das Orchester nimmt bei T. 12 unserer Tempête den Duktus von T. 10 wieder auf, d. h. es kehrt in den Streichern das Tremolo und in den Bläsern der Zählzeitrhythmus zurück. Nach einer harmonischen Quintschrittbewegung wird mit der Endsilbe von Vers 2 As-Dur erreicht. Erneut verschwinden hier die Zweiunddreißigstelrepetitionen, so daß nun in T. 14 alleine die zwischen ersten Violinen und Bläsern hin und her springenden Laufketten in Erscheinung treten. Die daraufhin entstehende Generalpause schafft Raum für die erforderliche Hervorhebung der personalen Anrufung „O Diane“, die den alexandrinischen Schlußvers eröffnet.

Mit Beginn von T. 16, auf einem nach B-Dur zurückleitenden Quintsextakkord über *a*, gerät das instrumentale Beben nochmals in vollen Gang. Die Violinläufe, die zur Mittelzäsur des Verses einsetzen, werden dann schon auf dem vierten Viertel von T. 16 wieder vom Tremolo abgelöst. Parallel zu den letzten sechs Silben der Zeile vollzieht sich jetzt eine kräftige B-Dur-Kadenz; den Bläsern ist es dabei erlaubt, in T. 18 trotz der Sprachdeklamation zusätzliche Figural-elemente einzuflechten. Offensichtlich nimmt der während des ersten Taktviertels emporschießende Terzenlauf in Verbindung mit der anschließenden Sprungkombination $f^3 - b^2 - g^3$ (erste Flöte) Bezug auf die textliche Ortsbestimmung „*du haut des cieux*“. Im allgemeinen hat man bei der sprachgebundenen Musik des französischen Barock solche punktuellen, von der darstellerischen Grundhaltung unabhängige Wortausdeutungen freilich in geringerem Maße zu gewärtigen als etwa bei J. S. Bach. Wir werden es noch en détail sehen können, daß dieser, was das Verhältnis von Text und instrumentaler Aktion anlangt, eben unter gänzlich anderen Vorzeichen komponiert als Rameau.¹⁸

In der ursprünglichen Fassung unserer Szene knüpft an den Sturmchor ein 10 Takte dauerndes *Récitatif accompagné pathétique* an (Hippolyte/Aricie). Trotz der Tatsache, daß es bis auf seinen Ein- und Ausgang von Rameau für die Aufführungen wieder gestrichen worden ist,¹⁹ lohnt es sich, einen Blick auf diesen musikalischen Abschnitt zu werfen. Hier der Text:

¹⁷ Nr. 17 (*Coro*), T. 30-32; siehe S. 262-263.

¹⁸ Vgl. hierzu insbes. S. 138.

¹⁹ *Rameau-GA*, Tome 6, Komm. von Charles Malherbe, S. LXXXII.

Hippolyte (*avancant vers le monstre*):

Venez! qu'à son défaut Je vous serve de guide.


Aricie:

Arrête, Hippolyte, où cours-tu?

Que va-t-il devenir? Je frémis, je frissonne.

Est-ce ainsi que les Dieux protègent la vertu?

Diane même l'abandonne.

Das Rezitativ beginnt in g-Moll; der weitere harmonische Weg führt über c-Moll (T. 6) nach B-Dur (T. 9), von wo aus mittels chromatischer Baßschritte wieder ein vermeintlich dominantisches D-Dur erreicht wird (T. 10). Mit der trugschlüssigen Es-Dur-Auflösung erfolgt dann ein neuer Einsatz des Chores, der sich von dort an bis zum Ende des Aktfinales noch mehrfach, jeweils einen oder zwei Verse einwerfend, zwischen die restlichen solistischen Redepassagen mischt. In unserem Rezitativteil sind zunächst, sieht man vom Übergang von T. 1 zu T. 2 ab, instrumentale Sechzehntel- bzw. Zweiunddreißigstelimpulse ununterbrochen gegenwärtig; akkordische Tremologruppen und Tonleiterketten der ersten Violinen wechseln einander stetig ab. Beachten wir, daß die quirligen Lauffiguren, die ja gewöhnlich für ihr Auftreten nur die Momente sprachlicher Zäsuren in Anspruch nehmen, sich hier von dem Anfangswort der Aricie-Replik (NB) „*Arrête*“ keinen Einhalt gebieten lassen. Spätestens bei Rameau ist also auch der solistische Versvortrag nicht mehr vor der Überdeckung durch die instrumentale Sturmbewegung gefeit. Während in T. 4-5 die an den Anfangsabschnitt von Marais' *Tempête* erinnernden Auftaktpunktierungen auffallen, sind die Takte 6 bis 9 davon bestimmt, daß sich die Tätigkeit des Orchesters auf das punktuelle Setzen kurzer Bebungsimpulse () reduziert. Somit spiegelt die Musik dort stärker den Seelenzustand der Aricie (*Je frémis, je frissonne*) wider als das Naturgeschehen. Weiter wollen wir die Szene nun nicht mehr verfolgen, da das Unwetter als solches bis zu ihrem Ende weniger im Vordergrund der Kompositionen steht als bisher.

Les Indes galantes (Ballet héroïque, 1735)²⁰

Das Ballet héroïque *Les Indes galantes* ist Rameaus zweites Werk für die Pariser Opernbühne. Was die Entfesselung der Naturgewalten betrifft, werden darin gleichsam alle verfügbaren Register gezogen: Schon die erste Entrée enthält eine ausgedehnte Tempête; in der zweiten, die in Peru spielt, kommen darüberhinaus ein Erdbeben und ein Vulkanausbruch zur Darstellung.²¹ Obschon sich die folgende Untersuchung auf die Musik zu den letztgenannten Naturereignissen konzentrieren soll, sei hier zunächst einiges Wissenswerte über die Sturmszene (I/2)²² mitgeteilt. Sie beginnt mit einem größeren Instrumentalteil, der nur bei T. 8 durch den solistischen Einwurf einer einzelnen Verszeile vokal ergänzt wird. Hervorstechendes Merkmal ist wie üblich das Zweiunddreißigstel-Tremolo, das in diesem Fall aus einer Impulsbeschleunigung während T. 1-2 resultiert (Achtel/Sechzehntel/Sechzehntelsextolen/Zweiunddreißigstel). Als Tonart tritt wiederum B-Dur auf den Plan.²³

An den Einleitungsabschnitt schließt sich ein in g-Moll stehendes Rezitativ an, bei dem das Orchester ungeachtet der Sprachdeklamation durchgängig in stürmischer Aktion verbleibt. Der Gesang wird nun mehrfach auch von impulsiven Tonleiterbewegungen überlagert, und nur durch eine entsprechende dynamische Abschattierung nimmt das Instrumentale noch auf den Textvortrag Rücksicht. Rameau will also das Wüten der aus den Angeln gehobenen Natur gerade in seiner Unnachgiebigkeit erfassen und herausstellen. Bei dem Chor der Seeleute, der auf das Rezitativ folgt, sind die Sänger wie gewöhnlich – man erinnere sich an die erste Sturmszene aus Campras *Idoménée* – für das Publikum unsichtbar; g-Moll bleibt hier als Tonart gültig. Hervorzuheben wäre, daß das Vokalensemble zum Teil ungleichzeitig deklamiert; auffallend sind ferner die immer wieder als punktuelle Ausrufe ertönenden „Ciel!“-Rufe. Im Anschluß an den Chor erscheint nochmals ein rezitativischer Abschnitt mit heftig bewegter Instrumentalbegleitung. Im ganzen wird also deutlich, daß Rameau hier konzeptionell im Grunde wieder an das ältere Muster der Sturmszene anknüpft,²⁴ daß er in der Ausformung der kompositorischen Faktur jedoch durchaus der neueren Tendenz folgt, den ungestümen Trieb der Musik gegenüber der Versdeklamation aufzuwerten.

²⁰ Rameau-GA, Tome 7: *Les Indes galantes: Ballet héroïque en trois Entrées et un Prologue, avec une nouvelle Entrée, Paroles de Fuzelier*, Ed. rev. par Paul Dukas (1902).

²¹ Vgl. Rameau-GA, Tome 7, Komm. von Charles Malherbe, S. XLI.

²² Ebd., S. 82-107.

²³ Wie in der Sturmszene IV/3 des *Hippolyte*.

²⁴ Wie gewöhnlich steht eben der Chor ganz im Zentrum.

2. Entrée, 5. Szene: *Tremblement de Terre*²⁵

Das Erdbeben aus der zweiten Entrée von *Les Indes galantes* sieht man innerhalb des Rameauschen Œuvres nicht zu Unrecht als die gewaltigste Darstellung wütender Natur an.²⁶ Abgesehen vom Effekt einer besonderen figurativen Ausgestaltung ist für die Wirkung der Musik in erster Linie ausschlaggebend, daß die Harmonik in Extrembereiche vorstößt. Beim zweiten Chorabschnitt kommt als Spannungsfaktor auch eine außergewöhnliche Divergenz im Verhältnis von Instrumentalsatz und Sprache zum Tragen. Bevor wir aber ins Detail gehen, sei die Gesamtgliederung des zu behandelnden musikalischen Komplexes aufgezeigt:

Instr.:	11	2-Takte (<i>Modéré</i>)
Chor:	9	"
Instr.:	16	"
Chor:	18	6/8-Takte (<i>Vite</i>)
Instr.:	14	2-Takte

Die fünf Teile sind an ihren Übergängen durch entsprechende Harmoniestrukturen fest aneinandergeklammert. Daß Rameau hier f-Moll zum tonalen Zentrum bestimmt hat, deutet sozusagen auf eine sich verändernde Semantik der Tongeschlechter hin: Anders als früher, und in klarem Unterschied zum Dur, vermag das Moll jetzt gegebenenfalls spezifisch den Charakter des Bedrohlichen anzunehmen und auszustrahlen. Man bedenke, daß dieser Zug in der französischen Tempête, rein musikalisch gesehen, bis dato noch kaum hervorgetreten war.

Vom szenischen Zusammenhang her liegt bei unserem Erdbeben dasselbe Geschehensmuster vor wie im vierten Akt von *Hippolyte et Aricie*; die Natur gerät also aus den Fugen, während ein Fest im Gange ist: Die versammelte Gemeinschaft wird mit einem Mal aus ihrer feierlichen Stimmung herausgerissen und erbarmungslos in Angst und Schrecken versetzt. Mit dem Ausbruch des Vulkans bildet der mittlere Instrumentalabschnitt innerhalb des Ganzen einen dramatischen Höhepunkt. Konkret tut sich dort laut Regieanweisung folgendes (bei T. 23-24):

*L'air s'obscurcit, le tremblement redouble, le volcan
s'allume et jette par tourbillons de feu et de la fumée.*

Die beiden Chortexte gehen auf das ablaufende Naturgeschehen, schon eine ge-

²⁵ Rameau-GA, Tome 7, S. 206-221.

²⁶ So z. B. Masson, *L'Opéra de Rameau*, S. 331.

wisse Deutung mitaussprechend, durch je in zwei Verse gefaßte Worte ein. Dem ersten Gesangsteil liegt ein Achtsilblerpaar zugrunde:

Dans les abîmes de la terre,
Les vents se déclarent la guerre.

Der im 6/8-Takt stehende Vokalabschnitt bringt die Vertonung zweier Alexandriner:

Les rochers embrassés s'élancent dans les airs,
Et portent jusqu'aux cieux les flammes des enfers.

Zu Beginn, am Anfang der instrumentalen Einleitung, führt die Musik auf eindrucksvolle Weise das allmähliche In-Gang-Kommen des Erdbebens vor: Eine Analogie zu der gemeinten Wirklichkeit ist dadurch geschaffen, daß auf Tonrepetition beruhende, sich bis zum Tremolo verdichtende Impulssignale auf scheinbar willkürliche Weise nach und nach vervielfacht werden. Die sukzessiv einsetzende Tätigkeit von Generalbaß, Streichern und Fagotten basiert allerdings auf einem konsequenten Rhythmus-Kanon, bei dem alle fünf Stimmen die ihnen jeweils zugewiesenen Tonstufen nicht verlassen. Zum Baß-*f* tritt zunächst überraschend die None hinzu; es folgen Undezim, kleine Tredezim und große Septim, so daß im ganzen die Verbindung *F-g⁰-b⁰-des¹-e⁰* aufgebaut wird. Man vermißt also zunächst einen Tonikaakkord und hört statt dessen einen strebenden Orgelpunktklang entstehen. Die Verwandtschaft dieser Struktur mit den üblichen Mustern der Tempesta-Eröffnung ist evident, doch dringt hier das außergewöhnliche Moment der Dissonanzwirkung zweifellos in den Vordergrund. Bemerkenswerterweise findet man eine beinahe gleichlautende, ebenfalls auf f-Moll bezogene Klangformel in den Anfangstakten des *Winter-Konzertes* aus Vivaldis *Le quattro Stagioni* vor.²⁷

Mit T. 7 unseres *Tremblement de Terre* gehen die Violinen zu einem gleichförmig kreisenden Sechzehntelspiel in parallelen Terzen über. Die Fagotte, die in diesem Satz eine vom Generalbaß unabhängige Stimme realisieren, setzen gleichzeitig zu einer wippenden Achtelbewegung an, die sie dann bis zum Ende des mittleren Instrumentalteils fast durchgängig beibehalten. Die vorliegende Faktur erinnert von daher an den älteren fünfstimmigen Orchestersatz. Das in T. 7 auf dem Spannungsklang etablierte Spielmuster wird mit der nächsten Eins, die nun die Auflösung in das tonische f-Moll bringt, für einen Moment nochmals aufgelockert: Die Violinen bleiben auf der Oberterz des erreichten Dreiklangs – um den harmonischen Ruhepol gewissermaßen festzunageln – kurz stehen, und die

²⁷ Dort baut sich zu Beginn die Verbindung *f⁰-g¹-des²-b²* auf.

Violen schalten bei ihren Repetitionen die Geschwindigkeit von Zweiund-dreißigstel auf Sechzehntel zurück. Aus der triumphalen Geste eines singulären Aufwärtsschnellens heraus aber lancieren die Geigen jetzt eine weitere Tremolo-gruppe, so daß die Musik sofort wieder in heftigste Erregung gerät. Mit dem neunten Takt, ab dem Flöte und Oboen die Violinstimmen klanglich verstärken, erscheinen dann erneut die motorisch kreisenden Viersechzehntelemente. Im Harmonischen vollzieht sich nun in zwei Schritten eine abwärts strebende Seitenbewegung über dem immer noch gültigen *f*-Orgelpunkt, in deren Ziellage die Oberstimmen mit ihren Figuren schließlich jeweils die Unterterz des Tonika-grundtons berühren (T. 11).

Bezüglich des Effektes ist das hier Vorgeführte in der Tat extrem: Die anfängliche Stimmvermehrung schafft sogleich eine unheimlich und bedrohlich anmutende Atmosphäre, die sich durch das dumpfe Rumoren noch verstärkt, zu dem es mit T. 7 kommt. Das breitflächige Beben von T. 9-11, das aus dem plötzlichen Aufklaren der Musik bei T. 8 heraus zum Durchbruch gelangt, zeigt die wütende Natur dann bereits in voller Aktion. Das vibrierende Klangfeld bereitet den Singstimmeneinsatz von T. 12 vor, der vor allem deswegen zum besonderen Ereignis wird, weil sich mit ihm ein erstmaliger Wechsel der Basisstufe verbindet (*t/D*). Basses und Hautes-contre lassen die Silbenfolge von Vers 1 unisono in Gestalt eines langgezogenen, gewichtigen Fanfarensignals erklingen.²⁸ Mit dem Schlußwort „*terre*“ springt der Satz von der Dominante in die Tonika zurück, auf welcher Ebene nun Tailles und Dessus, ebenfalls oktavegekoppelt, das sich zur achten Silbe hin rhythmisch verdichtende Motiv in einer durch die höhere Lage entsprechend gesteigerten Intensität imitieren.

Das andere Stimmpaar flucht unterdessen, jetzt zwei verschiedene Tonlinien ausprägend, schon die zweite Verszeile ein. Aus ihrem Miteinander-Abschließen von T. 16 heraus gehen die beiden Vokalgruppen daraufhin zu einem einheitlichen Sprachvollzug über und tragen diesen Achtsilbler noch zweimal gemeinsam vor. Das in erster Linie durch seine anapästischen Rhythmusglieder (*♩ ♩ ♩*) profilierte Skandieren endet auf einem dominantischen C-Dur-Akkord (T. 20), mit dessen Eintreten das Instrumentalspiel abbricht. Über einem Kontinuum repetierender Sechzehntel haben (erste) Violinen, Oboen und Flöte während T. 12-15 im Unisono regelmäßig erst längere und dann, in dichterem Abstand, kürzere Tonleiterketten eingeworfen und damit dem unterirdischen Kampf der Winde, auf den der Chor Bezug nimmt, einen bildhaften musikalischen Ausdruck verliehen. Eine einzelne Laufkette schießt über dem gemeinsamen Vokalauftritt von Vers 2 empor, bevor zwischen den in T. 17 und 19 herrschenden Tremolo-

²⁸ Die Singstimmen nehmen hier gleichsam eine Posaunen-Funktion wahr.

phasen, bei dem Wort „guerre“, räumlich aufgefächerte Zweiunddreißigstelfiguren (Oboen/Flöte) auf sich aufmerksam machen. Die wechselnde, zum Unberechenbaren hin tendierende Anordnung dieser Elemente sorgt dafür, daß das Willkürliche und Sprunghafte der aufgebrachten Natur adäquat zur Geltung kommt.

Die spannungsvolle Generalpause von T. 20 richtet den Hörer darauf aus, jetzt ein wie auch immer geartetes Kadenzieren zur *f*-Tonika zu gewärtigen. Der V-I-Schluß aber läßt nun 16 Takte lang auf sich warten, da Rameau den entstandenen harmonischen Schwebezustand zur Einfügung eines aus weitgehend abnormen Akkordfolgen zusammengesetzten Klangschauspiels ausnutzt. Es bildet das musikalische Pendant zu dem von der Maschinerie vorgeführten Vulkanausbruch. Weil dieses Ereignis sich als solches kompositorisch ja nicht eindeutig erfassen läßt, greift Rameau hier auf jenes probate Mittel einer ausufernden Harmonik zurück, das man im früheren 18. Jh., auch in Frankreich – das extremste Beispiel gibt die Demonstration des Chaos in *Les Elemens* von Jean-Féry Rebel²⁹ –, für besonders außergewöhnliche deskriptive Darstellungen immer wieder herangezogen hat.³⁰ Die Musik zu dem Vulkanausbruch aus *Les Indes galantes* knüpft also, so extraordinär das sich Bahn brechende Klanggeschehen anmuten mag, im Prinzip an eine bereits vorhandene Ausdrucksform an. Es sei darauf hingewiesen, daß diese in höherem Grade, wenigstens in der französischen Komposition jener Zeit, nur dem Instrumentalen zugänglich ist. So kommt es wiederum allein dem Orchester zu, die entscheidende dramatische Klimax herbeizuführen. Aus der folgenden Beschreibung des musikalischen Zusammenhangs soll erhellen, daß jene Extremisierung der Harmonik, die anderweitig oft noch den Charakter des Experimentellen trägt,³¹ bei Rameau zielgerichtet und zwingend wirkt.

Nach dem leeren Schlußviertel von T. 20 benötigt das Ungestüm der Natur

²⁹ In dem Instrumentalstück von 1737 erklingen einleitend, in der Anordnung *D-f⁰-a⁰-cis¹-e¹-g¹-b¹*, sämtliche Töne der d-Moll-Leiter. Rebel erläutert, daß er es gewagt habe, die Idee von der Konfusion der Elemente mit derjenigen von der Konfusion der Harmonie zu verbinden. Siehe: Eugène Borrel, „Notes sur l'orchestration de l'opéra Jephthe de Montéclair (1733) et de la symphonie des Eléments de J. F. Rebel (1737)“, *La Revue Musicale*, Nr. 226: *Aspects inédits de l'art instrumental en France* (Paris, 1955), 113.

³⁰ Im Bereich der Tastenmusik kann man entsprechende Beispiele etwa in den Biblischen Historien (Sonaten) von Johann Kuhnau finden (Leipzig, 1700): Dort treten in den Vertonungen von Sauls Wahnsinn (Anfang von Nr. 2) und Hiskias Trauer (Anfang von Nr. 4) zum Teil auffällig wirre, scheinbar ohne klares Ziel bleibende harmonische Zusammenhänge auf.

³¹ So eben auch bei *Le Cahos* von Rebel.

vier Halbe, um seine volle Intensität zurückzugewinnen: Das Erdbeben setzt auf der zuvor erreichten V. Stufe neu ein (*doux*), geht im *c*-Unisono von Achtel- auf Sechzehntelrepetitionen über (*plus fort*) und steigert sich dann, und zwar gleichzeitig mit dem schockierenden Hervortreten eines Des-Dur-Klanges über dem noch liegenbleibenden Baß-*c*, wieder ins Zweiunddreißigstel-Tremolo (*très fort*). Damit ist das Tor zum harmonischen Labyrinth aufgestoßen, der unmittelbar bevorstehende Vulkanausbruch musikalisch annonciert. Es wird festzustellen sein, daß die variierende stoffliche Ausfüllung der einzelnen Taktzellen mit der klanglichen Entwicklung des instrumentalen Komplexes zusammenwirkt, ja deren inneren Ablauf zum Teil überhaupt erst plausibel macht. Eine entscheidende Funktion nehmen hierbei die dem Einleitungsabschnitt des *Tremblement de Terre* entstammenden kreisenden Terzengruppen wahr, indem sie das Zweiunddreißigstel-Beben an ganz bestimmten Stellen ereignishaft ablösen. Das Wechselspiel der Oberstimmenelemente wird getragen von den motorischen Sechzehntelrepetitionen des Generalbasses und der wippenden Achtelbewegung der Fagotte; diese Doppelschicht ist während T. 23-32 kontinuierlich präsent. Das harmonische Gerüst von T. 21-36 kann, allerdings unter Verzicht auf eine konsequente Berücksichtigung der jeweiligen Akkordlagen, so dargestellt werden:



Das Primäre ist zunächst, d. h. bis einschließlich T. 25, der auf Dissonanzspannungen abzielende Außenstimmensatz. Die Fagotte prägen eine von ihm abhängige Füllschicht aus.³² Durch die vertikale Verbindung *c-f-as-des* wird natürlich auch ein Bezug zum Anfang des Erdbebens hergestellt, dessen klangliche Struktur hier aufgrund der Verkleinerung des Nonintervalls gewissermaßen in verfremdeter Form wiedererscheint. In diesem Fall nun bildet das *c* des Basses einen Vorhalt, der sich dann mit T. 24 ins *b* auflöst. Vom Terzton des entstandenen Septakkords aus springt die obere Stimme ins *ges*, um beim Weitergehen des Continuos zum *a* allem Anschein nach ihrerseits in eine Vorhaltsfunktion einzu-

³² Durch ihre wippende Bewegung erzeugen sie jeweils zwei Innentöne.

treten: Man würde erwarten, daß die verminderte Sept sich ins *f* auflöst; damit stünde – das Nicht-Fortschreiten der übrigen Stimmen vorausgesetzt – ein nach b-Moll weisender Dominantquintsextklang im Raum. In Rameaus Komposition geschieht jedoch etwas ganz anderes: Der verminderte Septakkord *a-c-es-ges* macht sich, indem er mit T. 26 seine Lage wechselt, selbständig und lenkt die Musik damit in eine unvorhergesehene Richtung. Daß das *ges*, enharmonisch umgedeutet zum *fis*, in den Baß wandert, beschwört einen Zwischenschluß nach g-Moll herauf.³³ Durch das unvermittelte Einsetzen der kreisenden Sechzehntelfiguren sticht jener Ausbruch aus dem tonalen Basisrahmen innermusikalisch als dramatisches Geschehensmoment hervor: Die markante Terzenbewegung bemächtigt sich sozusagen der variablen Klangstruktur von T. 25, nutzt deren Energiereichtum aus, um wirkungsvoll in den Vordergrund zu treten, und diktiert dem Satz kraft der eingenommenen harmonischen Position das Einmünden in die *g*-Ebene.

In die musikalische Darstellung wird jetzt auch das Dynamische stark miteinbezogen: Der Auflösungstakt 27 ist ins *Doux* zurückgenommen, danach geht es im Alternieren von *très fort* und *moins fort* weiter (T. 28-31). Dadurch, daß der Baß beim Übergang zu T. 28 einen Tritonussprung zum *cis* ausführt und die Fagotte die *d*-Linie verlassen, wandelt sich der g-Moll-Akkord in einen verminderten Dreiklang um. Das Fortissimo und die wiedereinsetzenden Zweiunddreißigstelrepetitionen lassen diesen in voller Schärfe zur Geltung kommen. Ähnlich wie drei Takte zuvor brechen sodann die Sechzehntelterzen in die dissonierende Struktur ein, deren Baßstufe sich diesmal zwar in dem betreffenden Moment nicht verändert, die aber im Innern durch die stete Berührung des Tonnes *e* noch zum verminderten Septakkord erweitert wird. Und erneut zwingt die klangliche Disposition der Figuren dem Satz die harmonische Fortsetzung regelrecht auf (vgl. T. 26-27); was kommt, ist also schon zu erahnen: f-Moll in Quartsextstellung! Dem Baß bleibt ja, will er nicht durch den leittönigen Schritt zum *d* einen weiteren verminderten Septakkord erwirken, im Grunde keine andere Möglichkeit, als chromatisch abzustei-gen. Mit dem harmonischen Verdichtungsprozeß geht auch eine stoffliche Komprimierung einher, schließt sich doch hier an die Sechzehntelbewegung, anders als bei T. 26/27, direkt wieder das Zweiunddreißigstel-Tremolo an.

Obwohl der Quartsextakkord wie herausgemeißelt dasteht,³⁴ erhält er keine

³³ In *Rameau-GA* fehlt in T. 27 vor dem Quintton der Fagotte das Auflösungszeichen.

³⁴ Vgl. hierzu eine entsprechende Stelle bei Haydn, und zwar die Erscheinung des (kadenzierenden) Quartsextakkords in T. 141 des *Jahreszeiten*-Chores „Ach, das Ungewitter naht!“ (Nr. 17); siehe S. 344 u. 345.

kadenzierende Funktion, sondern wird als Durchgangselement behandelt. Es zeigt sich, daß der harmonische Zusammenhang durch die chromatische Baßführung determiniert ist, die schließlich bis zum *b* ausgreift. Das Absinken ins *b* nach T. 30 ruft einen dritten und letzten verminderten Septakkord³⁵ und damit fast zwangsläufig ein nochmaliges Erscheinen der kreisenden Sechzehntelterzen hervor. Über das Ziel der ganzen Entwicklung kann nun kein Zweifel mehr bestehen: Es ist die mit T. 32 erreichte Sekundstellung der Dominante. Bevor der unmißverständlich auf die Kadenz zur Tonika vorausweisende Akkord nach dem ersten Achtel von T. 33 in einer Generalpause verhallt, wird die von ihm ausgefüllte Zeiteinheit seiner Bedeutung gemäß durch zwei aufschnellende *C*-Tonleitern individuell hervorgehoben. Das Spielmuster von T. 21-22 aufgreifend, bewegt sich die Musik am Ende in einem vollstimmigen, jedoch auf die hohen Bläser verzichtenden Satz in der Stufung Achtel-/Sechzehntelrepetitionen (*doux/fort*) auf das Dominantglied T. 36 zu. An die massive Subdominantgruppe ($\frac{7}{5}$ - $\frac{6}{5}$ über *b*) werden auf der *c*-Ebene dann nur mehr zwei trockene Akkorde angehängt: Man hört einen Quartvorhalt und, für sich stehend, seine Auflösung. Jetzt kann, ja jetzt muß die Tonika zurückkehren! Außerordentlich wirkungsvoll ist, daß die vorbereitete V-I-Wendung in einem markanten Gerüstbauanschluß aufgeht: Als Kadenzziel tritt an dieser Stelle der Anfangstakt des zweiten Chorabschnitts in Funktion. Insbesondere deswegen, weil die f-Moll-Grundstellung zuvor so lange ausgeblieben ist, bekommt die neue musikalische Setzung von T. 37 ein enormes Gewicht.

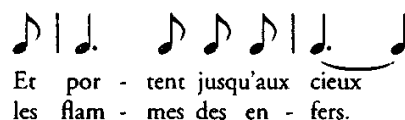
Der anlaufende 6/8-Takt schickt sich an, gleichsam einen wilden Tanz heraufzuführen. Auf instrumentaler Seite steht dabei zunächst im Vordergrund, daß über einem Kontinuum repetierender Sechzehntel wechselweise vierfach empor-schießende Sechstonfiguren und tremolierende Zweiunddreißigstel erscheinen (T. 37-45^M). Die beiden Materialien verteilen sich auf 2 + 1 + 2 + 3½ Takte und korrespondieren in dieser Anordnung, jedenfalls über die ersten beiden Drittel der Strecke, sowohl mit der harmonischen Bewegung als auch mit der vokalen Versdeklamation, die übrigens bis T. 44 ganz im Unisono abläuft. Dazu ein kleines Schema:

V. 1		V. 1		V. 2		Takte
<u>2 + 1</u>		<u>2 + 1</u>		<u>4</u>		
<i>f</i>	<i>C</i>	<i>As</i>	<i>Es</i>	<i>b</i>	...	

³⁵ Damit sind alle drei substantiell möglichen Konstellationen dieser Klangstruktur einmal aufgetreten: *fis-a-c-es* (T. 26), *cis-e-g-b* (T. 29), *b-d-f-as* (T. 31).

Der doppelte Vortrag der ersten alexandrinischen Zeile ist von einem mechanischen Skandieren in Achtern geprägt, das, in T. 37 und 41 jeweils auf der zweiten Zählzeit einsetzend, musikalisch mit der Fagottstimme zusammentrifft. Im Unterschied zu den anapästischen Gliedern der ersten Vershälfte „*Les rochers embrassés*“, die sich genau in den metrischen Duktus des Instrumentalspiels einfügen, laufen die darauf folgenden Jamben der Prädikatgruppe „*s’élancent dans les airs*“ dem eingeführten 6/8-Takt zuwider und bringen ihn somit doch spürbar ins Wackeln (T. 38 und 41).³⁶ Zwar kann hier die Sprache, da den Wurzelsilben des Französischen keine solch explosive Kraft innewohnt wie etwa denjenigen des Deutschen, die herrschende Betonungsordnung nicht wirklich aus den Angeln heben; die durch das Überspringen in die Terz musikalisch noch verschärfte Artikulation der zweiten Viertelzeit zeigt aber, daß die Störung des rhythmischen Gleichmaßes realer Bestandteil der Komposition ist.

Die beiden Teile der durchgehend jambisch strukturierten zweiten Zeile erklingen gemäß folgendem Deklamationsschema:



In dieser rhythmischen Einkleidung passen sich die zweigliedrigen Versfüße natürlich stark an den 6/8-Takt an, so daß es nun zu keiner Verunsicherung des Metrums mehr kommt. Der Generalbaß steigt während dieser vokalen Passage, in der der Chor nur bei „*les flammes*“ kurz zugunsten einer einfachen Konsonanzbildung ($\frac{as}{f} / \frac{e}{c}$) sein Unisono aufgibt, vom Basis-*b* des Subdominantdreiklangs aus stufenweise abwärts, um nach einem auftaktigen Antippen des Tonikagrundtons schließlich ins *c* hinabzufallen. So wird mit der Endsilbe des Alexandriners die Dominante erreicht (T. 46). Die perkussiven Impulsketten sind schon bei T. 45^M abgerissen – u. a. wohl deshalb, weil die wichtige sprachliche Ortsbestimmung „*des enfers*“ akustisch verständlich sein muß.

Nach dem Eintreten des C-Dur schleudert der Verbund der höheren Stimmen, während Continuo und Fagotte von ihrem Duodezimklang bereits in eine

³⁶ Man könnte nun darüber streiten, ob in es solchen Fällen – die offensichtlicheren werden wir erst bei anderen Komponisten kennenlernen – wirklich der Takt als solcher ist, der ins Wanken gerät, oder nur seine Ausfüllung. Wenn man davon ausgeht, daß sein Wesen sowohl eine bestimmte Akzentstufung als auch ein bestimmtes Gestaltungsprinzip beinhaltet, wäre mit dem, was wir hier der Einfachheit halber als Wackeln des Taktes bezeichnen wollen, de facto ein innerer Konflikt desselben angesprochen: eine punktuelle Auseinandersetzung sozusagen zwischen Taktvordergrund und Takthintergrund. Vgl. zu diesem wichtigen Aspekt u. a. S. 356-358 des Schlußkapitels.

BEISPIEL 16

[T. 46-50]

46 Flutes

Hautbois

Bassons

Violons

Altos

Dessus

- fers, Et por - tent jusqu' aux

Hautes-contre

- fers,

Tailles

- fers,

Basses

- fers,

B. c.

Measures 48-50 of the piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both with a steady eighth-note rhythm.

Measures 51-53 of the piano accompaniment. The key signature remains three flats. The melodic line in the right hand continues with a steady eighth-note rhythm, while the left hand provides a supporting bass line.

Measure 54 of the vocal line. The melody is a half note followed by a quarter note, with a fermata over the half note. The lyrics are "cieux" and "les".

Measure 55 of the vocal line. The melody is a half note followed by a quarter note, with a fermata over the half note. The lyrics are "Et por - tent jusqu' aux cieux" and "les".

Measure 56 of the vocal line. The melody is a half note followed by a quarter note, with a fermata over the half note. The lyrics are "Et por - tent jusqu' aux cieux" and "les".

Measure 57 of the vocal line. The melody is a half note followed by a quarter note, with a fermata over the half note. The lyrics are "Et por - tent jusqu' aux cieux" and "les".

Measure 58 of the piano accompaniment. The key signature is three flats. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both with a steady eighth-note rhythm.

Pause übergehen, im Unisono nacheinander zwei furiose Zweiunddreißigsteltonleitern heraus. In diesen Figurelementen, die ähnlich nochmals vier Takte später wiederkehren, will sich zweifellos etwas vom Feuerspeien des Berges bzw. von dem Textwort „*flammes*“ spiegeln. Der vokale Schlußabschnitt, in den die Musik jetzt einmündet, kann in seiner Konzeption mit dem Finalteil des Chores „*Dieux vengeurs*“ aus *Hippolyte et Aricie* verglichen werden, den wir an früherer Stelle behandelt haben (vgl. S. 63). Ebenso wie dort setzt sich beispielsweise die höchste Singstimme zur Einleitung des am Ende erscheinenden Kadenzkomplexes vom Gesamtklangkörper ab, spricht für einen Moment sozusagen in den leeren Raum hinein und läßt die letzte Silbe in einem Halteton so lange durchklingen, bis die (vokale) Ensemblegruppe nachgekommen ist (T. 47-49). Textlich wird bei dieser einfachen responsorialen Wechselrede auf die erste Hälfte von Vers 2 zurückgegriffen.

Für drei Takte bleibt der Chor hier ganz allein; dadurch tritt der neue vokale Rhythmus $\text{♩} \text{||} \text{♩} \text{♩} \text{||} \text{♩}$, den Rameau in T. 47 als insgesamt drittes Deklamationsmuster einführt, aber auch das Sprachglied als solches vollkommen in den Mittelpunkt (Beispiel 16). Beim gemeinsamen Wiedereinsetzen von Basses, Tailles und Hautes-contre vor T. 49 fächert sich der Chor erstmalig in drei verschiedene Stimmen auf. Es ist klar, daß diese so unverhofft inmitten des orchestralen Tobens auftauchende vokale C-Dur-Insel eine besondere Kontrastwirkung impliziert. In T. 50, wo sich im Instrumentalen durch ein energisches Aufbrausen wiederum die erregte Natur zu Wort meldet, entsteht wegen des noch liegenbleibenden *g*-Tones der Dessus ein herber Nonvorhalt über der von den tieferen Singstimmen angeschlagenen *f*-Moll-Terz, der erst im Achtelauftakt vor der nächsten Eins aufgelöst wird. Für die noch anzuschließende zweite Hälfte seines letzten Verses benutzt der Chor erwartungsgemäß den zuvor exponierten jambischen Rhythmus, den das Orchester nun kurzerhand mitübernimmt. In T. 51 ist somit zum ersten Mal seit Beginn des *Tremblement de Terre* ein vokal-instrumentaler Blocksatz realisiert. Daß die vollstimmige Akkordfolge trugschlüssig nach Des-Dur einbiegt, veranlaßt die aufgebrachte Natur zu einem weiteren impulsiven Nachstoßen: Die Bässe kommen für zwei Takte auf ihre Sechzehntelrepetitionen zurück, die Streicher füllen die jeweils vordere Hälfte ebendieser Zellen durch Tremologruppen aus. Zur Bekräftigung seiner zuletzt ausgesprochenen Worte beginnt der Chor unterdessen zu wiederholen: „*les flammes, les flammes des enfers*“. Nach dem Komma, d. h. nach der Achtelpause, die im Vokalen die beiden gleichlautenden Sprachglieder trennt, mündet der Satz in ein die Baßtonreihe von T. 51 aufgreifendes Unisono ein, um so schließlich nach *f* zu kadenzieren.

Der das bisherige Geschehen ergänzende Instrumentalteil zeigt nun gewisser-

maßen das Nachbeben der erschütterten Erde. Indem der gerade Takt zurückkehrt und der Rhythmus ♩ erscheint, indem die Lautstärke ins *Doux* abfällt und Oboen mit Flöte wegtreten, schließt sich hier ein Kreis: Die Musik nimmt Bezug auf ihre anfängliche Disposition, sie geht aufs neue von ihren ursprünglichen Bedingungen aus. In gewisser Weise gilt dies auch für das Harmonische, denn was jetzt noch kommt, ist in dieser Hinsicht gleichermaßen ungewöhnlich wie jene Exposition des Akkordes *f-g-b-des-e*, die zu Beginn stattgefunden hat. Die abnormen Klangfortschreitungen, die sich innerhalb von T. 55-68 ergeben, weisen darüberhinaus natürlich auf den signifikanten Mittelteil der musikalischen Szene zurück. Daß derartige Dinge zur Domäne des Instrumentalen gehören, wird dabei nochmals bestätigt. Was geht konkret vor sich? Im Anschluß an die erste Zweihalbezeile, durch die der tonische Ausgangspunkt festgelegt ist, alternieren in 2 + 1 + 2 + 1 + 2 Takten gleichsam ein verhaltenes Klopfen (je drei separate Impulse) und ein kräftiges Donnern (je ein Block mit Sechzehntelrepetitionen). Das spannungsvolle Wechselspiel vollzieht sich im Rahmen eines auf Dreistimmigkeit beruhenden Satzes, der in folgender Disposition erklingt:

$\left\{ \begin{array}{l} \text{Violinen + Violen} \\ \text{Fagotte} \\ \text{Generalbaß} \end{array} \right.$

Die Fagotte haben also auch hier eine eigene Funktion wahrzunehmen. Da sie sich in der hohen Lage besonders deutlich von den Streichern abheben, erhält die von ihnen realisierte Mittelstimme eine ausgesprochen scharfe Kontur.

Das harmonische Geschehen von T. 56-62 basiert im Grunde auf einer chromatischen Sequenz. Sie kommt dadurch zustande, daß der zweimalige Halbtonabstieg des Basses von T. 56-58 zusammen mit dem von ihm getragenen klanglichen Oberbau entsprechend versetzt wird (*es-d-cis/e-es-d/f-*). Am Anfang des Prozesses steht die Sekundstellung *es-f-a*. Entgegen der Hörerwartung löst diese sich nun mit dem dritten Klopfimpuls nicht nach b-Moll oder B-Dur auf, sondern geht in den Dreiklang *d-fis-a* über. Die anschließende Dreiviertelpause steht ganz im Zeichen der harmonischen Spannung, die aus der ungewöhnlichen Fortschreitung erwächst. Dann kommt das entscheidende Ereignis: Ein fis-Moll-Quartsextakkord tritt ein – donnernd wie gesagt, im *Fort*. Indem sich sein *a* mit dem Stufenwechsel *cis/e* der Unterstimme ins *ais* verwandelt, ist die Ausgangsstellung, transponiert um einen Halbton nach oben, wieder erreicht, und das dreitaktige Spiel kann auf der neuen Ebene von vorne beginnen. Im ganzen sieht die harmonische Bewegung von T. 56-62 so aus:

$$\begin{array}{c}
 a \text{ ————— } ais = b \text{ ————— } b \\
 f - fis \text{ ————— } g \text{ ————— } \\
 es - d - cis / e - es - d / f
 \end{array}$$

Wie wir sehen, besteht das kompositorische Grundprinzip dieses Satzteiles darin, daß auf allen Ebenen jeweils zwei Halbtonschritte aufeinanderfolgen. Die Baßführung entspricht dieser Regel auch in ihrem Gesamtduktus, weil sie übergreifend ja durch eine chromatische Sequenzierung determiniert ist (Gerüstpunkte: *es, e, f*). Die Unterschiede zwischen den einzelnen Stimmbewegungen beschränken sich faktisch auf die Parameter Lage, Richtung und Zeit.

Selbstverständlich ist das Ganze in Anbetracht des festen tonalen Rahmens, der der Musik gesetzt ist, nur mit Hilfe einer enharmonischen Verwechslung zu realisieren. De facto werden ja ungeheure harmonische Sprünge ausgeführt: Theoretisch wären wir in T. 60 bereits bei Dis-Dur und in T. 61 gar bei fisis-Moll. Durch die Umdeutung des *ais* zum *b* (T. 59/60) aber landet der Satz mit T. 62 auf einem wecheldominantischen Sekundakkord, von dem aus sofort überzeugend zu einer f-Moll-Schlußgruppe übergeleitet werden kann. Das Erdbeben kommt jetzt, fürs erste jedenfalls, zur Ruhe: *Le tremblement de terre semble s'apaiser*, heißt es im Regietext.³⁷ Dementsprechend treten in den letzten Takten der Naturdarstellung, die von einem subtil differenzierten Klopfrhythmus durchzogen werden, auch keine massiven Erschütterungen mehr auf. Die auffälligsten Merkmale der Schlußgruppe sind: zum einen die hier noch eigens neu eingeführten Dreisechzehntelanläufe, durch welche die Einsen von T. 64, 65 und 68 angezielt werden, zum andern die komplementär gesetzten Viertelimpulse von T. 66. Nachdem in T. 67 anstelle der IV. Stufe der verminderte Septakkord *b-d-f-as* erklingen ist, mündet der Satz in die Dominantebene ein, um schließlich zur Tonikavariante zu kadenzieren. In F-Dur läuft die Szene dann unmittelbar weiter.

Fassen wir zusammen, was an den Rameauschen Naturkompositionen im wesentlichen deutlich geworden ist. Zunächst haben wir festzuhalten, daß die im Rahmen der französischen Oper schon früher entwickelten Modelle der Tempête aufgegriffen werden, dabei aber durch bestimmte Verfeinerungen und Erweiterungen zur Modifikation gelangen und somit im ganzen auf eine neue Stufe treten. Das kompositorische Konzept zielt verstärkt darauf ab, einzelne Aspekte des

³⁷ In der Schlußszene der Entrée (II/8), die wir hier nicht mehr behandeln wollen, treten die wütenden Naturgewalten noch einmal, für 45 Takte, in Verbindung mit solistischem Gesang in Aktion.

Naturgeschehens wirklichkeitsgetreu zu erfassen. So durchläuft ein Satz in der Regel auch verschiedene Phasen, wobei z. B. Anfang und Ende meist durch eine entsprechende Intensitätszu- bzw. -abnahme gekennzeichnet sind. In erster Linie bezieht sich die musikalische Nachahmung auf die geräuschhafte Komponente der gestörten Natur; von daher kommt der stofflich-materiellen Seite der Komposition oft größere Bedeutung zu als ihrer inneren Struktur. Unverzichtbares Darstellungsmittel ist für Rameau das Zweiunddreißigstel-Tremolo, dessen Einsatz zwangsläufig mit einer eher flächigen, primär akkordlich geprägten Faktur in Verbindung steht. Hingegen vermißt man bei ihm solche zusammenhängenden melodischen Bewegungsabläufe, wie sie in den instrumentalen Oberstimmen der Tempesta-Stücke von Marais und Campra erscheinen. Die Diskantschicht der Orchesterfaktur zerfällt bei Rameau häufig in bestimmte Folgen figuraler Einzelimpulse. In die äußerliche Ausgestaltung des musikalischen Satzgerüsts, die vor allem also das Unstete und Wechselhafte des Naturvorgangs verkörpern will, bezieht er auch stärker als bis dahin üblich dynamische Differenzierungen konkret mit ein. Auf einer anderen Ebene steht der Vorstoß ins harmonische Extrem, wie er uns im *Tremblement de Terre* begegnet: Der Ausnahmezustand, in den die Natur geraten ist, wird in diesem Fall in einen musikalischen Ausnahmezustand übersetzt, der sich als solcher unabhängig vom Tonmalerischen bemerkbar macht.

Das oben Aufgezeigte betrifft weitgehend die instrumentale Komponente der Rameauschen Kompositionen. Daß das Bild der aus den Angeln gehobenen Elemente von ihr im allgemeinen stärker bestimmt wird als vom Vokalen, haben die behandelten Stücke deutlich erkennen lassen. Die Sprache selbst ist es, die, zumindest im Rahmen des Chorsatzes, weiter an Bedeutung verliert: Der Vers kann zwar im Sinne der Tradition noch unverfremdet in den Vordergrund treten, aber vielfach tut er dies gerade nicht, sondern löst sich statt dessen in instrumentalisierten Gesangsformen auf. Das Medium des Chores steht also primär im Dienst einer spezifisch musikalischen Gesamtaussage. Zu den verfügbaren Mitteln gehört jetzt auch das aus Italien stammende Unisone, von dem die Kompositionspraxis Frankreichs zuvor noch kaum Gebrauch gemacht hatte. Bei Rameau kann es innerhalb der vokalen Schicht ebenso vorkommen wie im rein Instrumentalen. Blicke als letztes die Frage der Tonarten anzusprechen. Daß er für die Tempête gerne B-Dur verwendet, mag mit einer durch das Maraische Beispiel begründeten Tradition zusammenhängen. Im Ursprung könnte bei den Franzosen für jene Tonart-Präferenz übrigens – dies als ergänzende Anmerkung – die *B₁*-Stimmung der tiefsten Saite des Basse-de-violons-Instrumentes den Ausschlag gegeben haben. Wichtig erscheint aber vor allem die Tatsache, daß Rameau bei seinem *Tremblement de Terre* der wütenden Natur das Moll-Geschlecht zuordnet und dieses somit als eine spezifische Ausdrucksform des Bedrohlichen in die französische Oper aufnimmt.

ANTONIO VIVALDI

Selbst wenn man von *Le quattro Stagioni* absähe, könnte man Antonio Vivaldi eine gewisse Vorliebe für Bezugnahmen auf Außermusikalisches kaum absprechen. Sie zeigt sich zunächst darin, daß mehr als zwei Dutzend seiner Instrumentalwerke entsprechende Titel tragen.¹ Nun ist ja allgemein betrachtet der Hang zum Deskriptiven in der Musik jener Epoche ein weniger starkes Charakteristikum der italienischen als vor allem der französischen Tradition. So weist Kolneder mit Recht auf den breiten Raum hin, den solche Stücke bei Vivaldi gerade im Unterschied zu anderen italienischen Komponisten der Zeit innerhalb des Gesamtchaffens einnehmen.² Überhaupt ist aus der historischen Distanz heraus dem deskriptiven Moment in Vivaldis Musik eine Bedeutsamkeit zuzuerkennen, die die landläufige Tonmalerei in der Regel vermissen läßt. Hierin kommt der Venezianer in doch auffälliger Weise dem großen französischen Zeitgenossen François Couperin nahe: Die besondere Qualität des Programmatischen, oder besser gesagt die beeindruckende Wirkung des Spiels mit außermusikalischen Vorstellungen, wie sie in ihren Schöpfungen zutage tritt, verbindet diese beiden national herausragenden Instrumentalkomponisten, trotz aller Verschiedenheit der von ihnen ausgeprägten Stile. Couperin geht in seiner *Apothéose de Lully* (1724) und *Apothéose de Corelli* (1725) soweit, in den Überschriften der einzelnen Triosätze kleine Szenenbilder zu beschreiben, auf die sich die folgende Musik jeweils bezieht. Allerdings kommt es dabei nicht zur Konkretion punktueller Ereignisse, wie sie – als wesentlicher Bestandteil einer Couperin weitgehend fremden elementaren Dramatik – in den *Stagioni* Vivaldis anzutreffen ist.

¹ Vgl. Walter Kolneder, *Antonio Vivaldi, 1678-1741: Leben und Werk* (Wiesbaden, 1965), S. 110-111.

² Ebd., S. 110.

La Tempesta di mare (Concerti, 1725/1729)

Violinkonzert in *Es* Op. VIII/5³

Flötenkonzert in *F* Op. X/1⁴

Eben war von elementarer Dramatik die Rede. Eine entsprechende Haltung durchzieht auch das Violinkonzert *La Tempesta di mare* (Op. VIII/5), wenngleich darin über den Titel hinaus keine weiteren verbalen Hinweise auf das assoziierte Geschehen erscheinen. Die Komposition wurde um 1725 zusammen mit den *Stagioni* und sieben anderen Violinkonzerten in der Sammlung *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* veröffentlicht (Amsterdam: Le Cène). Sie steht in *Es-Dur* – einer Tonart, die Vivaldi insgesamt dreizehn Male für das *Concerto per violino* gewählt hat (RV 250-262). Der erste Satz (C, Presto) weist eine für den Autor typische Ritornellform auf. Seine vier Anfangstakte bilden den im Tutti noch dreimal wiederkehrenden Hauptteil: Er erscheint

in T. 1-4 auf der I. Stufe (zunächst ohne Baß),
in 39^M-43^M auf der V. Stufe,
in 66-69 auf der III. Stufe (zunächst ohne Baß)
sowie in 73-76 wiederum auf der I. Stufe.

Außerdem tritt der Ritornellkern in gliedernder Funktion zur Trennung von erstem und zweitem Soloabschnitt auf, dort allerdings in der Komprimierung auf einen einzigen Takt (27; auf der I. Stufe). Der Schluß des Satzes (T. 87-91) besteht aus der Wiederholung von T. 7-11 des ersten Tutti-Blocks. Hinter der Gesamtgliederung kann man, was die zeitliche Ausdehnung der einzelnen Formteile betrifft, eine in etwa symmetrische Anlage erkennen (Figur 3). Es wird auffallen, daß dieses ebenso differenziert wie planvoll gestaltete Formgehäuse mit betont abwechslungsreichen Spielaktionen ausgefüllt ist.

T. 1-15:

Gleich der Anfang des Satzes besiegelt den Titel des Konzerts, indem er die ins Wüten geratende Natur exemplarisch in Szene setzt: Das kanonische Sich-

³ RV 253. Verwendete Notentextfassung: *Le Opere di Antonio Vivaldi*, ed. Istituto Ital. A. Vivaldi, Gian Francesco Malipiero (nachfolgend zitiert als „*Vivaldi Opere*“), Tomo 80 = *F* 1, Nr. 26 (Mailand: Ricordi, 1950).

⁴ RV 433. Verwendete Notentextfassung: *Vivaldi Opere*, Tomo 454 = *F* 6, Nr. 12 (hg. 1968).

FIGUR 3

Stufe				
I.	T. 1-15	<i>R1+</i> A (Tutti)	$4 + 7 + 4 = 15$	
	T. 16-26	1. Soloabschnitt	11	
I.	T. 27-39 ^M	<i>R</i> -Kern + 2. Soloabschnitt	$1 + 11\frac{1}{2} = 12\frac{1}{2}$	
V.	T. 39 ^M -51 ^M	<i>R2+</i> B (Tutti)	$4 + 8 = 12$	
	T. 51 ^M -65	3. Soloabschnitt	$14\frac{1}{2}$	
III.	T. 66-76	<i>R3+</i> 4. Soloabschnitt + <i>R4</i>	$4 + 3 + 4 = 11$	
I.	T. 77-92	5. Soloabschnitt + A* (Tutti-Schluß)	$8 + 2 + 6 = 16$	

(gerechnet in Taktlängen).

Vermehren der Orchesterstimmen⁵ erzeugt als auskomponiertes Crescendo ein energisches Tutti, das in impulsiven Bewegungsformen seinen Raum erobert. Die Sechzehntelrepetitionen des Soggettos und die als Fortspinnungselement erschienenen Lauffiguren werden dabei in variiertter Gestalt weiterverarbeitet. Hervorzuheben ist, daß zu Beginn der notierte Takt die maßgebliche Kompositionseinheit darstellt. Die Ausfüllung der Zeit richtet sich zunächst also nach der vorgegebenen Vierviertelordnung, in deren Innerem allerdings ein synkopischer Impuls wirksam wird: Der Achtelsprung am Ende des Ritornellkopfes geht gegen die Regelmäßigkeit der Sechzehntelgruppen an, wobei sich mit dem jeweils anschließenden Laufeinsatz eine Schärfung der Zwei ergibt (T. 2-4). In T. 4 sticht, durch ihre Einmaligkeit, die Achtel-Dreiklangsbrechung der ersten Violinen wie ein Signal hervor. Nach Beendigung des Kanons in T. 5 bewirken zweite Geigen, Bratschen und Bässe durch die Wiederaufnahme der Sechzehntelbewegungen mit der Drei eine besondere Artikulation der Taktmitte, die nun bis einschließlich T. 11 spürbar bleibt. Im Grunde verschiebt sich bei T. 7 das Gehäuse der ganztaktigen Spieleinheiten um zwei Viertel, und die Ausfüllung der Zeit nimmt ihren Ausgang mehrmals von Schlag 3. Am deutlichsten zeigt dies schließlich die Verbindung T. 10^M-11^M an. Da die Musik mit T. 12 wieder in das Lot des notierten Taktes zurückkommt, fungiert die zweite Hälfte von T. 11, wie schon die erste von T. 7, im temporalen Gefüge als eine Art Scharnier.

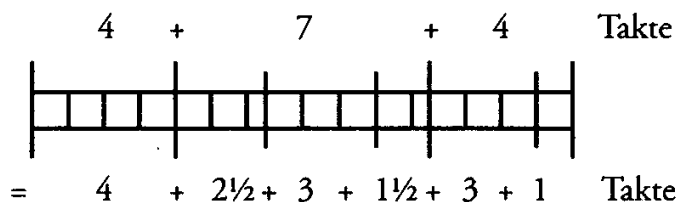
In jenem Abschnitt, der sich an das eigentliche Ritornell anschließt, erscheint zuerst eine Sequenzgruppe über den Baßschritten *es-f* und *d-es*. Sie leitet zu dem am Schluß des Satzes wiederkehrenden Kernstück dieses ersten Tuttis über (T. 7^M-11), das auf einem dominantischen Orgelpunkt aufgebaut ist. Als neue Variante der Sechzehntelbewegung treten hier emporschießende Dezimenläufe von Bässen und Bratschen in den Vordergrund, die jeweils mit einem dreimaligen Pendeln der in Terzen gekoppelten Oberstimmen ($\frac{as}{f} - \frac{g}{es} - \frac{f}{d} - \frac{g}{es}$) einsetzen. In T. 10 verselbständigen sich die Tonleitern: Durch die im Baß an den dritten Skalenlauf unmittelbar angefügte Gegenbewegung entsteht in der Musik ein Wellengang, der, von den Violinen zu einem gleichzeitigen Auf und Ab verdichtet, bis einschließlich T. 11 anhält. Er mündet in das flächige Klangspiel der Takte 12-14 ein, die unter einer $\frac{6}{4}-\frac{5}{4}-\frac{5}{3}$ -Folge den dominantischen Orgelpunkt noch einmal deutlich hervortreten lassen.

Zu T. 15 hin wird endlich kadenziert, und ein im Unisono in zwei Etappen nach unten stürzender Es-Dur-Lauf avisiert die erste Solopassage. Obgleich der ganze Eröffnungsteil durch einen einheitlichen Affekt, d. h. konkret durch das

⁵ Der Begriff kanonisch bzw. Kanon möchte im Rahmen dieser Analyse eo ipso nicht im Sinne von hoher kontrapunktischer Kunst verstanden werden.

Kontinuum der schnellen Notenwerte zusammengehalten ist, kann in ihm doch ziemlich Verschiedenartiges geschehen. Die mehr oder weniger auffälligen Fakturwechsel deuten hier bereits auf ein Prinzip des Unberechenbaren hin, von dem Vivaldi sich offenbar leiten läßt. Sie bestimmen für die 15 Tutti-Takte folgende Gliederung:

FIGUR 4



(1 Quadrat \triangleq 1 Taktlänge).

Auch bei dem Anfangsteil des Satzes begegnet uns also eine Art von Symmetrie, denn der Mittelblock, innerhalb dessen jene vier halbtaktig verschobenen Einheiten zutage treten, wird von zwei gleich langen Taktgruppen (1-4 und 12-15) umrahmt. Im Zentrum steht die triumphale Geste der dominantischen Seitenbewegung um T. 8.

T. 16-39:

Die erste Solopassage (T. 16-26) wird, wie es in Vivaldis Konzerten meistens der Fall ist, nur von der kleinen Generalbaßgruppe begleitet, so daß der ganze Abschnitt deutlich gegen das vorangegangene Tutti abgesetzt erscheint. Die Violine beschränkt sich dabei auf die Durchführung einer bestimmten Sechzehntelfigur, die als Dreiklangsbrechung dem Spiel der Oberstimmen von T. 12-14 abgelauscht ist, im Detail ihrer Form aber etwas Neues bringt. Die kompositorische Gestaltung, die nun übrigens bis gegen Ende des zweiten Soloabschnitts klar an den geschriebenen Takt gebunden bleibt, geht hier ganz vom Baß aus: Zuerst verharrt die Musik noch für eine gewisse Strecke auf der Tonikaebene, wobei die Violine zweimal abwärtssteigend ihre Akkordlage wechselt, doch dann entsteht mit der Viertelfolge *es-des-c-as* der Unterstimme eine sich halbtaktig gliedernde harmonische Bewegung. Übergeordnet werden ab T. 19-20 feste Zweitaktgruppen greifbar. Nach der Wiederholung seines Motivs geht der Baß durch das unvermittelte Pausieren auf der Zwei zu einer gegensätzlichen Artikulation über: Die Eins ist jetzt nicht mehr Ausgangspunkt einer abtaktigen, sondern Zielpunkt einer auftaktigen Geste. Im Harmonischen kommt es zu einer Sequenz *C-F/D-g*, an die sich mit T. 26 etwas überraschend ein nach *Es* zurückführender Kadenzvorgang anschließt.

Nachdem bei dieser ersten Solopassage das subtil Spannungsvolle eines schlichten, aber bewußt variierend angelegten Generalbasses an die Stelle des äußerlich Ungestümen getreten ist, kann das Abbild des plötzlichen wiederauflebenden Sturmes in dem komprimierten Ritornelltakt 27 einen elementaren dramatischen Akzent setzen. Wirksam ist dabei vor allem das als spontaner Baß-Lauf unerwartete „Kontrasubjekt“. Der prägnante Tutti-Einwurf zieht ein verdichtetes musikalisches Geschehen nach sich: Die Solovioline wechselt nun bei ihrem Sechzehntelspiel taktweise zwischen abwärtsgleitenden Linienfiguren und Akkordbrechungen ab, wobei letzteren von den Ripienstimmen jeweils ein echo-artig aufgeteiltes *Figura-corta*-Element entgegengestellt wird. T. 35 bringt eine erneute Differenzierung, denn dort setzen im Continuo liegende Achteloktaven ein, über denen der Solist ein variiertes Arpeggiando entfaltet.⁶ Der harmonische Gang der Musik zielt auf eine Kadenz zur V. Stufe ab, die dann in T. 38 vollzogen wird. Da dem V-I-Schluß eine Gruppe von drei Halbtakten vorausgeht – der Wechsel von B-Dur in seine Dominante mit Quartvorhalt erfolgt ohne weitere Verzögerung –, gerät die musikalische Zeitgliederung wieder in eine Inkongruenz zu den vornotierten Vierviertelzellen: Der zum Tutti überleitende Lauf der Solovioline über zwei Oktaven abwärts erstreckt sich von Taktmitte zu Taktmitte, so daß das Ritornell in T. 39 auf der Drei beginnt.

T. 39-51:


Auf der V. Stufe erklingt jetzt also der Kanon von T. 1-4; allerdings setzen hier die Bässe gleich mit ein und stützen die Violinen bis zum dritten Auftritt des Soggettos mit einer Unterstimme aus pochenden Achteln. Weil diese zum *g* absteigt, wird das *b* beim Erscheinen der zweiten Geigen zur Terz eines Dreiklangs der Tonikaparallele umgedeutet; auch dies ist eine der überraschenden Nuancen des Satzes. An die Ritornellgruppe knüpft nun eine ausgedehnte Quintschrittsequenz an, während der die Musik ihre höchste motivisch-harmonische Dichte erreicht: Die Bässe agieren in wütend hin und her springenden Achteln, gleichzeitig lassen die fortgesetzten Sechzehntelrepetitionen der Bratschen das erregte Beben des Klangbildes andauern. In den beiden Violinstimmen flammen halbtaktig alternierend markante Dreiklangsfiguren auf, deren Achtelbewegung mit dem Generalbaß im Bunde steht. Sie werden wechselseitig von abwärtsstürzenden bzw. mit dem Bratschen-Tremolo korrespondierenden Sechzehntelementen umgeben.

An dieser Stelle wird es gewissermaßen ernst mit der tobenden Natur, denn in

⁶ Beide Stimmen operieren an dieser Stelle trotz unterschiedlicher Bewegung mit Antizipation der schwereren durch die leichteren Tonimpulse.

der beschriebenen Spielaktion schickt sich die Musik an, ihr ganzes dramatisches Potential zu offenbaren. Bereits der Einstieg in das turbulente Geschehen mit dem energischen gemeinsamen Achtelaufakt von Bässen, Violen und zweiten Violinen bezeugt ihre Entschlossenheit, jetzt alle Kräfte aufzubieten (T. 43/44). Die kompositorische Struktur bleibt hier durch Vierviertelheiten determiniert. Sie scheinen sich zwar äußerlich ab T. 44 wieder mit dem Partiturtakt zu decken,⁷ doch läßt die Abfolge der harmonischen Funktionen erkennen, daß eigentlich das um zwei Viertel verschobene Raster Gültigkeit behält: Das Setzen der Hauptstufen findet jeweils auf der Drei statt, und auf den ersten Takthälften erscheinen dementsprechend die sie vorbereitenden Zwischendominanten.

Man könnte versucht sein, die Bedeutsamkeit der temporalen Gliederungsverhältnisse in dieser Vivaldischen Komposition vorschnell mit dem Hinweis auf die Gleichwertigkeit von erster und dritter Zählzeit abzutun. Natürlich darf das vorliegende C-Metrum keineswegs als (viergliedrige) Akzentstufenordnung verstanden werden, mit der die Musik nun bewußte Auseinandersetzungen führen könnte. Evident ist aber, und dies wird sich gerade im Anschluß an jenen Sequenzabschnitt zeigen, daß die Interpolation nicht-taktkonformer Elemente in das Gefüge der regulären Vierviertelheiten auf eine bestimmte Art mit zum Wesenskern dieses Tempesta-Satzes gehört.

In T. 48 gibt ein einzig an dieser Stelle auftretender verminderter Septakkord (*fis-a-c-es*) das Signal für die entscheidende Zuspitzung, auf das hin die Musik sich sogleich mit einem spürbaren Ruck von dem seit T. 44 unbeirrt benutzten Spielmuster löst (T. 48^M): harmonisch durch einen chromatischen Baßschritt, mit dem die Sequenz verlassen und dafür überraschend der neapolitanische Sextakkord *f-as-des* eingeführt wird; motivisch vor allem durch den sofortigen Wiederansatz akkordbrechender Achtelimpulse in der Oberstimme, die in dem unvermittelten Kurz-kurz-lang-Rhythmus  den Des-Dur-Dreiklang aufblitzen lassen (Beispiel 17). Daß der musikalische Zusammenhang hier aus der gewohnten Spur ausbricht, bestätigt sich zunächst in der ungleichartigen, metrisch zu jener Figur komplementären Fortsetzung mit Achtelpause und Auftakt *c-f-as* zur nächsten Drei hin (T. 49). Die nachfolgende Vierachtelgruppe entspricht in ihrer Gestalt wiederum den Oberstimmenelementen, die ab T. 44 fünfmal hintereinander in den ersten Takthälften erschienen sind. Da sie nun in irregulärer Distanz zu ihrer Vorgängerin von T. 48 auftritt, gerät das zeitliche Ordnungsgefüge deutlich hörbar durcheinander: Mit dem liegenden *f* des Basses bildet sich eine Sechsviertelheit heraus, die durch ihre Funktionsfolge *sⁿ/s/D²* die bevor-

⁷ In T. 4 war eine entsprechende Vierachtelgruppe der ersten Geigen ebenfalls mit Schlag 1 aufgetreten – allerdings nicht als dominantisches, sondern als tonisches Element.

BEISPIEL 17

[Op. VIII/5, T. 47-53]

47 VI. I

VI. II

Va.

B. c.

Cb.

49

51 VI. solo

Solo

stehende Kadenz zur VI. Stufe einleitet. Vor dem c-Moll-Schluß entsteht dann mit der Baßfortschreitung *es-f-g*, die den eigentlichen Kadenzvorgang trägt, ein weiteres Sechsviertelglied. Dieses ist einheitlich geprägt durch Sechzehntelrepetitionen von Geigen und Bratschen, die der Solovioline gleichsam als Plattform für den Einstieg in ihren dritten Spielabschnitt dienen. Ihr Zweiunddreißigstelllauf deutet schon an, daß die musikalische Intensität des Tuttis noch fortwirken wird.

T. 51-92:

Während der Solist sich von neuem Dreiklangsfiguren zu eigen macht, läßt das Orchester dem Kadenzschluß von T. 51^M noch zwei weitere, Donnerschlägen gleichkommende c-Moll-Akkorde folgen. Auch sie sind innerhalb des Satzverlaufs ein einmaliges Ereignis, in dem sich die Willkür der aufrührerischen Natur widerspiegelt. Die Zeit wird zwar zwischen T. 51^M und 53^M wiederum durch Vierviertelgruppen ausgefüllt, aber mit dem anschließenden halbtaktigen Einwurf der Ensemblestimmen kommt es zu einer weiteren Störung des temporalen Gleichmaßes: Sie erweist sich als der Umschwung zu einem dreifachen Alternieren zwischen Zweiviertel- und Viervierteleinheiten, das im Wechsel zwischen Orchester und Soloinstrument vonstatten geht. Es entstehen also drei Sechsviertelgruppen (T. 52^M-56), und der Takt wird als Strukturnorm erneut übergangen. Mit T. 58 erhält er dann seine eigentliche Funktion dadurch zurück, daß sich das vorherige Alternieren zu einem gleichzeitigen Geschehen verdichtet und somit die Viervierteleinheiten als Gliederungsmaß wieder in Kraft treten können.

Das Konzertieren von Sologeige und Streicherensemble erreicht in diesem Formteil seine lebhafteste Intensität, denn mit den von repetierenden Achteln gestützten Terzenläufen meldet sich das Orchester jetzt auch außerhalb des Tuttis energisch zu Wort, um Sturm und Wellengang machtvoll zu vergegenwärtigen. Durch den Kunstgriff von T. 58 läßt Vivaldi also jene Einwürfe dichter aufeinanderfolgen, und sie erscheinen so dreimal Takt für Takt. Die harmonische Entwicklung steuert hier auf einen *d*-Orgelpunkt zu, der sich mit T. 61 nach der ausgesprochen modulatorisch anmutenden Rückung f-Moll/*D*-Dominantseptakkord etabliert und dann die Zwischendominante zur III. Stufe über eine Strecke von fünf Takten breit herausstellt. Das Wüten der Natur gerät dabei innerhalb dieses Soloabschnitts in eine letzte Steigerung hinein: Beide Takthälften erhalten nun Sechzehntelläufe, und zwar erklingen alternierend zwischen Violinen und Bässen mit Violon permanent abstürzende *D*-Tonleitern (mit kleiner Sext), die den Eindruck eines fürchterlichen Brausens auslösen. Gleichzeitig zieht die Solostimme ihre Akkordbrechungen noch weiter auseinander, um über ihrem konstanten *d'* des jeweils dritten Sechzehntels das die Kadenz vorbereitende Umspielen der Dominante aufzunehmen.

Mit dem V-I-Schluß bei T. 65/66 setzt in g-Moll wieder das Ritornell ein. Direkt auf den Kanon folgt nun eine dreitaktige Sequenzpassage über einem chromatisch von *g* nach *d* abfallenden Baß, bei der sich solistische Figuren im regelmäßigen Zweiviertelabstand mit bebenden Sechzehntelrepetitionen des Ensembles abwechseln (T. 70-72). Dabei handelt es sich um eine offenkundige Variante von T. 5-6 des Anfangstutts. Aufgrund der neuen Art der Figuration im zweiten Takt, die von einer erregten Zweiunddreißigstelbewegung ausgeht, hat auch diese Spielaktion etwas Spontanes an sich. Daß sie wieder unmittelbar zum Ritornell überleitet, dürfte nicht wenig überraschen. Der enge Abstand zu seinem g-Moll-Vorbild ist sozusagen eine formimmanente Auswirkung der im Ablauf des Satzes eingetretenen musikalischen Verdichtungen. Im Unterschied zu T. 66 wird dem Soggetto jetzt analog dem B-Dur-Ritornell wieder ein Baß unterlegt, mit dem diesmal gleich noch die Bratschen in Terzen bzw. Dezimen mitgehen.

An die vier Kanontakte schließt sich der letzte Soloabschnitt an, der aus einer kontinuierlichen Folge von Zweitaktgruppen besteht. Dem noch intensivierten Spiel der Solovioline, die ihre Figur von T. 71 und 72 nun je paarweise verwendet, setzt das Orchester mit seinen repetierenden Unisono-Achteln vor den Nahtstellen der Zeitglieder dreimal ein eher retardierendes Moment entgegen. So kündigt sich das Ende des Satzes an, das nach der Wiedererreichung der I. Stufe im letzten Ritornell-Tutti zwangsweise nahegerückt ist. Die solistische Bewegung läuft über T. 84 mit den Tönen des zerlegten *B*-Dominantseptakkords aus, wird aber für eineinhalb Takte noch vom Continuo pendelnd weitergeführt, so daß erst bei T. 86^M ein Stillstand eintritt. Danach bäumt sich das Unwetter sozusagen ein letztes Mal auf: Unverhofft erklingt hier eine Wiederholung der Takte 7 bis 11, welche die Musik auf der Dominante offen enden läßt und damit den zweiten Satz als Fortsetzung begreiflich macht,⁸ gleichzeitig aber dem Presto einen formal überzeugenden Abschluß gibt.

Was haben wir als Auswertung dieser Beschreibung konkret festzuhalten? Hervorstechend ist, daß Vivaldi hier im Rahmen eines vom Grundprinzip her gebräuchlichen Formkonzepts eine Musik realisiert, die in besonderer Weise das Einmalige, das Überraschende, das sich unerwartet Entwickelnde in stets neuen Details herausstellt. Obschon man diesen Charakter natürlich in vielen seiner Kompositionen antreffen kann, kommt er doch nicht immer bis in die Einzelheiten hinein zu einer solch bewußten Ausprägung wie in unserem Tempesta-

⁸ Das Largo setzt mit einer *C*-Zwischendominante ein und moduliert dann über: *f*, *Es*, *As* nach *c*-Moll.

Satz. Man erinnere sich beispielsweise an die singuläre Verwendung des verminderten Septakkords (T. 48), markanter Dreiklangsschläge (T. 52), eines chromatischen Quartabstiegs im Baß (T. 70-72). Es scheint so, als bringe Vivaldis Art der Komposition eine gewisse Analogie zum Verhalten erregter Natur von sich aus schon mit, die nun im vorliegenden Fall eben noch betont hervorgehoben ist. Daß er den Unwettervorgang tatsächlich vor Augen hat und ihn in seiner Musik einfangen will, zeigt sich vor allem an der Prozeßhaftigkeit des Satzes. Die wechselnde Intensität des Konzertierens hat einen dramaturgischen Zuschnitt: Der Höhepunkt des Geschehens wird erst, nach zwei durchsichtig gestalteten Soloabschnitten, im zweiten Tutti-Komplex erreicht;⁹ die aus den Fugen geratene Natur kommt dann auch durch Unregelmäßigkeit der Zeitgliederung zum Ausdruck und zieht davon abgesehen ein verdichtetes Zusammenspiel von Soloinstrument und Orchester nach sich. Unbeschadet des darstellerischen Anliegens bleibt freilich spürbar, daß die Komposition primär durch das ungestüme Temperament des Violinvirtuosen und seines Ensembles motiviert ist, das nirgendwo stärker überschäumen könnte als in der Nachahmung eines Seesturmes. Aus Sicht der konzertierenden Gemeinschaft gehen hier Natur- und Selbstdarstellung ineinander über.

Unsere Beobachtungen zum Verhältnis von notiertem Takt und musikalischer Ausfüllung bedürfen noch einer weiteren Erläuterung, die aus dem Vergleich mit Vivaldis gewöhnlicher Handhabung dieser Komponenten erwachsen muß. Im C-Metrum ist bei ihm, aufs Ganze gesehen, das Auftreten ungeradzahliger Halbtaktprodukte als Gliederungseinheiten ja keinesfalls ungewöhnlich, sondern nahezu die Regel. Der Blick auf den Kopfsatz des anderen *Tempesta-di-mare*-Konzerts wird dies nachher sogleich bestätigen. Grundsätzlich orientiert sich seine musikalische Ausgestaltung der Zeit wohl am Partiturtakt, aber es bleibt sozusagen eine selbstverständliche, spielerische Freiheit bestehen, auf der Basis von Zweiviertelheiten Erweiterungen oder Verkürzungen vorzunehmen. Für einen Topos können wir in dieser Hinsicht die bei Kadenzen häufig erscheinende Sechsviertelgruppe $T-D^{4-3}$ erachten (vgl. dazu S. 94 und 97). Das Besondere an Op. VIII/5 ist jedoch, daß die Abweichungen vom Taktmaß nicht mehr oder weniger zufällig auftauchen, sondern daß sie an ganz bestimmten Stellen eingefügt sind: dort nämlich, wo die musikalische Erregung Höhepunkte erreicht bzw. wo das Geschehen sich dramatisch zuspitzt (T. 7/11, 38, 49-56). Weil ansonsten die Vierviertelgruppen das Feld beherrschen, empfindet man jene Abweichungen als Störungen der Normalität.

⁹ Die bedeutsame Stelle T. 48-49 steht de facto mitten im Zentrum des temporalen Satzablaufs: Das Presto umfaßt ja insgesamt 92 Takte, wobei mit einzukalkulieren ist, daß sich durch das Adagio von T. 86 vor Schluß noch eine Zeitverzögerung ergibt.

Das Flötenkonzert Op. X/1 läßt im Vergleich dazu einen derart bewußten Einsatz der kompositorischen Mittel eher vermissen; seine Haltung ist mehr vom Spielaspekt des Konzertierens bestimmt als von der Unwetter-Vorstellung. In seiner musikalischen Substanz geht dieses Werk auf ein älteres für Flöte, Oboe, Violine, Fagott und B. c. (RV 98) zurück, das nach Vivaldis eigenhändigen Eintragungen in der nicht vollständig lesbar erhaltenen Partiturabschrift¹⁰ auch mit begleitendem Streicherensemble aufgeführt werden konnte (RV 570). Der erste Satz von Op. X/1 weist gegenüber der Urfassung¹¹ im wesentlichen einen veränderten, ausgedehnteren zweiten Teil auf (T. 41-75); das Largo zeigt sich figurativ neugestaltet und um vier Takte gestrafft. Vor allem in den Spielmotiven ist das Schluß-Presto umgearbeitet worden, ohne daß jedoch seine formale Anlage eine stärkere Abwandlung erfahren hat. Für unsere Betrachtung ziehen wir zunächst die Fassung aus Op. X heran (RV 433).

Schon der Anfang des Konzerts macht deutlich, daß im C-Takt die Eins und die Drei gleichrangig behandelt werden können, denn die Unterstimmen imitieren das Unisono von Violinen mit Flöte im Abstand von zwei Vierteln. Die ersten vier Tutti-Takte kehren hier als Block nur noch zweimal zurück: in T. 33-36 auf der V. und gegen Schluß, in T. 63-66 wiederum auf der I. Stufe; dort allerdings gehen die Unterstimmen mit den Sechzehnteln voran.¹² Jeweils die halbe Ritornellgruppe erklingt, mit umgekehrter Laufbewegung, zusätzlich in T. 11^M-13^M und 68^M-70^M. Die Gliederung des ersten Satzes, in dem die Reihung der Spielvorgänge weniger zielgerichtet wirkt als bei Op. VIII/5, ist der nachfolgenden Aufstellung zu entnehmen. Die Addition der Taktzahlen, wie sie sich aus der kompositorischen Ausfüllung der Zeit ergibt, dokumentiert die relative Funktion der präexistenten Vierviertelzellen.

¹⁰ Turin, Bibl. Naz., Giordano 31, f. 353-356. Vgl. Peter Ryom, *Les Manuscrits de Vivaldi* (Kopenhagen, 1977), S. 400.

¹¹ Edition: *Vivaldi Opere*, Tomo 150 = F. 12, Nr. 28 (hg. 1952).

¹² Bei dieser Stelle wäre mit zu beachten, daß bereits einen halben Takt vor dem Ritornellbeginn nach F kadenziert wird. Weil er somit, wie bisher, dem Gerüstbauanschluß nachgeordnet ist, wirkt der Laufeinsatz des Basses zunächst wenig überraschend. Das eigentliche Raffinement dieser Variante besteht darin, daß die Oberstimmen in der zweiten Hälfte des folgenden Taktes jene F-Tonleiter ein zweites Mal imitieren und daß das Continuo daraufhin beim Harmoniewechsel F/C von T. 64/65 in der Tat „die Nase vorn hat“.

Ausgangsstufe:

I.	(R1)	4 +	(Tutti)	= 4
		4 +	(Solo)	= 4
		$2\frac{1}{2} + 2 + 1\frac{1}{2} + 1 + \frac{1}{2} +$	(Tutti)	= $7\frac{1}{2}$
I.		$3 + \frac{1}{2} +$	Solo	= $3\frac{1}{2}$
		7 + 1	"	= 8
		$3\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} +$	"	= 5
V.	(R2)	4 +	Tutti	= 4
		$1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} +$	"	= $4\frac{1}{2}$
V.		$3\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2} +$	Solo	= 6
		$3\frac{1}{2} +$	(Tutti)	= $3\frac{1}{2}$
III.		$2 + 3\frac{1}{2} +$	Solo	= $5\frac{1}{2}$
		$2 + 1\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2} + \frac{1}{2} +$	"	= $6\frac{1}{2}$
I.	(R3)	4 +	Tutti	= 4
		$1\frac{1}{2} + 2 + 1\frac{1}{2} + 1 +$	"	= 6
		$1\frac{1}{2} + 1 (+ \frac{1}{2})$	"	= 3

(gerechnet in Taktlängen).

Was die Kleingliederung betrifft, ist vor allem auf den augenfälligen Verkürzungsprozeß von T. 9-16 aufmerksam zu machen ($2\frac{1}{2} + 2 + 1\frac{1}{2} + 1 + \frac{1}{2}$). Im ganzen verleiht die zeitliche Varietät der musikalischen Strukturen dem Spielfluß eine besondere Lebendigkeit, ohne jedoch ausgesprochen Dramatisches auszulösen. Vivaldi geht in dieser Hinsicht auch nicht über das in der Urfassung des Satzes Angelegte hinaus. Die stürmische Natur äußert sich hier vorrangig in bildhaft wirkenden Spielaktionen, wobei als Darstellungsmittel Sechzehntelrepetitionen und Sechzehnteltonleitern dominieren. Letztere erscheinen in den Ritornelltakten räumlich alternierend und in T. 5-7 auch gegeneinanderlaufend, was jeweils die Vorstellung des Wellengangs hörbar macht. Als spezifische Spannungsmomente sind die bebenden Orchestereinsätze von T. 19 und 27 wirksam; entsprechend sticht auch das ihnen verwandte längere Streicher-Tutti von T. 47-50 hervor, das mit kurzen Durchgangsdominantsepttönen überrascht (an den Taktenden).

Es fällt auf, daß der Satz eine Reihe von Elementen enthält, die ganz ähnlich auch im Tempesta-Violinkonzert vorkommen: Zu nennen wären vor allem die Seitenbewegung in Terzen von T. 9-11 bzw. 37-38 und 67-68, die drei Akkordschläge von T. 38-39 sowie der figurative Abstieg vor dem Stillstand von T. 72,

nebst dem dominantisch endenden Schlußabschnitt. Diese Strukturen existieren bereits in der früheren Version des Flötenkonzerts und dürften damit dem aller Wahrscheinlichkeit nach später komponierten Op. VIII/5 als Muster gedient haben.¹³ Ähnliche Beobachtungen ergeben sich, wie nachher noch zu belegen sein wird, beim Vergleich der zweiten und dritten Sätze. Offensichtlich birgt also jene Urfassung von Op. X/1 bestimmte Voraussetzungen für das Violinkonzert; in der Darstellungskraft aber wird sie, ebenso wie Op. X/1 selbst, von diesem deutlich übertroffen. Das Entscheidende hat uns der Kopfsatz von Op. VIII/5 schon vor Augen geführt, nämlich daß Vivaldi entdeckt hat, wie durch einen bewußteren Aufbau der Komposition und den differenzierteren Einsatz einzelner Mittel in der Instrumentalmusik Dramatik erzeugt werden kann. Grundlegend ist dabei jene Unstetigkeit des Spielablaufs, welche die einzelnen musikalischen Vorkommnisse unvorhersehbar erscheinen und sie damit als aufregende Ereignisse hervortreten läßt. Hinsichtlich der Ausdrucksstärke steht unser Violinkonzert also auf einer hohen Ebene. Als ein Auslöser für die Art seiner Komposition ist mithin auch das Vorbild der aufgebrachten Natur anzusehen. Kolneders Behauptung, daß bei Vivaldis *Tempesta*-Stücken die außermusikalische Vorstellung kaum Einfluß auf die Formungsweise ausgeübt habe,¹⁴ trifft auf Op. VIII/5 jedenfalls nicht zu.

Die Largo-Mittelsätze der Sturmkonzerte geben den Soloinstrumenten Gelegenheit zu expressivem Kantilenenspiel, das sich zunächst jeweils im Wechsel mit zwei sequenzierend gesetzten kürzeren Motivgruppen des Orchesters entfaltet. Bei Op. X/1, wo die Streicher ausschließlich im Unisono mit dem Generalbaß agieren, kommt es dann schon ab dem sechsten Takt zur durchgängigen Begleitung der Solostimme. Allerdings wird dort im weiteren Verlauf die Figurenlinie der Flöte für zwei Takte durch ein merkwürdiges Dreiklangsbrechungsgebilde des Orchesters unterbrochen, das etwas später, d. h. nach dem zweiten, durch einen schlichten *c*-Orgelpunkt bestimmten *Accompagnamento*-Abschnitt wiederkehrt und den Satz dann mit Hilfe einer angehängten Kadenzfloskel zu Ende bringt. Insofern es augenscheinlich vom Bild der Welle angeregt ist, bleibt durch dieses Element ein Bezug der Musik zum Naturgeschehen gewahrt. Das Meer wird also nicht völlig dem Blickfeld entrückt, doch zeigt es sich hier mehr aus der Ferne und in beruhigter, gemächlich hin und her gleitender Bewegung. In etwas anderer Gestalt sind diese Unisono-Dreiklangfiguren schon in der ersten Version des Konzerts enthalten, und bezeichnenderweise übernimmt Vivaldi die Spielidee ähnlich auch für das Largo von Op. VIII/5.

¹³ Ryom gelangt nach seiner Quellenuntersuchung zu der Annahme, daß die Erstfassung jenes Concerto vor 1720 entstanden ist (*Les Manuscrits de Vivaldi*, S. 400).

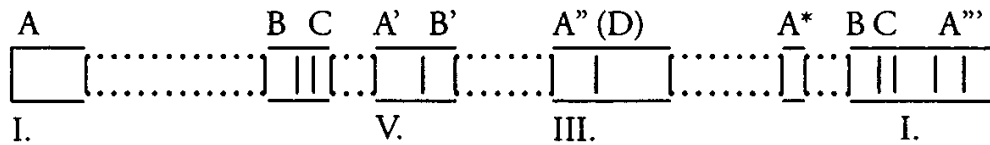
¹⁴ *Antonio Vivaldi*, S. 114.

Dort tritt sie bereits im siebenten Takt in Erscheinung, und zwar in der prägnanten Form eines einfachen Auf- und Abstiegs. Damit kommt es in diesem Satz, nach einer kurzen generalbaßbegleiteten Passage (T. 98-99), wieder zum Dialog zwischen Orchester (unisono) und Solist, wobei sich die Arpeggio-Figur dreimal mit Zweiunddreißigstelbewegungen der Melodiestimme abwechselt. Der Spielvorgang mündet dann in ein gleichzeitiges Weitergehen ein: Untergliedert nur durch die fehlenden Impulse auf Schlag 1 und 3, folgen die Sechzehntelwellen jetzt stetig aufeinander, während die Solovioline eine individuelle melodische Bewegung mit gebrochenen Dreiklängen ausführt. Die Natur beginnt hier, wenn man so will, wieder von neuem auf sich aufmerksam zu machen. Die Zweistimmigkeit endet mit der halbschlüssigen Verbindung *as-c-fis/g-h-d*, nach der im Pianissimo noch eine zweifache G-Dur-Welle erscheint. Durch das nun ganz leer bleibende erste und neunte Sechzehntel des Taktes wirkt die Figur vor dem wiederholten Halbschluß eigenartig vage, wie im Schwebezustand befindlich: möglicherweise ein Hinweis auf die Vorstellung der trügerischen Ruhe vor dem Sturm, der mit dem Finale zurückkehrt. Die im Vergleich zum Flötenkonzert betontere tonale Unbestimmtheit des Satzes, der mit einer Zwischendominante einsetzt und weitgehend im Modulieren begriffen ist, könnte ebenfalls von diesem Gedanken beeinflusst sein.


Ein ziemlich zerklüftetes Stück ist der letzte Satz des Violinkonzerts (3/8, Presto). Ihm liegt eine eigenwillig zugeschnittene Ritornellform zugrunde, bei der in den Tutti-Teilen drei Spielideen wiederholt in Erscheinung treten. Die erste zeigt sich in der einleitenden Unisono-Passage (A: T. 109-126) und deren Abkömmlingen (A': T. 219-231, A'': T. 272-281, A''': T. 384-392). Ihr Urbild besteht aus einem Sequenzgang von Grundton zur Unterquart in 3 + 2+3 + 2+3 + 2+3 Takten, bei dem eine Gruppe springender Achteloktaven jeweils mit dem hinzukommenden Anlauf einer abstürzenden Sechzehntelkette stufenweise versetzt wird. Die Bewegungsabbrüche nach den vier Basisgliedern vermitteln hier in Verbindung mit der ungewöhnlichen Zeitaufteilung einen Eindruck hektischer Nervosität: Man erlebt die zurückgekehrten Winde sozusagen in voller Aufregung. Das zweite Hauptmotiv (B: T. 185-192 und 358-365, B': T. 232-239) wird von einem viermalig in Achtelrepetitionen herausgehämmerten Dominantdreiklang nebst aus ihm emporschießenden, sich in Ambitus und Impulsdichte jeweils steigern den Läufen der ersten Violinen gebildet. Das dritte Kernelement schließlich (C: T. 197-201 und 366-370) ist ein rhythmisch-melodisch recht eigenwillig geprägtes Spielteil, bestehend aus einer wiederholten Zweitaktgruppe mit anschließender Kadenz. Etwas bizarr wirkt sein spontaner Tonika/Dominante-Wechsel vom ersten zum zweiten Achtel, durch den der B-Dominantseptakkord des nachfolgenden Taktes synkopisch vorweggenommen wird.

In dem Satz kommen insgesamt fünf größere Tutti-Blöcke vor. Die Anfänge dieser Komplexe bilden A und zwei seiner Varianten sowie die beiden B-Teile, während C jeweils in der Erweiterung von B auftritt.

FIGUR 5



(1 Punktabstand \triangleq ca. 4 Takte).

Bei A' werden, ausgehend von der V. Stufe, drei Unisono-Gruppen aneinandergesetzt. Dem ersten Basisglied ist hier, in Analogie zum Folgenden, schon ein absteigender Lauf der Solovioline vorangesetzt. Die dritte Gruppe führt in diesem Fall den Abwärtsgang nicht weiter, sondern stellt wieder die Ausgangslage her. Auf Ebene F, d. h. dominantisch zur V. Stufe, knüpft dann mit T. 232 direkt der B'-Teil an, der dort von einer abschließenden B-Dur-Kadenz ergänzt wird (T. 240/241). A'' bringt das Basisglied lediglich zweimal, denn die Achteloktaven kehren nach ihrem Einsatz auf der III. Stufe nur noch in der Unterquart wieder. Statt einer *Abruptio* mit nachfolgendem Skalenabstieg in den Orchesterobertimmen erscheint an dieser Stelle eine dreigliedrige Pendelbewegung der Sologeige die den Raum zwischen den Tutti-Elementen vollständig überbrückt. Von einer weiteren Solofigur werden die *d*-Oktaven abgelöst; sie entspricht, wenn man von dem bruchlosen Ansatz mit Achtelnote absieht, dem gewohnten Abwärtslauf. Bemerkenswerterweise bleibt hier das charakteristische Gliederungsraster von A bzw. A' bis zur Eins von T. 282 gültig, denn nach einer g-Moll-Kadenz setzt sich das Tutti – jetzt wirklich unter Beteiligung aller Instrumente – sozusagen zum richtigen Zeitpunkt fort. Der vierstimmig durchgeführte Abschnitt T. 282-299 (D), mit dem die Musik ihre stärkste Dichte innerhalb des Satzes erreicht, wird von den sechsmal je dreifach im Rhythmus  auftretenden Baßbewegungen geprägt. Im Harmonischen folgen dabei vier Quintfälle (*g/c/F/B/Es*) und ein Halbtonabstieg (*Es/D⁷*) aufeinander, nach welchem sich mit dem g-Moll von T. 300 der Kreis wieder schließen kann.

Eine extrem komprimierte Form von A stellt ein diatonischer Unisono-Abwärtsgang vom es zum g nach T. 337 dar (A*), bei dem vom Grundmuster nur mehr die Taktausfüllung mit springenden Achteloktaven übriggeblieben ist. B und C erscheinen in T. 358-370 im Unterschied zu ihrem ersten Auftreten unmittelbar hintereinander. Nach der Kadenz bei T. 370/371 wird die wiedererreichte Haupttonika breit herausgestellt, und zwar in einer zunächst 13 Takte

umfassenden Es-Dur-Fanfare nach Battaglia-Art (Beispiel 18). Das Orchester beschränkt sich dabei, mit repetierenden Achteln und Sechzehnteln, auf ein beben-
des Aushalten des Grundtons und überläßt somit die Darstellung des Dreiklangs der Solovioline. Er kommt in den ersten sieben Takten in einer furiosen Sech-
zehntelfiguration zur Entfaltung; anschließend erklingt er über dem noch inten-
sivierten Battaglia-Rhythmus in einer Doppelgriffpassage, bei der eine Sechs-
achtelgruppe mit darüberliegendem Halteton zweimal nach oben steigend ihre

BEISPIEL 18

[Op. VIII/5, T. 371-378]

371 VI. solo

VI. I
VI. II
Va.
B. c.
Cb.

375

Lage wechselt. Dann wird mit einem abwärtsrasenden Sololauf (T. 384) eine letzte Variante von A initiiert (A''): Auf den Tönen *b*, *a* und *g* bilden sich, getrennt durch das zweimal um einen Ton herabgesetzte Skalenelement, nochmals den A-Basisgliedern verwandte Unisono-Gruppen. Festzustellen ist der Wegfall der Endnoten im jeweils zweiten Takt, doch liegt das entscheidende Variationsmoment in dem verkürzten Zwischenstück, das hier durch den nahtlos eingefügten beschleunigten Sololauf auf einen Takt begrenzt wird. In ihrer letzten Form gliedert sich die Ritornellgruppe somit nicht mehr in Fünf-, sondern in Dreitakteinheiten auf. Nach der Sequenz bricht kurzzeitig noch einmal die Battaglia durch: Von den Oberstimmen in einfach repetierenden Sechzehnteln gezeichnet, wechselt in drei gleichartigen Takten der Es-Dur-Dreiklang je zweimal seine Lage. Nach kurzer Generalpause wird der Satz hierauf mit zwei einfachen Kadenzen, zwischen denen eine letzte Solofigur erscheint, prägnant abgeschlossen.

Die Battaglia-Elemente unterscheiden sich übrigens in ihrer Art gar nicht wesentlich von dem, was ziemlich genau 100 Jahre früher schon in Monteverdis *Combatimento di Tancredi e Clorinda* (1624)¹⁵ vorkommt: impulsive Tonrepetitionen auf gleichbleibender Stufe (Beispiel 19). Während dort allerdings das Instrumentalensemble immer akkordisch tremoliert, bleibt bei Vivaldis Violinkonzert der Dreiklang, wie wir gesehen haben, zunächst der Sologeige vorbehalten. Daß die Battaglia hier gewissermaßen als letzte Spielart des Seesturmes in die Komposition miteinbezogen wird, belegt wiederum ihre enge Verwandtschaft mit der wütenden Natur in der Musik, die sich uns ja schon im Bereich der französischen Oper entsprechend dargestellt hat.¹⁶ Wie der im Notenbeispiel gezeigte Ausschnitt aus dem *Combatimento* ferner zu erkennen gibt, stammen die gegenläufigen Skalenbewegungen, die allgemein so typisch für die *Tempesta* sind, ebenfalls aus der älteren Gattung des Kampfstückes.

Der dritte Satz unseres Concerto als Ganzes ist wie der erste von einer Herrschaft des Unvorhersehbaren und Willkürlichen geprägt, die bereits auf der formalen Ebene deutlich zutage tritt. Im weiteren Sinn gehört dazu die unterschiedliche Variierung oder Kombinierung der verschiedenen Spielideen sowie die Bildung wechselnder Taktgruppierungen. Bei den Soloabschnitten ist diesbezüglich zu beobachten, daß immer wieder neue Violinfiguren zur Verwendung kommen und daß das Orchester öfters unerwartet in die Spielaktion des Solisten einfällt (T. 139-140, 144, 148, 245, 250). So gelangt auch hier das Wesen der gestörten Natur überzeugend zum Ausdruck. Einige Stellen verdienen noch besonders ins

¹⁵ Edition: *Claudio Monteverdi, Tutte le Opere*, ed. Gian Francesco Malipiero, Madrigali, Libro ottavo: *Madrigali guerrieri et amorosi* (Asolo, 1929).

¹⁶ Vgl. S. 44-45 und 61.

BEISPIEL 19

Claudio Monteverdi, aus *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*


TESTO

sem - pre in mo - - to ne scen - de ta - glio in - van ne

pun - ta a vo - to l'on - ta ir - ri - ta lo sdegno al - la vendetta alla ven -

det - ta e la vendetta poi e la vendetta poi l'onta ri - no - va

Auge gefaßt zu werden: Beispielsweise ist auf die 14 Takte vor dem zweiten Tutti aufmerksam zu machen (T. 171-184), wo im Achtelspiel der Solovioline durch die Zweiergliederung der Dezimensprünge der 3/8-Takt als musikalisches Maß verlorengeht; mit dem anschließenden Tutti tritt er dann jedoch desto wirkungsvoller wieder in Kraft. In T. 307-317 ist dadurch, daß die Sologeige nur von den unisono geführten Ensembleviolinen begleitet wird, ein spezifischer Klangkontrast geschaffen. Einen betont weichen Charakter, hervorgerufen durch Legato-Phrasierung der Oberstimme über Continuo-Liegetönen, nimmt die Musik während T. 325-330 an; ähnliches gilt für T. 343-349. Insgesamt kommt also bei diesem Schlußsatz das Prinzip der Unstetigkeit in der Vermeidung des Einheitlichen vielfältig zum Vorschein.

Daß auch dieses Presto die Urfassung des Flötenkonzerts zur Voraussetzung hat, ist, wie allein schon der Vergleich der Anfangsritornelle beweist,¹⁷ völlig offensichtlich. Bezeichnenderweise hat Vivaldi dabei das unaufdringliche 4 + 2-Takt-Raster in die spröden, „naturhafter“ wirkenden 3+2-Formationen umgewandelt, bei denen durch die hinzukommende Sequenzbewegung noch eine zusätzliche Triebkraft wirksam wird. Übrigens scheint sich das Thema in der Version von Op. X/1 durch seine Sechzehntelkolorierung bewußt stärker vom Violinkonzert distanzieren zu wollen. Als weitere Muster, auf die Vivaldi zurückgegriffen hat, sind vor allem eine Passage mit den charakteristischen Baßfiguren  sowie das Element der Battaglia zu erwähnen. Beide Ideen finden sich schon in der Erstfassung des Flötenkonzerts an den entsprechenden Stellen im Satzablauf (ebd. T. 197-207 bzw. 219-235) und erscheinen so nahezu unverändert auch in Op. X/1. In diesem Presto ist die Erregtheit der Natur besonders dort zu spüren, wo im taktweisen Wechsel der Akkorde die harmonische Bewegung den Eindruck eines dramatischen Geschehens zu erzeugen vermag (in der Erstfassung T. 167-186 und 197-207). In seiner wesentlichen Bedeutung für die musikalische Darstellung der entfesselten Elemente ist uns ja das Mittel der Sequenz bzw. Modulation analog bereits im Kopfsatz von Op. VIII/5 begegnet. Noch eine ergänzende Beobachtung: Bei T. 192 des Schluß-Prestos von Op. X/1 macht Vivaldi augenscheinlich von einer Maßnahme aus seinem Tempesta-Violinkonzert Gebrauch, indem er dort den Sololauf zwischen den Basisgliedern, anders als in der Urfassung, überlagernd einsetzen läßt und damit eine ähnliche Zeitraffung wie in T. 385-392 des Finales von Op. VIII/5 herbeiführt.

¹⁷ Beginn des Finalsatzes von RV 98: *Vivaldi Opere*, Tomo 150, S. 15.

Vergegenwärtigen wir uns die *Tempeste di mare* Vivaldis¹⁸ noch einmal im Überblick. Ihre dreisätzliche Anlage verkörpert grundsätzlich die Szenenfolge

Sturm – beruhigte See – erneuter Sturm,

wobei die Largo-Mittelteile durch das dominantische Auslaufen der Kopfsätze und durch ihre eigenen Halbschließenden fest in den musikalischen Gesamtzusammenhang eingebettet sind. Erster und letzter Satz benutzen jeweils dieselbe Taktart und verwandte Formmuster. Während sich die beiden Versionen des Flötenkonzerts weitgehend auf einer spielerischen Ebene bewegen, stößt das Violinkonzert bewußter in die Sphäre des Unwetters vor und bringt den Ausnahmezustand der Natur immer wieder drastisch zur Geltung. Die Darstellungskraft erwächst aus einem dramaturgischen Zuschnitt des Formkonzepts und aus dem gezielteren Einsatz der verfügbaren musikalischen Mittel: Es entsteht ein ereignisreicher Spielablauf, eine bestimmte Spannungslinie mit Verdichtungen und Höhepunkten, die sich spürbar an das wirkliche Geschehen annähert. Aus dem Vergleich der Konzerte kann man darauf schließen, daß in Vivaldis schöpferischem Geist eine Reflexion über die eigenen kompositorischen Möglichkeiten stattgefunden hat. Op. VIII/5 trägt jedenfalls die Früchte eines entsprechend geschärften Bewußtseins.

¹⁸ Übrigens beliebte es dem Komponisten, Teile dieser beiden Konzerte noch zu einer weiteren Sturmmusik zu verarbeiten: Das ziemlich kurze Instrumentalstück für zwei Corni da caccia, Streicher und B. c. – bestehend aus 19½ C- und 14 3/8-Takten – erscheint in seiner Oper *La fida Ninfa* von 1732. Als Vorlage haben insbesondere das Anfangsritornell von Op. VIII/5 sowie der Battaglia-Schluß von Op. X/1 gedient. Edition: Antonio Vivaldi, *La fida Ninfa: Dramma per musica in tre atti di Scipione Maffei*, ed. Raffaello Monterosso, *Instrumenta et Monumenta*, Ser. 1, Nr. 3 (Cremona: Athenaeum, 1964), 339-344.

Le quattro Stagioni (Concerti, 1725)¹⁹

Die bei den Analysen der Tempesta-Konzerte gewonnenen Erfahrungen haben uns in eine solide Ausgangsposition für die Betrachtung der *Stagioni*²⁰ gebracht, von der aus insbesondere die für Vivaldi typischen Darstellungsmittel leicht zu bestimmen sind. Natürlich wird man fragen müssen, wie sich nun das Vorhandensein der literarischen Beigabe²¹ in Gestalt der *Sonetti dimostrativi* konkret auf die Musik auswirkt.²² Durch das Widmungswort des Komponisten an den Grafen Venceslav von Morzin ist bekannt, daß die vier Konzerte schon längere Zeit vor der Drucklegung des Op. VIII entstanden sind, für die Veröffentlichung aber noch eine das Deskriptive verstärkende Umarbeitung erfahren haben.²³ Die dichterische Schöpfung der *Sonetti* steht wohl mit der kompositorischen Neufassung in Verbindung; zumindest erscheint dies realistischer als die Annahme, die Texte hätten schon beim Erstentwurf der *Stagioni* eine Rolle gespielt. Wer sie verfaßt hat, ist unklar geblieben; möglicherweise aber war Vivaldi selbst der Autor. Die Bezüge zwischen textlicher Beschreibung und Musik gehören zum Wesenskern der durch den Druck überlieferten Fassung des Werkes: Am linken Rand der Gedichte angebrachte Großbuchstaben verweisen auf die kompositorische Verbildlichung der jeweils geschilderten Situationen, indem sie an den einschlägigen Stellen, ergänzt von den betreffenden Zitaten und entsprechenden Untertiteln, einzeln wiedererscheinen.²⁴ Der den *Vier Jahreszeiten* ähnlichste Vorläufer derart konkreter musikalischer Umsetzung verbal beschriebener Ereignisse dürfte in Johann Kuhnaus *Vorstellung einiger Biblischer Historien* (Leipzig, 1700) zu erblicken sein,²⁵ die man in der Forschung gewöhnlich als das früheste

¹⁹ Verwendete Notentextfassung: *Vivaldi Opere*, Tomo 76-79 = F. I, Nr. 22-25 (hg. 1950).

²⁰ Eine monographische Darstellung der vier Konzerte hat in den siebziger Jahren Werner Braun geliefert: *Antonio Vivaldi: Concerti grossi, op. 8, Nr. 1-4, Die Jahreszeiten*, Meisterwerke der Musik: Werkmonographien zur Musikgeschichte, 9 (München: Fink, 1975). Diese Studie gibt in allgemeinerer Hinsicht reichen Aufschluß über den Zyklus; indes dringt sie bei der konkreten Untersuchung der Sätze, deren *Einzelsanalysen* (ebd. S. 16-36) doch relativ knapp gehalten sind, nicht immer bis zum Nerv der kompositorischen Struktur vor. Mein Versuch, die ungezügelte Natur in den *Stagioni* eingehender zu beschreiben, möge daher als eine Ergänzung zu Brauns Monographie verstanden werden.

²¹ Texte: Braun, a. a. O., S. 4-11.

²² Der formale Aspekt der Zuordnung soll uns allerdings, da man ihn schon bei Braun dargestellt findet (a. a. O., S. 10-11), hier nicht beschäftigen.

²³ Vgl. hierzu und zum folgenden: Kolneder, *Antonio Vivaldi*, S. 115-116; Braun, a. a. O., S. 4.

²⁴ Vgl. Braun, a. a. O., Bildtafel 3 (Faks. der Violinstimme).

²⁵ Braun weist freilich mit Recht darauf hin, daß diese Sonaten als Kompositionen für das Tasteninstrument in einem eigenen, besonderen Traditionszusammenhang stehen. *Außerdem*

Beispiel für Programmmusik im engsten Sinne ansieht.²⁶ Die erste dieser sechs Sonaten bietet beispielsweise den Schleuderwurf Davids in seinem Kampf gegen Goliath nebst dem Sturz und Verenden des Riesen dar.²⁷ Doch zurück zur ungestümen Natur. In den *Stagioni* kommt sie außer im *Herbst*, der als dramatisches Geschehen die Jagd präsentiert, in allen Konzerten vor: Im *Frühling* unter Buchstabe **D**, im *Sommer* nach **D** und **E** sowie bei **F** und **G**, im *Winter* zum Schluß bei **N**. Der quantitative Anteil von Sturm und Gewitter am Ganzen deutet darauf hin, wie gerne sich diese Instrumentalmusik offenbar mit dem gestörten Naturzustand identifiziert, um ihr mitreißendes Temperament unter Beweis stellen zu können.

La Primavera, Violinkonzert in *E* Op. VIII/1

Im ersten Satz des *Frühlings* (**C**, Allegro)²⁸ wechseln sich Teilvarianten des volkstümlich anmutenden Eröffnungstutts mit deskriptiven Spielideen ab, in denen jeweils die kleinen Episoden des Textes eingefangen sind. Der von drei Violinen allein gestaltete erste Soloabschnitt gibt den Gesang der Vögel wieder; nach der ersten Rückkehr der Ritornellfanfare von T. 7-9 dann malt das Ensemble ein Bild der milden Zephyrwinde. Der dominantische Endpunkt dieser Szene hebt die seit Anfang bestehende Vorherrschaft der *E*-Tonika auf, und es folgt auf der V. Stufe wieder die kurze Ritornellgruppe, mit deren H-Dur-Kadenzschluß bei T. 43/44 plötzlich das 12 Takte währende Gewitter einsetzt. Der Text hierzu lautet so:

D (*Tuoni*)

Vengon' coprendo l'aer di nero amanto
E Lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti.

... ist sehr fraglich, ob Vivaldi diese von seinen Intentionen so gänzlich verschiedenen Stücke überhaupt gekannt oder studiert hat. (A. a. O., S. 5.) Aufmerksam zu machen wäre an dieser Stelle indes noch auf eine Komposition von Marin Marais aus dessen *Cinquième Livre de pièces de Viole* (ebd. Nr. 108), das im selben Jahr wie *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invention* herausgegeben wurde: *Le Tableau de l'opération de la taille*. Die verschiedenen Stationen des medizinischen Eingriffs, den die Musik schaudererregend nachvollzieht, sind dort in der Gambenstimme durch präzise Stichwortangaben dokumentiert.

²⁶ Siehe z. B.: Klauwell, *Geschichte der Programmmusik*, S. 124; Stockmeier, *Die Programmmusik*, S. 9. In differenzierterer Weise hat sich Dorothea Schröder der beachtenswerten Sammlung durch ihren Aufsatz „Johann Kuhnaus ‚Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien‘: Versuch einer Deutung“ gewidmet: *Programmmusik: Studien zu Begriff und Geschichte einer umstrittenen Gattung*, Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 6 (o. O., 1983), 31-45.

²⁷ Vgl. ebd., S. 39

²⁸ *Vivaldi Opere*, Tomo 76, S. 2-15.

Der mit bebenden Zweiunddreißigsteln gefüllte, in scharfem Kontrast zur vorangegangenen Musik stehende Unisono-Takt 44 läßt akustisch den rollenden Donner ertönen, während er optisch – für die Ausführenden – durch seine Notenschwärze auch noch den verdunkelten Himmel zu symbolisieren scheint.²⁹ Sogleich blitzt es dann zweimal hintereinander in Form einer doppelt empor-schießenden Skalenfigur, unter welcher mit den vier Zählzeiten des Taktes in abgehackten Stößen der weiter fixierte Grundton *b* herausgehämmert wird. Daraufhin kehrt das Unisono-Tremolo zurück, das nun nach zwei Vierteln vom *b* zum *a* abfällt und schließlich auf der Eins von T. 47 mit *gis* abbricht, während die Solovioline mit triolischen Dreiklangsbrechungen in E-Dur fortfährt. Ihr so begonnenes Figurenspiel alterniert im folgenden mit kürzer gefaßten bebenden Orchestereinwürfen, die als Unterstimme zunächst einen chromatischen Aufstieg zum *cis* konstituieren. Der notierte Takt, der zu Beginn des Gewitters eindeutig als Kompositionseinheit Geltung besessen hat, wird jetzt durch eine Zeitgliederung von 4+2 + 4+2 + 4+2 Viertelgruppen überdeckt (T. 47-51^M). Hier liegt also genau derselbe Fall vor wie in Op. VIII/5 bei T. 52^M-56 (vgl. S. 97), und auch in der Fortsetzung geschieht dasselbe wie dort: Es kommt zur Verdichtung, da das wechselseitige Sich-Ablösen von Solist und Orchester in ein gleichzeitiges Agieren beider Klangkörper umschlägt (T. 52). Die Unisono-Elemente des Ensembles folgen dann unter der nun kontinuierlich weiterlaufenden Oberstimme dreimal nur durch Viertelpausen getrennt aufeinander. Die letzte Tremolo-Phase wächst bei der abschließenden Kadenzwendung nach *cis* auf die Dauer von ein-einhalb Takten an, so daß die Szene mit einem Höhepunkt der Erregung endet.

Insgesamt tritt durch jenes wechselhafte Zusammenwirken von Triolenfiguren der Sologeige und bebenden Tonrepetitionen des Orchesters als Blitz und Donner das Wesen des Gewitters musikalisch in elementarer Plastizität hervor. Besonders wirksam ist die relative Unvorhersehbarkeit des Spielablaufs, zu der beispielsweise die Singularität der motivischen Gestalt von T. 45 und das modulatorische Geschehen ab T. 47³⁰ beitragen. Entscheidende Bedeutung aber hat vor allem das sich verändernde Verhältnis zwischen der Zeit und ihrer stofflichen Ausfüllung mit dem Abweichen vom taktgebundenen Gliederungsmaß nach T.

²⁹ Vgl. das Faks. der Violinstimme: Braun, *Antonio Vivaldi: . . . Die Jahreszeiten*, Bildtafel 3. Ob es sich hier um ganz bewußte „Augenmusik“ handelt, mag indes dahingestellt bleiben. Zu den Notenschwärzungen, wie sie im Madrigal des 16. Jahrhunderts manchmal aus Gründen optischer Wortausdeutung auftreten, können jene Tremoli natürlich nicht direkt in Parallele gesetzt werden. Vgl. Alfred Einstein, „Augenmusik im Madrigal“, *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, Jg. 14 (Leipzig, 1912-1913), 8-21.

³⁰ *Von den vier Zwischenspielen . . .*, so können wir mit Braun feststellen, *bietet nur das „Gewitter“ harmonische Entwicklungen.* (A. a. O., S. 18.)

47 und dem Wiedereinklinken in ein Raster von Vierviertelheiten bei T. 51^M-52^M. Selbstverständlich ist die Gesamtwirkung der Stelle primär in dem krassen Gegensatz ihres Affekts zur heiteren Atmosphäre der ersten 43 Takte begründet, der uns die Unbilden des plötzlichen Unwetters jäh spüren läßt. Hier deutet sich schon an, daß Vivaldi in seinen *Stagioni* das potentielle Betroffensein des Menschen von der unwägbaren Macht der Natur mit im Auge hat.

In unserem Satz erklingt nach der das Gewitter beendenden Kadenz wieder die Ritornellfanfare, jetzt in Moll, auf der VI. Stufe. Es folgt eine weitere Vogelgesang-Episode, an die sich eine mittels Quintschrittsequenz von *cis* nach *E* zurückführende Variation des Anfangsthemas anschließt. Ihr ist ein generalbaßbegleitetes Violinsolo angehängt, das, von der Dominante ausgehend, quasi arioso aufblüht, um dann nach fünf Takten über einer I-V-I-Verbindung in das letzte Tutti einzumünden. Abtaktig mit dem Kadenzschluß setzt noch einmal die Ritornellfanfare ein, deren Wiederholung den Satz dann im Piano beendet.

L'Estate, Violinkonzert in *g* Op. VIII/2³¹

Im *Sommer* ist die aufgebrachte Natur zentraler Inhalt des Dargestellten: Im ersten Satz tritt zweimal der vom Schäfer gefürchtete Nordwind auf, im zweiten spiegelt sich die beängstigende Vorahnung der Blitze und Donner wider, die den Hirten während seines Ausruhens überkommt, und der dritte schließlich läßt als *Tempo impetuoso d'Estate* das Gewitter zur bitteren Realität werden. Der ausgedehnte Eingangssatz fängt zu Beginn den Zustand drückender Schwüle ein, unter der alles Leben in Ermattung sinkt (3/8, Allegro non molto). Die metrische Einbindung der durch Achtelpausen getrennten musikalischen Glieder, die in den Rahmenteilern der Einleitung in Erscheinung treten (T. 1-4 bzw. 21-30), ist für den Zuhörer kaum nachvollziehbar. Die Undefiniertheit der Taktbetonung vermittelt ihm gleichsam das Gefühl, seine eigenen Sinne seien durch die sengende Hitze betäubt. Eine Variante jener kompositorischen Idee fungiert im weiteren Verlauf des Satzes noch zweimal als Ritornell: Nach dem bewegten ersten Soloabschnitt, der das Rufen des Kuckucks nachahmt, befestigt sie die *g*-Moll-Basis; später – nach einer Episode mit weiteren Vogelrufen und dem Widerstreit von Zephyr und Boreas – fixiert sie in *d*-Moll die V. Stufe. Auf diese Stelle folgt ein über chromatischen Abwärtsgängen des Basses sich entfaltendes Lamento des Hirten, der aus Furcht vor dem Sturm und vor seinem Schicksal zu weinen anfängt. Die fatalistische Deutung der entfesselten Natur als solcher schwingt hier

³¹ *Vivaldi Opere*, Tomo 77.

schon sichtlich mit; von daher überrascht es nicht, daß Vivaldi den Klagegesang der Solovioline in ein erneutes Unwetter-Toben einmünden läßt, das zum Schluß die Macht der unabwendbaren Bedrohung nochmals eindrücklich vergegenwärtigt. In dieser Verknüpfung von Lamento und Tempesta ist an sich bereits die programmatisch-musikalische Beziehung von zweitem und drittem Satz vorweggenommen.

Das erste Auftreten des wütenden Nordwindes bei T. 90 hat theatralische Züge: Die Angaben *Venti diversi* und *Venti impettuosi* in der Baß- bzw. Bratschenstimme zeigen an, daß er nach Vorstellung des Komponisten mitsamt seinem Gefolge auf der Szene erscheint: Während der Anführer Boreas mit zumeist terzgekoppelten Zweiunddreißigstelfiguren der Violinen in melodischer Bewegung agiert, schlagen seine gemeinsam als Fundamentstimme tätigen Genossen einen durchgängigen Sechzehntelrhythmus, der angesichts des auf Tonika und Dominante beschränkten harmonischen Funktionsinhaltes im wesentlichen *d*- oder *a*-Töne trägt. Die Triofaktur ist als Satzart schon bei dem vorausgehenden Säuseln des Zephyrs von T. 78-89 gültig, das jedoch allein von den Violoncelli grundiert wird. Der Einsatz der Bässe gibt, zusammen mit dem Forte/Piano-Wechsel und der plötzlichen Zweiunddreißigstelbewegung, dem unvermuteten Einbrechen der Sturmwinde eine erschreckende Wirkung. Das Ganze gleicht tatsächlich einem Überfall, wie ihn der dazugehörige Text suggeriert:

D

Zeffiro dolce spira, mà contesa

Muove Borea improvviso al suo vicino.

Zephyr wird auf der d-Moll-Ebene, die er mit T. 88 erreicht hatte, in T. 90 blitzartig von dem wütenden Boreas überwältigt. Indem die Musik, der literarischen Schilderung folgend, die Naturphänomene nach mythologischer Art als rivalisierende Personen in Szene setzt, nimmt sie auch eine ihrer Zeit gemäße Theaterhaltung ein.

Insgesamt stellt sich der Sturmabschnitt von T. 90-109 als ein in fünf Viertaktgruppen gegliederter Prozeß dar: Die unstillen, „böigen“ Läufe der ersten Gruppe streben zunächst über einer I-V-I-Verbindung abwärts, bevor sie im Wiederaufsteigen bewußt den Zielpunkt T. 94 anvisieren. Dort beginnt die geballte Kraft der Winde sich über dem festgehaltenen *d*-Orgelpunkt im Klangrausch einer tremolierend durchschrittenen $\frac{8}{5}$ - $\frac{7}{5}$ - $\frac{6}{4}$ - $\frac{5}{3}$ -Folge zu entladen. Nach der Wiederholung dieses Vorgangs in der dritten Viertakteinheit springt die Musik auf das Feld der Dominante über, der nun ebenfalls ein achttaktiger Orgelpunkt zugemessen wird. Das Tremolo setzt sich dabei bis einschließlich T. 106 von *A*⁷ ausgehend sozusagen in doppelten Terzparallelen fort (bis *b-g-e* und zurück), um

BEISPIEL 20

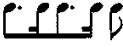
[T. 107-115]

The musical score for Example 20, measures 107-115, is presented in two systems. The first system (measures 107-110) features four staves: VI. I, VI. II, Va., and B. c. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/8. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals. The second system (measures 110-115) continues the piece, with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The figured bass notation at the bottom of the second system includes the numbers 6, 4, 5, 4, 3, 7, 6b, and #.

dann durch eine $\frac{6}{4}-\frac{5}{4}-\frac{5}{3}$ -Akkordreihe in die den Sturm beendende d-Moll-Kadenz einzubiegen (Beispiel 20). Der mit der Wiederkehr des Ritornells zutage tretende Affektbruch ist jetzt im Unterschied zu T. 51/52 in die Kontinuität des $\frac{3}{8}$ -Metnums eingebunden. Da der Zeitablauf hier in seinem Puls nicht verändert wird, erweisen sich die kontrastierenden musikalischen Charaktere trotz aller Gegensätzlichkeit als miteinander in Beziehung stehend: Der durchgängige Takt zeigt gewissermaßen an, daß die verschiedenen sommerlichen Wetterlagen derselben lokal-temporalen Realitätsebene angehören.

Der zweite Windsturm des Satzes ist als kompositorische Struktur mit dem ersten verwandt und dauert, wenn man den Schlußklang mitrechnet, ebenfalls 20 Takte. Er beginnt mit einer variierten Form des Spielmusters von T. 94-101, dessen Tremolofiguren nun eine Oktave tiefer erscheinen (T. 155-162). Eine stärkere Klangfülle ergibt sich durch die jetzt als selbständige Mittelstimme geführten

Bratschen, die in repetierenden Sechzehnteln vorangehen. Die entscheidende Veränderung aber besteht in der harmonischen Umdeutung der von den Violinen erzeugten absteigenden Doppellinie: Das *d* des ersten Taktes erklingt an dieser Stelle als Quintlage eines g-Moll-Akkords, der als Kadenzziel des davorliegenden Lamentos auftritt, und erst mit dem zweiten Takt setzt hier der Baß zu einem *d*-Orgelpunkt an (T. 156). Zwangsläufig erscheint nun als Terzton *fs*, und der Orgelpunkt erhält im Gegensatz zu T. 94-101, wo er die Tonika repräsentiert hatte, Dominantfunktion. Nach ihrem flächigen Aufbrausen vereinigen sich die erregten Winde noch zu einem ausgesprochenen Wirbelsturm, der in einem unet ab- und wieder aufwärts strebenden Zweiunddreißigstel-Terzenskalenlauf zu tosen beginnt und dabei zunächst mit dem I-IV-V-I-Baß von T. 163-166 eine g-Moll-Kadenz vollzieht. Auf diese dritte Viertaktgruppe des Unwetters folgt über den Baßschritten *c - cis - d* als Verdichtungsmoment eine Dreitakteinheit mit im Detail erneut variierten Oberstimmenbewegung, an die dann das abschließende Unisono anknüpft. Viermal hintereinander durchjagt das Ensemble in ihm noch auf charakteristische Art die g-Oktave, bevor die Musik mit T. 174 letztendlich zum Stillstand kommt. Im ganzen ist der Effekt dieser Naturdarstellung hauptsächlich wiederum in der Unvorhersehbarkeit des individuell gestalteten Aktionsablaufs begründet.

Als zweiter Teil des Sommers begegnet uns ein Triosatz der drei Violinstimmen (C, Adagio), der an vier Stellen für je sechs Viertel durch ein Unisono-Donnern des Ripienos (Presto) unterbrochen wird. Unter den expressiven Solokantilenen ertönen im Rhythmus  in stereotyper Folge die Zweiklänge der Ensemblegeigen. Ihre Figuren stehen für die unangenehme Aktivität diverser Insekten, die den Schäfer in seiner Ruhe stört. In dem Beben der Sechzehntelrepetitionen, das erstmalig nach T. 177^M zu hören ist, vermischt sich der reale Eindruck des rollenden Donners mit dem Schauer, den die Furcht vor dem nahenden Gewitter über Leib und Seele des Hirten kommen läßt. Da dieses elementare Geschehen im denkbar schärfsten Kontrast zu der warmen Ausstrahlung des Violin-solos steht, gelangen in der erklingenden Komposition das ereignishafte In-Erscheinung-Treten der Natur und die menschliche Empfindung der Angst in erschütternder Unmittelbarkeit zum Ausdruck. Daß die erfüllte Atmosphäre des Triosatzes immer wieder jäh zerstört wird, wirkt zweifellos schockierend.

Fassen wir nun kurz die Gliederung des Ganzen ins Auge:

$$2\frac{1}{2} + (1\frac{1}{2}) + 3\frac{1}{2} + (1\frac{1}{2}) + 6 + (1\frac{1}{2}) + 2\frac{1}{2} + (1\frac{1}{2}) + 1\frac{1}{2}$$

(gerechnet in Taktlängen; in Klammern die Presto-Einschübe).

Es fällt auf, daß die Trioabschnitte in ihrer spezifischen Ausdehnung bis zu dem

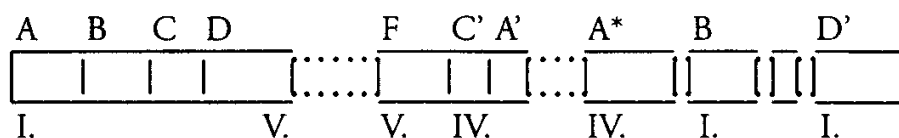
zentralen Sechstaktelement T. 184-189 jeweils zunehmen und sich danach, zum Schluß hin, in zwei Stufen wieder stark verkürzen. Hinsichtlich der vier Tremolo-Signale ist dies insofern von Bedeutung, als dadurch gerade die Unberechenbarkeit der aufgebrachten Natur zur Geltung kommen kann. Zu beachten wäre auch die Unterschiedlichkeit der Binnenschlüsse des Trios, mit denen die einzelnen Unisono-Einsätze in Verbindung stehen: Der erste Spielabschnitt der Violinen bewegt sich von der Tonika zur Dominante und endet dann nach einer V-I-Wendung wieder in der ursprünglichen g-Moll-Ausgangslage, von welcher der nachfolgende Donner den Grundton übernimmt. Im zweiten Adagio-Teil weicht die Musik nach B-Dur aus; das Unisono-Beben setzt diesmal überraschend mit dem Tenorklauselschluß der Solostimme ein, wodurch es nun der Sphäre des Triosatzes unmittelbar konfrontativ gegenübertritt. Der nächste Abschnitt, der zu Beginn vom chromatischen Fortschreiten der Ripienviolinen geprägt wird und in dem das Adagio insgesamt seine höchste Ausdrucksintensität erreicht, führt von B-Dur nach g-Moll zurück, und erneut meldet sich der Donner, jetzt wieder auf g, direkt mit dem Ende der Kantilene zurück. Der Effekt ist hier in gewisser Hinsicht noch stärker als in T. 182, weil die Eins von T. 190 ein V-I-Kadenzziel darstellt und der vom Ensemble gesetzte Grundton von daher im harmonischen Zusammenhang mehr Gewicht hat als an jener Stelle, wo er außerdem zuvor schon in den zweiten Geigen präsent war. Im folgenden Trioteil, in dem der Affekt der Solostimme durch die Dehnung des Anfangstones eine Beruhigung erfährt, wandern die punktierten Basisklänge in Umkehrung ihrer vorherigen Tendenz stufenweise abwärts, und zwar terzgekoppelt in vier gleichmäßigen Schritten. Der Satz mündet so in eine Wiederholung der Klausel von T. 189/190 ein, nach der nun das g^2 des Solisten über dem letzten Unisono-Beben bis zum Ende liegen bleibt. Unter einem doppelten Nachwirken der punktierten Violinfiguren in der Basisterz $g-b$ klingt die Musik schließlich aus. Es mag deutlich geworden sein, wie sie hier gerade in der wechselseitigen Relation von menschlicher Empfindung und Naturgeschehen individuelle dramatische Züge annimmt.

Mit dem 3/4-Finale, das in seinem Gestus an die Sturmphasen des ersten Satzes anknüpft, bricht das Sommergewitter voll herein und bestätigt nun in 130 Takten auf drastische Weise die Befürchtung des Hirten.³² Das spannungsgeladene Presto bezeugt eindrücklich Vivaldis kompositorische Souveränität und darf musikalisch als noch gewichtiger angesehen werden als beispielsweise der Schlußsatz von *La Tempesta di mare* Op. VIII/5. Allerdings gibt es manche Parallelen zwischen beiden Stücken: So treffen wir auch hier eine dem willkürlichen

³² *E piange il Postorel, perche sospesa teme fiera borasca, e'l suo destino*, hieß es im Text unter E.

Ablauf des Naturgeschehens Rechnung tragende Ritornellform an, innerhalb derer mehrere Spielideen wiederholt auftreten und deren Anfangsteil aus Unisono-Elementen mit inbegriffenem Quartabstieg gebildet wird. Ein Blick auf die grobe Verlaufsskizze³³ zeigt uns, daß die Tutti- und Soloabschnitte sich mit der fortschreitenden Zeit tendenziell verkürzen, daß der musikalische Prozeß also auf der formalen Ebene eine zunehmende Verdichtung impliziert.

FIGUR 6



(1 Punktabstand \triangleq 2 Takte).

Die auffällige Dominanz des Tuttis deutet darauf hin, daß in diesem Satz die dynamische Kraftentfaltung des vereinigten Ensembles im Vordergrund stehen soll. Die eigenartige Abfolge der verschiedenen Formteilvarianten im großen belegt, ebenso wie der häufige Wechsel der Taktgruppeneinheiten im kleinen, wiederum die Vorherrschaft der Unstetigkeit.

T. 197-235:

Das ausgedehnte Eröffnungstutti gliedert sich in $9 + 11 + 8 + 11\frac{1}{3}$ Takte und umfaßt dementsprechend vier Hauptabschnitte. Der Unisono-Beginn mit der absteigenden Akzentreihe über grundrönigen Sechzehntelrepetitionen stellt zusammen mit seiner Wiederholung, die nach spannungsgeladener Generalpause auf der V. Stufe erscheint, das Ereignis des Blitzens und Donnerns in elementarer Schärfe heraus (A: $4 + 1 + 4$ Takte). Zweite Geigen, Bratschen und Bässe haben daraufhin zwar nochmals einen leeren Takt, doch die ersten Violinen setzen sogleich zu einem Abwärtslauf an, der den mit T. 207 erfolgenden breitflächigen Durchbruch der Naturgewalten auslöst. Bis T. 215 ist die Musik nun einheitlich davon geprägt, daß solche Skalenfiguren über pochenden Achteln eines Continuo-Fundaments, das durch repetierende Sechzehntel der Bratschen oktavierend verstärkt wird, in einem simplen Kanon der beiden Violinstimmen stetig aufeinanderfolgen (B). Bemerkenswerterweise fallen in dieser Passage die im Zweitaktabstand auftretenden Baßtonwechsel immer zwischen die gleichartigen Laufbewegungen von Dux und Comes und korrespondieren nicht etwa mit den Versetzungen der Skalen in der ersten Geige. Durch diese verschränkte Kleingliederungsstruktur vermeidet Vivaldi hier bewußt das Gewöhnliche eines glatten mu-

³³ Vgl. die Aufstellung von Braun, *Antonio Vivaldi: . . . Die Jahreszeiten*, S. 27.

sikalischen Ablaufs, um den Ausnahmezustand der Natur verdeutlichen zu können. Nach T. 213 beißt sich das Spielgeschehen, das jetzt die Oktavtransposition von T. 207 erreicht hat, in seiner momentanen Konstellation fest, und es erklingt – wenn man von der imitativen Verräumlichung absieht – dreimal dasselbe.

Haben in T. 206-215 die stürmischen Winde im Vordergrund gestanden, so zeigt der an das Ritornell erinnernde Unisono-Takt 20 kurzzeitig wieder die zukenden Blitze. Dieses Element, das im kompositorischen Zusammenhang durch seine Einmaligkeit hervorsteht, macht die seit T. 213 wieder maßgebliche g-Ebene zu einem Sprungbrett, von dem aus die Musik sich in den anschließenden dominantischen Orgelpunkt hineinstürzen kann. In zweimal vier Takten erklingen nun über intervallischem Baß-Tremolo (*d* mit 8-7-6-5)³⁴ aufsteigende Terzen- bzw. Sextenläufe der Violinen, die nach ihren Zielpunkten im dritten Viertel jeweils von auftaktigen Dreisechzehntelfiguren der Bratschen abgelöst werden (C). Das Ganze mündet kadenzierend in ein dreitaktiges g-Moll-Feld ein, das aufgrund der Simultaneität gegenläufiger Viersechzehntel-Akkordbrechungen über einer in repetierenden Achteln durchgehaltenen Basis-Duodezim der Untertönen gleichsam zu oszillieren scheint (T. 225-227). Das flächige Klangspiel (D) setzt sich als Tremolo in einer Sequenz *G-c/A⁷-d* mit nachfolgender 4-3-Dominantgruppe über *a* fort. So kann mit T. 38 ein Kadenzschluß zur V. Stufe hin erfolgen, die als d-Moll durch eine hemiolisch gegliederte und damit betont gegen den 3/4-Takt artikulierende Unisono-Laufkette der Violinen bekräftigt wird. Nach dieser ungestümen Aufwärtsbewegung kommt die große Tutti-Einleitung auf der Eins von T. 236 mit einem kräftigen *d*-Schlag zu Ende.

T. 236-280:

Der erste Soloabschnitt (T. 236-250) strukturiert sich in 1+3 + 1+3 + 3+4 Takte. In den ersten beiden Gliedern setzt der Solist jeweils mit auftaktiger Sechzehntelbewegung zu einem weitgriffigen Arpeggiando an, in dessen Hochtonlage er über gleichmäßig repetierenden *d*-Vierteln der Geigen und Bratschen nacheinander die Quarträume *a³-e³* und *d³-a²* melodisch ausfüllt.³⁵ Auch die dritte Gruppe beginnt mit einer auftaktigen Sechzehntelfigur, die sich als abwärtsgleitende Linie dann jedoch auf eine Länge von zweieinhalb Takten ausdehnt. Sie führt in ein zunächst unbegleitetes Achtelspiel mit Leittonmordenten hinein, bei dem die Solostimme über der leer gestrichenen *d*-Saite von *a-gis-a-* ausgehend treppenförmig nach *d-cis-d-* absteigt. Bei der unteren Sekundbewegung setzt

³⁴ Wie in T. 202-205 tritt also in der Mittellage die Malagueña-Quart in Erscheinung.

³⁵ Auch hier ist das absteigende Moll-Tetrachord konstitutiv.

unversehens der Generalbaß mit ein, um die zweitaktige Wechselnotenfolge synchron durch ein elementares Hin-und-her-Springen zwischen Tonika- und Dominantgrundton zu stützen.³⁶ Dieser Vorgang bewirkt einen kräftigen Sog zur Eins von T. 251 hin, auf der nun das Tutti mit d-Moll prononciert wieder in Aktion treten kann.

An dieser Stelle fügt Vivaldi eine größere, das Ungestüm verstärkt widerspiegelnde Sequenzpassage ein, was er ja in den Mittelstücken solcher Sätze generell gerne tut.³⁷ In neun gleichartig ausgefüllten Takten kommt hier, als neues Spielmuster, eine von den Violinen zweistimmig ausgeprägte Achtfelfiguration zur Durchführung, die von Baß-Oktavläufen unterquert wird. Ähnlich wie schon einmal im ersten Tutti (T. 217-224) überbrücken die Bratschen die Abbrüche der Sechzehntelbewegungen auf der Drei mit ergänzenden Tonketten, die hier allerdings durch die übergelagerten Einsätze stärker mit den Initialläufen verflochten sind als dort. Nach T. 257 verläßt die Musik das Quintschrittraster, um eine Kadenz zur IV. Stufe einzuleiten. In deren Ziel ändert sich das Spielmuster, und es erscheint als Dreitaktgruppe ein Abkömmling des Abschnitts T. 217-224, der jedoch die vorherigen Oktavgänge des Basses weiter beibehält und sich somit eine auffällige Gegenbewegung der Sechzehntel zu eigen macht (C'). Noch krasser als bei T. 213-215 wirkt die musikalische Entwicklung dort plötzlich wie gehemmt, da ein und dasselbe Element zweimal wiederholt wird. So entsteht ein dahin gehender Eindruck, daß der Windwirbel vor seiner weiteren Ausbreitung im Raum kurzzeitig an einem Ort stehenbleibe. Mit T. 263 wechselt dann erneut die Faktur, und es folgt als zweite Dreitaktgruppe eine das c-Moll bekräftigende Kadenz-Einführung, bei der über pochenden Achteln der Unterstimmen in den jetzt zusammengehenden Geigen eine bislang unbenutzte Sechzehntelfiguration zutage tritt.

Auf den Tonikaschluß zur IV. Stufe kehrt der Blitz und Donner vorführende Ritornellkopf zurück, an den nach der kurzen Generalpause vor T. 270 unmittelbar ein generalbaßbegleiteter Soloteil von 11 Takten anknüpft. Dieser ist von einer Baßfigur mit *Figura-corta*-Mordent plus springenden Achteloktaven bestimmt, die im Zuge einer harmonischen Bewegung innerhalb des c-Moll-Feldes sechsmal in steter Folge erklingt (Beispiel 21). Die Solovioline läßt diesen Abschnitt akkordisch beginnen, indem sie mittels intervallischem Sechzehntel-Tremolo unter gehaltenen Hochtönen taktweise fortschreitende Dreiklänge darstellt. Ungeachtet des gleichbleibenden Baß-Musters bringt sie ab T. 275 eine neue Art der Figuration, die aus einem Wechsel zwischen aufwärts strebenden Linienge-

³⁶ Man beachte, daß währenddessen das leere *d* der Solovioline weiter durchklingt.

³⁷ Erinnt sei vor allem an den Kopfsatz von Op. VIII/5; vgl. S. 94.

BEISPIEL 21

[T. 270-281]

270 Vl. solo

B. c.

273

276

279 Vl. solo

VI. I

VI. II

Va.

B. c.

stalten und dreifachem Arpeggio abwärts gebrochener Akkorde besteht. Der Augenblick jener figurativen Veränderung wirkt wegen des unerwarteten Zeitpunktes nach fünf Takten einheitlichen Spiels inmitten der mutmaßlichen Sechsviertelgruppe T. 274-275 als ein weiteres Überraschungsmoment, das als solches durch den plötzlichen Eintritt eines Sextklanges noch unterstrichen ist. Im Grunde nehmen bei der Sextenreihe $\begin{smallmatrix} es & f & g \\ g & as/a & b/h \end{smallmatrix}$ von T. 275-280 die zweitaktigen Gliederungseinheiten im Gegensatz zum ersten Teil des Soloabschnitts nun jeweils von den Schlußtönen der Baß-Elemente ihren Ausgang, deren funktionale Ordnung damit in gewisser Weise umgedeutet wird. So gesehen basiert der Formteil im ganzen auf einer Unterteilung in 2+2+1 + 2+2+2 Takte.

T. 281-326:

Auf der c-Moll-Ebene einsetzend, folgt auf den G-Sextakkord von T. 280 mit der Ritornellvariante A* ein reiner Unisono-Abschnitt, bei dem sich stehende Tremolo-Takte permanent mit einem T. 216 entsprechenden Strukturglied abwechseln. Statt der Quinte wird hier jedoch immer die Sexte des Repetitionstones herausgestellt. Diese in unerbittlicher Periodizität auftretenden Akzente lassen die Musik nun besonders aggressiv erscheinen. Während der in sechsmal zwei Takte gegliederten Spielphase wird ein chromatischer Abstieg von *c* zum *g* und von dort weiter zum *d* realisiert, wobei der zweite Halbteil (T. 287-292) den ersten in der entsprechenden Transposition wiederholt. Allerdings verspürt man bei T. 288 einen eigenartigen Ruck, weil die zuvor als Dominantziel erreichte *g*-Ebene – im Generalbaß ist die kleine Septim beziffert gewesen – jetzt quasi tonisch zur Wirkung kommt. Der kurze Einschub von T. 293-296, in dem die Solostimme über einem *d*-Orgelpunkt die vorausgegangene Bewegungsform noch in freier Variierung weiterführt, bestätigt dann als dominantisches Element die unvermittelt vollzogene Rückwendung nach *g*-Moll. Der Kadenzschluß erfolgt mit der Wiederkunft des B-Teils, d. h. der Takte 206 bis 213, die an dieser Stelle die Fortsetzung bilden: Der abstürzende Oberstimmenlauf von T. 297 stößt die Tür für die zu befestigende I. Stufe mit letzter Wucht auf, deren definitive Rückkehr das nahende Ende des Satzes ankündigt.

Im Anschluß an jenes fürchterliche Sturmgeheul kommt es im Alternieren von Solo und Tutti zur ultimativen Verdichtung, denn die Disposition wechselt ebendann in den Abständen von 4 + 3 + 4 Takten. Dem Arpeggieren über repetierenden *g*-Vierteln von T. 305-308, das sich eng an den ersten Soloabschnitt anlehnt, wird im Tutti sogleich ein Unisono-Lauf der Ripienviolen gegenübergestellt, der nach asymmetrischem Auf- und Wiederabstieg in ein eintaktiges allgemeines Tremolo auf der Basisterz *g-b* mündet. Das Antippen des Dominantgrundtons mit T. 312 aber bringt daraufhin rasch noch einmal den Solisten ins Spiel: Unbe-

gleitet läßt er einen in Zweierbindungen gestaffelten Sechzehntelaufstieg erklingen, der freilich auch nach seiner wörtlichen Wiederholung in der Höhe keinen Anschluß findet. Das letzte Einfallen des Tuttis in T. 316 setzt der eigenwilligen Aktion dann ein jähes Ende und löst als dominantische Initialzündung unmittelbar die erste von zwei nun aufeinanderfolgenden analogen g-Moll-Kadenzwendungen aus. Der in 1 + 3 + 3 + 3 + 1 Takte gegliederte Schlußblock führt ein Klangbild herauf, das dem von T. 225-227 ähnelt; daher die Bezeichnung D'. Die tobende Natur befindet sich sozusagen unverändert im Vollbesitz ihrer Kräfte, und selbst im Finalklang braust der Sturm im Wechsel der Akkordlagen nochmals mächtig auf. Erst mit dem Doppelstrich ist das erbarmungslose Unwetter überstanden.

L'Inverno, Violinkonzert in *f* Op. VIII/4³⁸

In den Ecksätzen des *Winter*-Konzerts nimmt Vivaldi noch stärker als sonst in den *Stagioni* Abstand von bindenden Formprinzipien, um sich den größtmöglichen Freiraum für sein Anliegen der Deskription, für das Einfangen der im Text geschilderten Situationen zu schaffen. Zweifelsohne wird daran die Faszination besonders deutlich, die die Darstellbarkeit konkreter Ausprägungen der Physis auf ihn ausübt. Um sich ihr „guten Gewissens“ hingeben zu können, muß er allerdings mit einer klaren Festlegung dessen, was abgebildet werden soll, ans Werk gehen. Von daher ist das Vorhandensein einer literarischen Bezugsebene einerseits als eine gewisse Voraussetzung für diese Art der Komposition, andererseits aber auch als Legitimation des musikalischen Resultats zu verstehen. Mit Hilfe der als Addimentum in die Schriftlichkeit einbezogenen textlichen Stütze kann es Vivaldi sich also erlauben, innerhalb der in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts doch schon relativ festgefügtten Gattung des Instrumentalkonzerts formale Abläufe anstatt von traditionell gebräuchlichen Mustern primär von einer Folge außermusikalischer Vorstellungen abhängig zu machen.³⁹ Das Ritoruellprinzip kann man beim ersten wie beim dritten Satz von Op. VIII/4 kaum mehr erkennen;⁴⁰ das Konzert unterliegt dementsprechend einer weitgehenden Loslösung von der geschichtsträchtigen Refrain-Praxis, von der Vivaldis Kompo-

³⁸ *Vivaldi Opere*, Tomo 79.

³⁹ Diese These steht in einem gewissen Widerspruch zu Werner Braun, der die Abweichungen von den üblichen Formmodellen, wie sie in den *Stagioni* teilweise zutage treten, zwar ebenfalls für beträchtlich erachtet, dabei aber ausschließen möchte, daß Vivaldis eigenwillige Gestaltungsmaßnahmen primär durch das Programmatistische bedingt sind (*Antonio Vivaldi: ... Die Jahreszeiten*, S. 12).

⁴⁰ Vgl. Braun, a. a. O., S. 12 u. 32.

sitionen sonst so oft entscheidend mitbestimmt sind. Offensichtlich ist als Träger der musikalischen Geschlossenheit ein allgemeineres Spiel- bzw. Konstruktionsmerkmal an die Stelle eines mehrfach wiederkehrenden thematischen Hauptelements getreten und hat es damit gleichsam verdrängt. Im ersten Satz (C, Allegro non molto) handelt es sich bei jenem Charakteristikum um Achtelrepetitionen, die stets als Zweierbindungen artikuliert werden und die zumeist in größeren Gruppen aufeinanderfolgen. Häufig füllen sie die Partitur ganz oder teilweise akkordisch aus; in zwei Abschnitten erscheinen sie daneben einlinig in der Unterstimme. Beim Finale (3/8, Allegro) stechen, abgesehen von dem einer Stretta gleichkommenden Schlußteil, als Hauptmerkmal ausgedehnte Orgelpunkte hervor.

Innerhalb des ersten Satzes meldet sich die ungebändigte Natur zunächst in Form von drei rein solistischen Zweiunddreißigstelpassagen zu Wort, die, je ein- einhalb Takte durchziehend, den schneidenden Wind darstellen (T. 12-18). Als Zwischenglied tritt zweimal ein über acht Achtelrepetitionen gestreckter Orchesterdreiklang in Funktion. Damit liegt eine uns anderweitig ja schon gut bekannte Struktur vor, wobei es in diesem Fall eine Folge von $1\frac{1}{2}+1 + 1\frac{1}{2}+1 + 1\frac{1}{2}$ Taktlängen ist, die das Partiturraster überdeckt. Die Solopassagen, in denen jeweils drei verschiedene Bewegungsimpulse wirksam sind, unterscheiden sich nur durch die gewechselten Lagen voneinander. Während des ganzen Vorgangs verharret die Musik auf der c-Moll-Ebene; die V. Stufe der Grundtonart f-Moll wird in diesen sieben Takten, im Anschluß an den Eingangsteil des Satzes, breit herausgestellt. Die Winde kommen später noch einmal zwischen T. 33^M und 38^M zum Durchbruch, und zwar erneut in einem Wechselspiel von Solist und Orchester, das dort allerdings – im Rahmen einer harmonischen Entwicklung – im gleichmäßigen Halbtaktmodus vonstatten geht. Die akkordischen Einwürfe haben sich dabei aus den ursprünglichen starren Achtelrepetitionen in erregte Tremologruppen verwandelt, womit der Sturm dort in einer gesteigerten Intensität auf der Bildfläche erscheint.

Seinen Höhepunkt erreicht das Wüten der Natur in diesem Konzert jedoch erst ganz am Ende, im letzten Teil des Finalsatzes. Es ist durchaus bezeichnend, daß Vivaldi seinen *Jahreszeiten*-Zyklus gerade auf diese Weise abschließen läßt: eine deutliche Bestätigung des besonderen Ranges, den die Tempesta als Ausdrucksform konzertanter Virtuosität bei ihm einnimmt. Der Text, durch den das letzte Auftreten der Winde beschrieben wird, lautet:

M Sentir uscir dalle ferrate porte
 N Sirocco Borea, e tutti i Venti in guerra
 Quest' è'l verno, mà tal, che gioja apporte.

Schon von den Worten her begegnet uns die ungestüme Natur auffälligerweise wieder in einer Verbindung mit dem Kriegerischen, die z. B. an das im *Sommer*-Gedicht unter **D** Geschilderte erinnert (vgl. S. 114). In der Musik löst mit T. 201 der wilde Boreas den sanften Schirokko ab, dessen figurative Darstellung ab T. 190 merklich mit dem Ritornell des ersten Satzes von *L'Estate* verwandt ist. Der Nordwind bricht sich in einer unregelmäßig verlaufenden Zweiunddreißigstelbewegung der Solovioline Bahn, die unbegleitet vier Takte beansprucht. Sie geht von Es-Dur aus und mündet am Ende in ein eintaktiges B-Dur-Tremolo des Ensembles ein, durch welches nun wiederum das gewohnte Wechselspiel mit solistischen Tonketten und vibrierenden Orchesterakkorden in Gang gesetzt wird. Nachdem bereits die zweite Laufbewegung nur mehr sechs Achtel in Anspruch nimmt, kommt es ab dem folgenden Tremolo-Einwurf von T. 208 zwischen den beiden Elementen zu einem einheitlichen Alternieren im Taktmodus. Jene Verdichtung bewirkt also, daß die Musik zunächst in betonter Kontinuität weiterläuft. Harmonisch äußert sich dies in einer gleichmäßig aufsteigenden Sequenz, die in dem f-Moll von T. 218 ihr Ziel findet. Als solches wird die I. Stufe hier mit Hilfe einer vorangesetzten Dominantgrundstellung, um derentwillen der Baß bei T. 217 seine Gangart ändern muß, auch entsprechend hervorgehoben.

Von nun an bleibt bis zum Schluß das Tutti in Aktion. Bereits an dem zwei Takte ausfüllenden Unisono-Lauf der Oberstimmen, der in klanglichem Kontrast zu den vorherigen Solofiguren steht und mit dem die Musik entschieden wieder aus dem Spielmuster des Sequenzabschnitts ausbricht, wird die letzte Intensivierung des Geschehens deutlich. Das Unisono setzt sich dann in einem Sekundabstieg von der Quinte (*c*) zur Terz (*as*) fort, der im Tremolo des vollen Ensembles erklingt (T. 221-222). Am Rande sei bemerkt, daß uns eine analoge Struktur schon einmal in der *Primavera* begegnet ist (ebd. T. 46). Im jetzigen Fall leitet dieser Stufengang direkt zu einer Kadenzgruppe $t - D^{4-3} - t$ über, bei der die Violinen vor dem V-I-Schluß mit ihren tieferliegenden Zählzeitakzenten noch ein besonderes Ereignismoment ins Spiel bringen. Hier werden wir natürlich erst recht an etwas Zurückliegendes erinnert, nämlich an das Finale des *Sommer*-Konzerts, wo ja entsprechende Figuren an zentraler Stelle in der umgekehrten Form vorgekommen sind. Bei unserem Allegro folgt auf die beschriebene f-Moll-Kadenz, anknüpfend an ihren als Scharnierglied benutzten Zieltakt 226, eine Wiederholung der letzten Tutti-Passage mit dem Unisono-Lauf der Violinen an der Spitze. Der Schlußblock, der mit der zurückkehrenden V-I-Wendung in einem Terzoktavklang auf *f* endet, erhält damit das nötige Gewicht, und *Le quattro Stagioni* verabschieden sich auf diese Weise vom Zuhörer gleichsam mit einem zweimaligen triumphalen Wink der entfesselten Natur.

Versuchen wir, aus unseren Beobachtungen am Werk Vivaldis ein Resümee zu ziehen. Beschäftigt hat uns hier nur die Gattung Concerto, da auf sie sich bei ihm die Darstellung der ungestümen Elemente, mithin das durch entsprechende Titel dokumentierte Einfangen von Außermusikalischem überhaupt konzentriert.⁴¹ Als „Podium“ für Sturm und Gewitter dient ihm in erster Linie das dreisätzige Konzert für Violine und Streichorchester mit B. c. Von den Möglichkeiten einerseits des Soloinstruments und andererseits der Gesamtdisposition her liegt diese Präferenz natürlich durchaus nahe, birgt doch die Verbindung des Geigerisch-Virtuosen mit dem strukturellen Moment des Wechselspiels zwischen verschiedenen Einsatzformen des Ensemble-Klangkörpers in sich bereits eine gewisse Analogie zum wild gewordenen Wetter. Auf einer anderen Ebene schwingt diese, wie wir gesehen haben, in Vivaldis Kompositionsweise auch allgemein latent mit: Gemeint ist die Tendenz zur Vermeidung des Einheitlich-Regelmäßigen im zu gestaltenden Zeitablauf, die Tendenz zur Variierung der Teiiglieder eines Satzzusammenhangs. Ihre bewußte Verstärkung führt zur Individualisierung der kompositorischen Bausteine, die damit unberechenbar hervortreten können. So bildet sich jener dramatische Charakter heraus, durch den die betreffenden Konzerte aus Op. VIII so sehr beeindrucken. Das musikalische Erfassen punktueller, singulärer Geschehnisse ist dabei in den *Stagioni* vor allem auch durch die Textbeilage ermöglicht und legitimiert.

An einzelne Mittel, mit denen Vivaldi arbeitet, soll hier nochmals erinnert werden. Erster Punkt: die harmonische Bewegung. Mit ihren ständigen Akkordwechseln bilden vor allem Sequenzen eine musikalische Analogie zur gesteigerten Wut der Elemente; dementsprechend sind gerade sie häufig der Träger dramatischer Spannungszunahme. Vornehmlich im mittleren Sektor der Ritornellformen erscheint in der Regel eine Quintschrittsequenz mit dichter Stimmverwebung, die schon auf den Durchführungsteil des späteren Sonatensatzes vorausweist. Ein anderes beachtenswertes Phänomen sind die chromatischen Baßfortschreitungen. Dieses von der Figurenlehre her gedeutete Mittel taucht in fast jedem der einschlägigen Stücke auf, doch wird es von Vivaldi in der einzelnen Komposition mit der gebührenden Sparsamkeit verwendet. Als drittes sei noch einmal die gezielte Variation der Zeitgliederung erwähnt, die sich ja im Vierviertakt gerne in der Überdeckung der Partiturzellen durch eine Folge von je $1\frac{1}{2}$ + 1 Taktlängen messenden Einheiten manifestiert. An solchen Stellen kann auch, wie wir gesehen haben, die zunächst eingeführte Sukzessivstruktur spontan in eine Simultanstruktur übergehen. Dieses Verfahren stellt vielleicht die deutlichste

⁴¹ Freilich finden sich in seinem Œuvre auch Vokalkompositionen mit erregter Natur, so z. B. die Motette *In turbato Mare* RV 627.

Form des in den behandelten Kompositionen oft beobachteten Verdichtungsprinzips dar.

Des weiteren dürfte in Erinnerung geblieben sein, daß die ungezügelte Natur in Vivaldis Musik sich häufig, mehr oder weniger bewußt, an die Battaglia anlehnt, indem sie einzelne Gestaltungselemente des älteren Typus für ihre Zwecke nutzbar macht oder das Kriegerische direkt imitiert, wie in der Siegesfanfare am Ende des Es-Dur-Violinkonzerts. Diese triumphale Geste unterstreicht, daß die Wettergewalt in Op. VIII/5 sozusagen die Rolle einer sich selbst in herrischer Gebärde präsentierenden Person einnimmt. Unbeschadet dessen, daß das Tempesta-Geschehen dort zugleich in einem naturalistischen, d. h. unmittelbar die erfahrbare Realität nachahmenden Sinn erfaßt wird, berührt die Demonstration doch noch nicht den Bereich menschlicher Lebenswirklichkeit. Anders hingegen in den *Vier Jahreszeiten*, wo der Mensch konkret mit auf den Plan tritt: In ihnen kommt darüberhinaus auch die bedrohliche Seite des Unwetters deutlich zum Tragen – was nicht zuletzt an der in den betreffenden Teilen gegebenen Dominanz des Moll abzulesen ist. Furchterregende Natur in der Musik also, wohlgemerkt in rein instrumentalem Gewande. Mit Vivaldis *Stagioni* ist das barocke Concerto in eine Ebene vorgedrungen, auf der die musikalische Kunst jene Phänomene ernsthaft als schicksalhafte Einwirkungen auf den Menschen begreiflich machen will.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Den Rahmen unserer Behandlung von Kompositionen Johann Sebastian Bachs sollen zwei Stücke aus kirchenmusikalischen Werken bilden: einerseits, als Beispiel einer Arie aus dem Kantatenschaffen für den regulären Leipziger Sonntagsgottesdienst, der dritte Satz von BWV 46; andererseits der Turbachor „*Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?*“ aus der Matthäus-Passion. Dazwischen kommen vor allem die Eingangschöre jener *Drami per musica* BWV 205, 201 und 206 zur Untersuchung, in denen bestimmte Naturerscheinungen von vornherein als Personen an der theatralischen Handlung beteiligt sind. Insofern die ursprüngliche Komposition der Matthäus-Passion spätestens bis in das Jahr 1729 fällt,¹ entspricht die Reihenfolge, in der die einzelnen Stücke hier besprochen werden, nicht ganz der Werke-Chronologie:

BWV 46	„ <i>Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei</i> “, Kantate zum 10. Sonntag nach Trinitatis	1723
BWV 205	„ <i>Zerreiet, zersprenget, zertrümmert die Gruft</i> “ (<i>Der zufriedengestellte Aolus</i>), Glckwunschkantate zum Namenstag des Universitätsprofessors Dr. August Friedrich Mller	1725
BWV 244	Matthäus-Passion (Frhfassung)	1729
BWV 201	„ <i>Geschwinde, ihr wirbelnden Winde</i> “ (<i>Der Streit zwischen Phoebus und Pan</i>), ohne Bestimmung	1729 ²
BWV 206	„ <i>Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde</i> “, Glckwunschkantate zum Geburtstag, später Namenstag Augusts III.	1734 ³

¹ Danach hat Bach das Werk in seiner Grundstruktur wohl nicht mehr wesentlich verändert; siehe: Alfred Dürr, Vorw. zu der als kommentierte Faks.-Ausg. der Abschrift J. C. Altnickols hg. Frhfassung d. Matthäus-Passion, *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hg. J.-S.-Bach-Institut, Göttingen, u. Bach-Archiv, Leipzig, Ser. 2, Bd. 5a (Kassel: Bärenreiter, 1972), S. V. Altnickols Partiturabschrift zeigt den hier zu behandelnden Chorsatz bereits in seiner endgültigen Gestalt (ebd. S. 34-37).

² Nach Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* (Kassel, 1971), II, 713.

³ Dürr berichtet: *Die Entstehungsgeschichte dieser Kantate ist recht kompliziert. Wenn nicht alles täuscht, hatte Bach ihre Komposition ursprünglich zur Feier des Geburtstags des Königs am*

Die Gewichtigkeit der Passionsvertonung mag es indes rechtfertigen, die Analyse des ihr zugehörigen Satzes an den Schluß des Kapitels zu rücken.

„Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei“
(Kirchenkantate, 1723) BWV 46⁴

Nr. 3: Aria⁵

Zu BWV 46 sei zunächst folgendes gesagt: Das Werk aus Bachs erstem Leipziger Kantatenjahrgang nimmt Bezug auf Lukas 19,41-45, dem Evangelium jenes 10. Sonntags nach Trinitatis (3. August) 1723: Jesus weint über Jerusalem und prophezeit der Stadt das Gericht Gottes; dann treibt er die Händler aus dem Tempel hinaus. In der Kantate spitzt sich die Aussagetendenz, analog dem ersten Teil des Bibeltextes, auf eine Gerichtspredigt an die unbußfertigen Sünder zu, bevor die Gnade der Errettung, die den Glaubenden in Jesus Christus geschenkt ist, ganz in den Mittelpunkt gestellt wird. Nach Eingangsschor und Rezitativ kommt es mit dem dritten Satz zum dramatischen Höhepunkt: Ein Beobachter schildert, wie sich der strafende Zorn Gottes über Jerusalem in einem entsetzlichen Gewitter offenbart. Musikalisch geschieht dies in Form einer Baß-Arie mit obligater Trompete, Streichern und B. c. (B-Dur, 3/4).

Die sechs jambischen Verszeilen des zugrunde liegenden Textes weisen die Reimfolge a b b c c a auf; entsprechend diesem Schema gruppieren sie sich auch sub specie ihrer strukturellen Beschaffenheit (a-Zeilen: vierhebig mit weiblicher Endung; b-Zeilen: vierhebig mit männlicher Endung; c-Zeilen: dreihebig mit weiblicher Endung).

Dein Wetter zog sich auf von weiten,
Doch dessen Strahl bricht endlich ein

7. Oktober 1734 aufführen wollen, dann aber zurückgestellt, als bekannt wurde, daß das Königspaar wenige Tage vor dem Geburtstag persönlich in Leipzig sein werde . . . Erst zwei Jahre später, vielleicht zum 7. Oktober 1736, hat Bach das zurückgestellte Werk vollendet und wahrscheinlich einige Jahre danach (1740?) zum Namenstage des Königs mit geringfügigen Textänderungen wiederholt. (*Die Kantaten* . . . , II, 674.)

⁴ Verwendete Notentextfassung: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke* . . . (nachfolgend zitiert als „NBA“), Ser. I, Bd. 19, hg. Robert L. Marshall (1985).

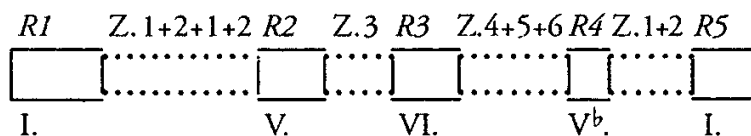
⁵ Ebd., S. 154-162.

Und muß dir unerträglich sein.
Da überhäufte Sünden
Der Rache Blitz entzünden
Und dir den Untergang bereiten.

Zum Schluß hin erscheinen in der Arie nochmals die Verse 1 und 2. Da die Singstimme oft vom syllabischen Textvortrag abgeht und da die Vertonung der Zeilen 3 bis 5 zahlreiche Wiederholungen einzelner Sprachglieder enthält, kommen die unterschiedlichen Versstrukturen in der Musik selbst kaum zur Geltung. Wie später zu zeigen sein wird, ist die Konzeption der Vokalpartie, besonders was ihre metrisch-rhythmische Gestaltung betrifft, primär vom Sinngehalt einzelner Wörter angeregt.

Die Komposition als Ganzes kleidet Bach in eine Ritornellform, die fünf rein instrumentale Teile und vier Gesangsabschnitte umschließt:

FIGUR 7



(1 Punktabstand $\hat{=}$ ca. 2 Takte).

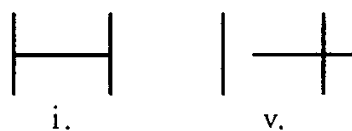
Generell erstreckt sich ja die Standardfunktion dieses Modells in jener Zeit nicht nur auf die Gattung des Instrumentalkonzerts, sondern, immer noch, auch auf den Bereich der Arie.⁶ In unserem Satz variieren die Ritornellteile das zu Beginn exponierte Spielmaterial jeweils auf individuelle Weise, so daß ihre musikalische Gestalt im Ablauf der Zeit immer wieder neu zu entstehen scheint. Als Hauptmotiv tritt eine eintaktige, in punktiertem Rhythmus artikulierte Dreiklangsfanfare auf, die in der Regel von bebenden Sechzehntelrepetitionen (des Streicherensembles) abgelöst wird. Weitere wesentliche Bestandteile des instrumentalen Gefüges sind: auf Sechzehntelebene absteigende Skalenläufe sowie verschiedenartige Wechselnotenfiguren, auf Achtelebene unstet springende oder einheitlich liegende Mehrtrongruppen. Am Anfang nimmt die Trompete, als Diskantinstrument, die Vokalmelodie der ersten Verszeile üblicher Gepflogenheit gemäß schon fast wörtlich voraus. Von diesem Thema, oder wenigstens von seinem Viertelaufstieg, bleibt ihr Spiel auch in den drei anderen nicht-gesanglichen Abschnitten beeinflußt, die sie mitbestreitet. Länger pausiert die Trompete nur wäh-

⁶ Vgl. Reinhard Strohm, *Italianische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, *Analecta musicologica*, 16 (Köln, 1976), I, 189-190.

rend des g-Moll-Ritornells und des daran anschließenden Vokalteils; ansonsten hat ihre Stimme, sei es nun mit größeren zusammenhängenden Phrasen oder mit kleineren figurativen Gebilden, durchgängig eine feste Funktion in dem konzertanten Satzablauf.

Deutlich ist zu erkennen, daß der instrumentale Organismus des ganzen Stückes aus zumeist einzeln gestalteten Taktzellen besteht. Akkordisch oder als Unisono bildet der Streicherblock in diesen Elementen eine einheitliche Schicht, wenn nicht die erste Violine, wie es an einigen Stellen geschieht, sich mit eigener Stimmführung aus dem Verbund herauslöst. Manchmal ist natürlich mit der Spielbewegung der Geigen und Bratschen auch diejenige des Continuos gekoppelt. Generalbaß- und Trompetenstimme aber treten als individuelle Satzschichten den Streichern – je für sich – vornehmlich im kontrapunktischen Sinne, d. h. in Form gegensätzlich gestalteter Zellglieder gegenüber. Durch die differenzierte Anordnung des motivischen Materials in den einzelnen Takten kommt so ein höchst lebendiger musikalischer Gesamtablauf zustande.

In welchem Verhältnis zu diesem instrumentalen Satzbau steht nun das Vokale? Wir haben hier wiederum das allgemeingültige Phänomen zu gewärtigen, daß die Singstimme aufgrund der spezifischen Struktur der Sprache mit jener maßgeblich vom Takt bestimmten musikalischen Zeitausfüllung oftmals nicht konform geht. Von den großen Koloraturstellen T. 27-34 und 93-101 einmal abgesehen, paßt sich der Vokalvortrag in dieser Arie am ehesten dort an das gegebene Gliederungsraster an, wo eine der längeren Verszeilen zusammenhängend zum Erklingen kommt (T. 13-16, 22-26, 45-48, 88-91). Andererseits führt jedoch die Aufspaltung des Verses in kürzere Wortgruppen bzw. die Isolierung von Sprachbestandteilen zum Zwecke ihrer Wiederholung stets zu solchen Bildungen, die nicht einen durch Taktstriche begrenzten Raum einnehmen. Kennzeichnend ist in der Regel, daß die jeweilige Silbenfolge eine erste Zählzeit anpeilt, die sie mit ihrer letzten Hebung erreichen muß. Durch diesen metrischen Fixpunkt erhält sie gewissermaßen ihre temporale Festlegung. Den sprachgezeugten Tongruppen eignet von daher aber auch das Bestreben, im Innern der Dreiviertelzellen einzusetzen und zu enden bzw. aneinander anzuknüpfen. Dadurch kommt es angesichts des Taktes zu jener potentiellen Inkongruenz zwischen instrumentalen und vokalen Strukturelementen. Sie kann vereinfacht so schematisiert werden:



Es dürfte lohnend sein, sich diese elementare Gegebenheit einmal grundsätzlich

bewußt zu machen, auch wenn sie mehr auf eine allgemeine Eigentümlichkeit von Sprachvertonung hinweist und weniger die vorliegende Arie im besonderen charakterisiert.

Gehen wir das Stück nun im Hinblick auf das eigentliche musikalische Geschehen durch. In der Eröffnungsfanfare wird mittels Stimmvermehrung⁷ das Ereignis des dissonierenden Akkords von T. 2 dynamisch vorbereitet. Dieser entsteht dadurch, daß dem Dreiklangsaufstieg im Thema ein weiteres Terzintervall folgt und, damit verbunden, über dem mit dem zweiten Sechzehntel sofort zurückkehrenden Tonikagrundton *b* eine dominantische Bildung hervortritt. Der Baß-Orgelpunkt bleibt nach den Vorhaltsauflösungen auf der Drei weiter in Funktion. Über ihm wiederholt sich – wegen der Sekundfortschreitung *b-c* der Trompete freilich mit abgeschwächter Dissonanzwirkung – der harmonische Seitenstoß nach 7-4-2,⁸ der nun in der Melodiestimme eine geschmeidige Achtelfiguration auslöst. Mit T. 4 erklingt wie erwartet nochmals die reine Tonika, doch bringt der Baß jetzt unversehens den Fanfarendreiklang und ruft so auf der dritten Zählzeit eine wirkliche Dominante hervor.

Die Fortspinnung des Ritornells erfolgt dann unter Einbeziehung neuer Spielelemente; allerdings erweist sich auch die weitere Verwendung der dreifachen Punktierung im Continuo hier schon als etwas Wesentliches. Es sei noch darauf hingewiesen, daß die Läufe von T. 5 und 7 ähnlich wie das Eröffnungssignal von Bach im Sinne eines Crescendos in Partitur gesetzt sind. Durch die musikalische Faktur der instrumentalen Einleitung kommt der affektive Charakter des Stückes bereits recht deutlich zur Geltung. Da der Text ihn auf Zorn und Wut festlegt, orientiert sich dessen stilistische Ausgestaltung naheliegenderweise an dem Typus der Rache-Arie, den die Opernkomposition der neapolitanischen Schule zu gleicher Zeit hervorbringt.⁹ Wie nicht selten ist die Entfesselung der Natur hier mit ebendieser Affekthaltung verquickt.

Nachdem die Musik am Ausgang des Anfangsritornells eine Kadenz zur V. Stufe vollzogen hat (T. 11/12), wendet sie sich zur Vorbereitung des Vokaleinsatzes von T. 13 in einem kurzen Unisono-Abgang sogleich wieder nach B-Dur zurück. Die Komposition des ersten Gesangsabschnitts folgt nun bis T. 16 fast genau und bis T. 22 wenigstens im Umriß dem Ablauf des Instrumentalvorspiels.

⁷ Vgl. dazu auch S. 37.

⁸ Über dem Tonikagrundton entsteht jetzt ein unverkürzter Dominantseptakkord.

⁹ Zum Beleg sei auf eine entsprechende Komposition von Johann Adolf Hasse verwiesen, nämlich auf die Tenor-Arie „*Tradir sapesto, o perfidi*“ aus der Opera seria *Arminio* von 1730; siehe: *Das Erbe Deutscher Musik*, 28 = Abt. Oper u. Sologesang, Bd. 4, hg. Rudolf Gerber (Mainz: Schott's Söhne, 1966), 246-253.

Durch den Eintritt der Vokalstimme vom Melodievortrag befreit, kann die Trompete zunächst eine besondere Funktion wahrnehmen: Mit ihrem liegenden f^2 bindet sie zum einen den ersten sprachgebundenen Teil mit dem Kadenzschluß des Ritornells zusammen und erweitert zum andern den b -Orgelpunkt des Generalbasses in der Höhe zu einer Rahmenstruktur aus Grund- und Quintton. Gegen das jambische Versmaß betont der abstrakte Beginn des Gesangsthemas das Possesivpronomen „Dein“, so daß unser Blick auf die handelnde Person gelenkt wird: Der Herrscher des Himmels, auf den sich selbstverständlich auch die Fanfarensignale beziehen, ist als Richter auf den Plan getreten; dies hat für Bach entscheidende Bedeutung.

Während die Musik bei Vers 1 mit Hilfe eines breitflächigen Melodiebogens den Vorgang des erst „von weiten“ heraufziehenden Unwetters einfängt, zeigt die Vertonung der nächsten Textzeile den endgültigen Ausbruch der diesem innewohnenden Gewalt an: Beim zweiten Teil des in zwei Wortgruppen aufgespaltenen Satzes beschleunigen sich das Deklamationstempo und die figurative Bewegung, so daß, gerade auf der vokalen Ebene, das blitzartige Eintreffen des geschilderten Ereignisses unmittelbar zur Geltung gelangt. Das Hinauszögern des Weitersprechens bei T. 18, das eine unerwartet große Distanz zwischen den beiden Versgliedern schafft, führt ein Sinnbild des Adverbs „endlich“ herauf. Den Gewitterstrahl hat die Trompete gleich bei seiner Erwähnung im Gesang musikalisch vergegenwärtigt. Auch sein Einschlagen wird im Instrumentalen hörbar, nämlich in T. 21, durch den im Rahmen eines plötzlichen Sekundakkords an die Wiederholung der vokalen Prädikatgruppe anknüpfenden Unisono-Lauf der Streicher.

Es folgt eine weitere Durchführung der beiden ersten Textzeilen. Vers 1 erscheint in der bekannten Rhythmisierung und ohne, daß sich die Vortragsgeste gegenüber vorher wesentlich ändert, auf der Dominantebene. Vers 2 hingegen bekommt eine neue Einkleidung: Nach seinem Eintritt auf dem verminderten Septakkord von T. 26, mit dem der instrumentale Fluß überraschend für einen Moment abbricht, wird die Ausdeutung des Wortes „Strahl“ durch eine fast acht Takte ausfüllende Koloraturbewegung ganz in den Mittelpunkt der Musik gestellt. In T. 32 und 34 reduziert sich die orchestrale Satzdichte durch das Aussetzen der Mittelstimmen, bevor die in Verbindung mit dem zweiten Sprachglied angefügte Kadenzwendung nach F-Dur schließlich außer dem Vokalbaß nur noch das Continuo in Aktion sieht. Desto energiegeladener wirkt daraufhin das sofort nach Erreichen der Tonika ertönende Unisono des Streicherensembles, mit Hilfe dessen ein erneutes Einschlagen des Blitzes zur Darstellung gebracht wird. Das Zwischenritornell vereinigt in T. 37-43 dann zwei schon gebrauchte Kompositionsbausteine, und zwar das den zweiten Durchlauf von Vers 1 tragende Ge-

rüst von T. 22-25 und die Schlußgruppe T. 9-11 des Instrumentalvorspiels. Im Unterschied zu diesem wird aber jetzt nach dem Kadenzschluß die V. Stufe nicht gleich wieder verlassen, sondern bleibt als Basis für den Singstimmeneinsatz von T. 45 zunächst in Funktion.

Die Musik von T. 45-57, die den dritten Vers vorstellt, ist vom Sinn des Wortes „unerträglich“ gezeugt. Die Bedeutung dieses Adverbs schillert hier gleichsam nach allen Seiten: Chromatisch durchsteigt der Instrumentalbaß im Taktmodus die große Sext *f-d* und löst dabei im Harmonischen mehrfach scharfe Dissonanzen aus (T. 46-54). Unter- und Hintergrund des Klangbildes sind währenddessen von bebenden Sechzehntelrepetitionen erfüllt, über denen ab T. 48-49 Fanfarenstöße der ersten Violinen und eine Trillerfiguration der Trompete hervortreten. Diese besondere Ausgestaltung des akkordischen Satzes beginnt aber, um die Textverständlichkeit nicht zu beeinträchtigen, erst mit der Endsilbe der zu Anfang des Abschnitts herausgestellten Verseinheit. Die Vokalstimme hat in T. 45, am Endpunkt des Ritornellauslaufs, mit einer melodischen Umkehrung des Hauptmotivs wiedereingesetzt. Durch die Wegnahme des Orchesters ist an jener Stelle ein deutliches Gliederungsmoment geschaffen. Die Deklamation von Vers 3 bleibt am Rhythmus des Kopfhemas orientiert, im Vergleich zu dem sich hier jedoch mit der Profilierung des bedeutungstragenden Adverbs (*unerträglich*) durch die expressive Achtelfiguration von T. 46 und den beißenden Nonvorhalt *as-g* von T. 47 eine impulsivere Melodiebewegung ergibt.

Bei der dreimaligen Wiederholung des zentralen Wortes ab T. 49 stechen dann jeweils auf die Wurzelsilbe gesetzte Quartvorhalte hervor, deren letzter allerdings bloß noch in Gestalt einer Trillernebennote erscheint (*g* über *fs*, T. 54). Dort kommt der vollstimmige Sequenzkomplex auch zum Abschluß, und die Musik verdünnt sich zu einem nur mehr generalbaßbegleiteten Arioso, in dessen vier Takten, jetzt in beschleunigter *Parlando*-Rhythmisierung mit nachfolgendem Melisma, nochmals die ganze Verszeile erklingt (Beispiel 22). Von D-Dur ausgehend wird währenddessen die anstehende Kadenz nach g-Moll eingefädelt und vollzogen. Dabei spielt Bach mit der Hemiole, läßt er doch das Continuo in T. 55-56, die Singstimme hingegen in T. 54-55 und 56-57 im Sinne des großen Dreiers artikulieren. Der Takt gerät dadurch spürbar ins Wanken.¹⁰ Weitere Facetten der Wortausdeutung sind in dem synkopischen Ansetzen der beiden Vokaltöne *b* und *fs* sowie in der ausgeprägten Leittönigkeit der ganzen Stelle zu erblicken, durch die z. B. das Auftreten sämtlicher chromatischer Stufen innerhalb von T. 55-56 bedingt ist.

¹⁰ Vgl. zu dieser Aussage S. 81, Anm. 36.

BEISPIEL 22

[T. 53-59]

53 Tr. (B)

VI. I

VI. II

Va.

B. c.

un - er - träg - lich, und muß dir un - er - träg -

7 5 6 # 7 b 6 6

56

lich... sein,

6b # 7 6 6 4b 2 6 # 7 b

Im Unterschied zu T. 36-37 setzt die Ritornellfanfare dann bereits auf dem V-I-Schluß des Gesangsabschnitts ein. Eine Auffälligkeit des g-Moll-Zwischenspiels besteht darin, daß dem dritten Dreiklangsaufschwung in der ersten Violine entgegen den drei übrigen Stimmen eine hemiolische Bildung folgt, die der Ritornellkadenz ein neues Gepräge gibt. Der nächste Vokalteil beginnt, in Entspre-

chung zu T. 26, mit einem freien Anlauf. Obwohl das Instrumentale zunächst wiederum Rücksicht auf die Sprachverständlichkeit zu nehmen hat, kann es den ersten inhaltlichen Kernbegriff „überhäufte Sünden“, der in der Wellenform der Gesangsmelodie von T. 66-70 abgebildet wird, durch Stimmvermehrung mitausdeuten. Wie wir sehen, baut Bach in diesem Abschnitt erneut 10 Takte der Musik auf einen chromatischen Baßgang durch die große Sext auf, der diesmal in Abwärtsrichtung den Hexachordraum *e-g* durchmißt. Vers 5 löst in den beiden Mitteltakten dieses Komplexes ein besonderes Ereignis aus: Für einen Augenblick erleuchtet „der Rache Blitz“ den musikalischen Horizont, so denn die Streicher im einzigen instrumentalen Forte innerhalb eines Vokalteils mit einer nur an dieser Stelle gebrauchten Akkordfiguration hervortreten und die Singstimme auf die einschlägige Wortgruppe zuerst ein für sich stehendes, die dritte Zählzeit von T. 71 anzielendes Achtelsignal setzt. Insofern der hellen C-Dur-Säule mit T. 72 eine *h-d-f-as*-Bildung nachfolgt, fehlt in diesem Bild auch der verminderte Septakkord nicht. Die prägnante Vertonung des Verses zeigt, daß dem Kantor Bach bei seiner kompositorischen Naturdarstellung durchaus an punktueller dramatischer Verdichtung gelegen ist.

In T. 73 schließt sich an das Ende der fünften Zeile der Anfang der sechsten unmittelbar an. Wie mit einem Fingerzeig wird durch das hervorgehobene „und dir“ auf das verurteilte Jerusalem gedeutet, dessen Untergang schon in dem chromatischen Baß-Abstieg vorgezeichnet ist. In T. 74-76 wären als weitere Bildelemente die Abwärtssprünge in den Achtelfiguren von Violine I und die taumelnde Bewegung der Vokalstimme, implizite die wechselnde metrische Stellung des Substantivs, anzusprechen. Auf der V. Stufe, genauer gesagt in f-Moll, wiederholt sich im Instrumentalen ab T. 77 die Musik des g-Moll-Ritornells, in die hinein jetzt eine nochmalige Durchführung der Verse 4 bis 6 gesetzt ist. Hier wird überwiegend syllabisch in Achteln deklamiert; die Züge heftiger Erregung, die die Rede nach T. 70 angenommen hat, bleiben also deutlich spürbar.

Wie schon bei T. 57/58 schließt sich nun das Ritornell wiederum in einer Gerüstbauverbindung an den kadenzierend endenden Gesangsabschnitt an. Daß dieses letzte Zwischenspiel auf vier Takte beschränkt wird, ist wohl nicht zuletzt eine Konsequenz der erfolgten Dramatisierung des Geschehens. In T. 87 verläßt die Musik die f-Moll-Ebene, um eine Rückwendung in Richtung B-Dur zu vollziehen. Allerdings tritt die I. Stufe innerhalb des verbleibenden Vokalteils, der eine in die Unterquint versetzte Variante von T. 22-36 darstellt, noch nicht besonders deutlich in Erscheinung. Desto wirkungsvoller aber ist dann ihre Befestigung durch das Schlußritornell. Die die Wiederholung von Vers 1 enthaltenden Takte 88-91 weisen, bedingt durch die agile Generalbaßführung, im Verhältnis zu der entsprechenden Stelle im ersten Gesangsabschnitt eine unstetere, wendige-

re harmonische Bewegung auf. Auch die IV. Stufe wird hier einmal stärker berührt (T. 90). Die große Koloratur, die sich gegenüber ihrem ersten Auftreten noch um einen Takt verlängert, mündet diesmal in einen dominantischen *f*-Orgelpunkt ein. Der Hinweis soll nicht unterbleiben, daß infolge des ausgedehnten Melismas das zweite Versglied mit dem Adverb „endlich“, ganz im Sinne der Wortbedeutung, eben erst außergewöhnlich spät erscheint. Wie bei T. 35 ist die Prädikatgruppe mit dem kurzen Kadenzvorgang verknüpft, der, in diesem Fall durch einen dezidierten Achtelanlauf des Continuos eingeleitet, den Gesangsteil abschließt. Am Ende des instrumentalen Nachspiels steht ein gewichtiger IV-V-V-I-Block, dessen Setzung durch einen weitgestreckten diatonischen Abstieg des Generalbasses mit der angemessenen Deutlichkeit vorbereitet wird.

Unsere Gewitter-Arie ist das Musterbeispiel einer bildhaften Barockkomposition: Die Musik geht sozusagen wachsam am Text entlang, und wo sich ihr eine Chance zum Vergegenwärtigen des sprachlich Mitgeteilten bietet, setzt sie es mit Hilfe ihres spezifischen Vokabulars sogleich in ein hörbares Ereignis um. Dabei nutzt sie sowohl das Mehrdimensionale der instrumentalen Darstellungsmöglichkeiten als auch das Eindimensionale der individuellen rhythmisch-melodischen Formbarkeit der Verse; Orchester und Vokalstimme sind also gleichermaßen an den musikalischen Abbildungen der betreffenden Sinngehalte beteiligt. Zu beachten ist bei alledem, daß der Arientext primär als eine Rede aufgefaßt und illustriert wird. Zwar spiegelt die affektive Haltung der Komposition den durch ihn beschriebenen Ausnahmezustand der aggressiven Natur durchgängig wider; was aber im Detail der Musik geschieht, kristallisiert sich nicht aus der hinter dem Text stehenden Geschehensvorstellung, d. h. nicht etwa aus dem naturalistischen Ablauf des Unwetters heraus, sondern vielmehr aus den Einzelheiten der sprachlichen Formulierung, aus der Bedeutung sinntragender Begriffe wie „von weiten“, „endlich“, „unerträglich“ usw. Mit diesen Beobachtungen stoßen wir auf das altbekannte Phänomen der musikalischen Rhetorik. Gewissermaßen zeigt die vorliegende Arie einen Weg zu dieser Ausdrucksform beispielhaft auf: Indem der Komponist Vorgänge und Ereignisse, die in einem Text geschildert werden, ganz durch die Brille ihrer wordhaften Darstellung betrachtet und sie auch genau dementsprechend in Musik umwandelt, wird seine Komposition selbst zur Rede.

„Zerreiet, zersprenget, zertrümmert die Gruft“
(Drama per musica, 1725) BWV 205¹¹

Der originale Textdruck zu Bachs Kantate 205 trägt folgende Überschrift:¹²

Auf Herr D. A. F. M. Nahmens-
Tag, in Leipzig den 3. August
1725.

Der zufrieden-gestellte Aeolus.
Drama per Musica.

Die Ovation, die der Thomaskantor im Kreis von Studenten dem Universittsdozenten Dr. August Friedrich Mller am 3. VIII. 1725 darbringt, ist eine großangelegte Freiluftmusik, für die ein außergewöhnlicher Orchesterapparat herangezogen wird: Neben Streichern und Continuo treten je zwei Traversflten, Oboen und Hörner sowie drei Trompeten mit Pauken in Aktion. Gemeinsam ist das volle Instrumentarium in den Rahmenchren und (NB) auch im ersten Rezitativ eingesetzt. Die beiden Anfangsnummern zeigen deutlich, daß die gewaltige Besetzungsmasse eine Repräsentation der ungestümen Naturmächte darstellt, deren Entfesselung gleich zu Beginn des Picanderschen Textes in Form eines paradigmatischen Aufrufs in den Blickpunkt gelangt: „Zerreiet, zersprenget, zertrümmert die Gruft, die unserm Wüten Grenze gibt!“, so rufen die gebändigten Winde, die von olus zu ungehindertem Toben freigelassen werden wollen. Wie man weiß, entstammt diese Thematik einer entsprechenden Schilderung aus dem ersten Buch der *Aeneis* von Vergil (*Liber primus*, Z. 50-141).¹³

Bei Picander geht es nun darum, daß das wütende Ausbrechen der Winde verhindert werden soll. Man versucht, olus zu besänftigen – was schließlich der Pallas Athene dadurch gelingt, daß sie auf das an diesem Tage zu Ehren von Dr. Mller veranstaltete Fest hinweist: Der Windgott läßt sich davon überzeugen, daß dieses angesichts der allgemeinen Wertschätzung des Gefeierten keine Störung verdient.¹⁴ übrigens hat Bach die Musik dieses Werkes Jahre später noch

¹¹ Verwendete Notentextfassung: NBA, Ser. 1, Bd. 38, hg. Werner Neumann (1960).

¹² Picander, *Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte, Erster Theil* (Leipzig, 1727), S. 146; entnommen aus: Werner Neumann (Hg.), *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte* (Leipzig, 1974), S. 314; Quellennachweis: ebd. S. 510.

¹³ Siehe z. B.: Vergil, *Aeneis*, hg. u. bers. von Johannes Gtte, Sammlung Tusculum, 7. Aufl. (München, 1988), S. 8-15. Die Librettisten haben in der Barockzeit immer wieder auf diese Geschichte Bezug genommen; z. B. kann man sie – um ein in dieser Arbeit zur Sprache gekommenes Werk zu nennen – auch im Prolog von Danchets *Idoménée* antreffen.

¹⁴ Vgl. Dürr, *Die Kantaten . . .*, II, 678-680.

einmal verwendet, und zwar im Januar 1734, für die Huldigungskantate zur Krönung des sächsischen Kurfürsten Augusts III. (BWV 205^a). Vom Text her tritt das Kriegerische an die Stelle der ungezügelter Natur, das dort zum Ruhm der Tapferkeit des Herrschers erscheint. „Blast Lärmen, ihr Feinde! Verstärket die Macht. Mein Heldenmut bleibt unbewegt. Blitzt, donnert und kracht“, heißt es da,¹⁵ und gerade die Kontrafaktur der ersten beiden Stücke, also von Chor und Rezitativ, belegt wiederum die uns schon von der französischen Oper und von Vivaldi her bekannte Entsprechung von Battaglia und Tempesta. Bachs Sturmkomposition von 1725 bleibt in ihrer bildhaften Aussage immerhin soweit offen, daß sie mit dem neuen Text ohne weiteres als militärische Demonstration verstanden werden kann.

Nr. 1: *Chor der Winde*¹⁶

Betrachten wir also zunächst den Eingangssatz der Äolus-Kantate (vgl. dazu Figur 8). Die ihm zugrunde gelegten Verse sind, wie im Falle derartiger Eröffnungsschöre üblich, unter Voraussetzung einer Da-capo-Vertonung verfertigt worden.¹⁷

Zerreiet, zersprenget, zertrümmert die Gruft,
Die unserm Wüten Grenze gibt!
Durchbrechet die Luft,
Daß selber die Sonne zur Finsternis werde,
Durchschneidet die Fluten, durchwhlet die Erde,
Daß sich der Himmel selbst betrübt.

Dies ist also der Text für den *Chor der Winde*. Von seinem Inhalt her haben wir es, wie schon gesagt, ganz konkret mit einer Entfesselung der Natur zu tun. Der musikalische Verlauf des Satzes gliedert sich einschließlich des *Da capo* grob in fünf Teile:

A	T. 1-28	(instrumentale Einleitung)
B	T. 29-83	(ab Choreinbau)
C	T. 84-111	(Mittelteil)
A	T. 1-28	(<i>da capo</i>)
B	T. 29-83/84	

¹⁵ Siehe: Neumann, *Sämtliche von J. S. Bach vertonte Texte*, S. 409.

¹⁶ NBA, Ser. 1, Bd. 38, S. 3–26.

¹⁷ Im Originaltextbuch tragen diese Zeilen die Überschrift: *Chor der Winde. Aria.*; siehe: Neumann, a. a. O., S. 409.

Vor uns liegt eine Folge von 28 + 55 + 28 + 28 + 56 Takten; die fünf Komplexe stehen demnach ziemlich exakt in dem Verhältnis 1 : 2 : 1 : 1 : 2. In seinem formalen Aufbau mit dem Alternieren von Instrumentalritornellen und Gesangsteilen lehnt sich der Satz also direkt an die Da-capo-Arie an, die ja um 1720 schon eine allgemeingültige, festgefügte Anlage besitzt. Das folgende Schema ist von Reinhard Strohm aus dessen Studie über Arien des frühen 18. Jahrhunderts übernommen;¹⁸ in Klammern sind die entsprechenden Taktzahlen unseres Bach-Chores hinzugesetzt.

<i>Anfangsritornell</i>	(T. 1-28)
1. <i>Gesangsteil mit Zwischenritornell</i>	(T. 29-58)
2. <i>Gesangsteil mit Schlußritornell</i>	(T. 59-83)
<i>Mittelteil</i>	(T. 84-111)
<i>Anfangs- oder dal-segno-Ritornell</i>	(T. 1-28)
1. <i>Gesangsteil mit Zwischenritornell</i>	(T. 29-58)
2. <i>Gesangsteil mit Schlußritornell</i>	(T. 59-83/84)

Selbstverständlich stimmt die tonale Konzeption des Satzes ebenfalls mit dem Muster überein, das durch die Arienform vorgegeben ist: Wie üblich schließt der dem Binnenritornell (T. 49-58) vorausgehende Gesangsteil in der Dominante und der ihm nachfolgende auf der Tonika.¹⁹ Die beiden vokalen Abschnitte des Rahmenblocks beschränken sich hier jeweils auf die Durchführung von Vers 1 und 2, während dem Mittelteil mit Zeile 3 bis 6 der größere Rest des Textes anheim fällt.

Das Besondere an der Bachschen Komposition ist nun – ungeachtet der Übernahme des Da-capo-Modells – ihre eigentümliche Innenkonstruktion. Haben sich auf der äußeren Ebene einfache Proportionen gezeigt, so stoßen wir bei der Betrachtung der tektonischen Feinstruktur auf eher komplizierte Verhältnisse: Die verschiedenen größeren und kleineren Bauelemente kehren in unterschiedlichen Anordnungen wieder, sie sind in einer ganz bestimmten Weise ineinander verschachtelt. Ein zeichnerischer Aufriß des Satzverlaufs, der die vorkommenden Formteile als Rechtecke darstellt (Figur 9), soll dies in Verbindung mit einer tabellarischen Übersicht (S. 144) veranschaulichen. Insofern sie substantiell dieselbe Musik enthalten, wollen wir einander entsprechende Elemente als kongruent bezeichnen. Der Begriff gelte also unabhängig davon, auf welcher tonalen Stufe die Formteile jeweils erscheinen, wie im einzelnen sich das musikalische Material innerhalb der Partitur anordnet und ob beispielsweise der Chor das eine Mal be-

¹⁸ *Italienische Opernarien* . . . , I, 195.

¹⁹ Vgl. ebd., I, 209.

FIGUR 8

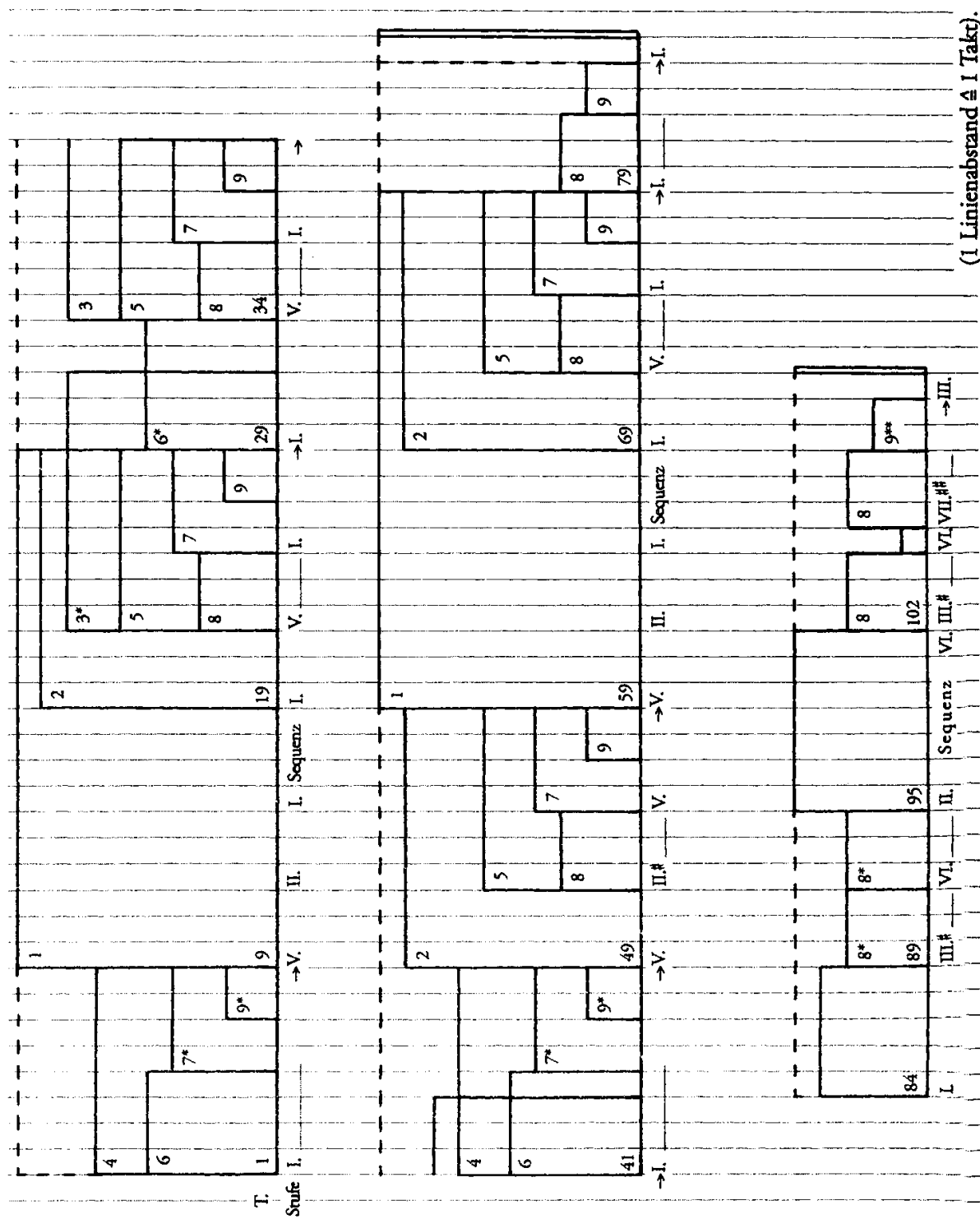
T. 1
 Chor 9
 Klang 15
 Stufe 22

A 1
 D 9
 D 15
 D 22
 D 29
 D 34
 D 41
 D 49
 D 59
 D 69
 D 79
 D 84
 D 89
 D 95
 D 102
 D 106

I. 1
 II. 9
 I. Sequenz 15
 V. 22
 I. 29
 V. 34
 I. 41
 V. 49
 I. Sequenz 59
 V. 69
 I. 79
 V. 84
 I. 89
 II. 95
 VI. 102
 VI. VII. 106
 I. III. 84
 III. 89
 VI. 95
 VI. III. 102
 VI. VII. 106
 I. III. 84
 III. 89
 VI. 95
 VI. III. 102
 VI. VII. 106

A B C

(1 Linienabstand \triangleq 1 Takt).



Index	Taktzahlen	Länge	enthalten in	Chor	Stufen	Besonderheiten
1	9-28 59-78	20 20		x	V ... → I V ... → I	
2	19-28 49-58 69-78	10 10 10	1 1	 x	I - V → I V - II# → I I - V → I	
3* 3	22-31 34-43	10 10		x x	V - I V - I	die letzten 3 Takte haben unterschiedliche Struktur (siehe 6*)
4	1-8 41-48	8 8		 x	I → V I → V	
5	22-28 34-40 52-58 72-78	7 7 7 7	1, 2, 3* 3 2 1, 2	 x	V → I V → I II# → V V → I	
6* 6	29-33 1-4 41-44	5 4 4	 4 4	x x	I - I - I -	6*: - 2. Takt: VI. Stufe - 4. Takt: $\frac{6}{4}$ statt $\frac{3}{2}$ über <i>d</i> - ein zusätzlicher Takt
7 7*	25-28 37-40 55-58 75-78 5-8 45-48	4 4 4 4 4 4	1, 2, 3*, 5 3, 5 2, 5 1, 2, 5 4 4	 x 	I → I I → I V → V I → I I → V I → V	harmonischer Ausgang anders als bei 7: Wendung zur Dominante
8 8*	22-24 34-36 52-54 72-74 102-104 106-108 89-91 92-94	3 3 3 3 3 3 3 3	1, 2, 3*, 5 3, 5 2, 5 1, 2, 5 C C C C	 x x x x	V - I V - I II# - V I - IV III# - VI VII## - III# - VI VI# - II	keine Quartsextstellung im 2. Takt
9 9* 9**	27-28 39-40 57-58 77-78 82-83 7-8 47-48 109-110	2 2 2 2 2 2 2 2	7 usw. 7 usw. 7 usw. 7 usw. 4, 7* 4, 7* C	 x x x	→ I → I → V → I → I → V → V → III	siehe 7* variierter Kadenzschluß


teilt ist und das andere Mal nicht. Die kongruenten Abschnitte sind nun im weiteren mit demselben Index versehen, wobei im Falle strukturell erheblicher Abweichung ein Stern hinter die betreffende Zahl gesetzt ist. Die Durchnummerierung erfolgt vom größten bis zum kleinsten wiederkehrenden Formteil. Wir können feststellen, daß die kleineren Elemente in unterschiedlichen größeren Zusammenhängen erscheinen. Außerdem wird deutlich, daß sämtliche den Rahmenkomplex (A + B) bildende Bauteile schon in den ersten 33 Takten vorkommen. Darauf folgt, abgesehen vom Mittelteil C, prinzipiell nichts Neues mehr. Eine genauere Beschreibung des musikalischen Ablaufs kann sich somit zunächst auf T. 1-33 konzentrieren. Im Grundsatz ist natürlich das Verfahren, ein längeres Stück durch multiple Zusammensetzung einer beschränkten Anzahl von Bauelementen herzustellen, gerade für Bachs Kompositionsweise ungemein typisch.

'4' (T. 1-8): 4+4 Takte

'6' (T. 1-4):

In den ersten vier Takten liegt Fanfarenstruktur vor: Über dem in pochenden Achteln repetierenden Grundton erklingt der D-Dur-Dreiklang in stetig abwärts gerichteten Lagenwechseln. Der Ausgangspunkt dieser Bewegung klettert dabei mit jedem Takt, entsprechend den Tönen des Akkords, weiter nach oben (Tromba I: $d^2 - fis^2 - a^2 - d^3$). Da die Dreiklangsbrechungen innerhalb der einzelnen Takte jeweils im Wechsel dreier Instrumentalgruppen vollzogen werden, kommt eine räumliche Komponente gleich mit ins Spiel: Der Viertelpuls springt, wenn man so will, von einem Ort zum andern und beschreibt demgemäß in der Ausführungssituation gewissermaßen ein Dreieck in der Ebene des aufgestellten Ensembles; dies ist ein wesentliches Charakteristikum dieses Formteils. Die Tonleiterfiguren in Sechzehnteln, mit denen zunächst die Holzbläser einsetzen, sind hingegen ein allgemeines Merkmal des Satzes: Sie durchziehen ihn wie ein roter Faden. Einzeln, in Parallel- oder Gegenbewegung auftretend, geben sie dem Ganzen einen Hintergrund, der die affektive Einheitlichkeit der Musik sicherstellt. Die Art ihres Einsetzens in T. 1-3 läßt bereits einen Entfesselungsprozeß erkennen: Die erste Sechzehntelkette bringt im folgenden Takt gleich eine weitere in Gang und so fort.

'7' (T. 5-8):

Jetzt erst stellt sich eine harmonische Bewegung ein: Vom Generalbaß her ist ein taktweiser Abstieg in Terzen zu erkennen ($d - b - gis$), der in eine Kadenz zur V. Stufe mündet. Gleichzeitig tritt in der ersten Trompete ein charakteristisches neues Element mit dem Rhythmus  auf. Auch die Pauke ändert ihre Spielweise: Sie schlägt nicht mehr wie vorher die Eins, sondern füllt nun die

Takte sozusagen von innen her aus und setzt gegen das Metrum Akzente auf die Drei. Diese wird in T. 5-6 außerdem von den zweiten Violinen und Bratschen betont. Insgesamt ergibt sich hier eine massive Klangballung; man beachte nur das Lärmen der trillernden Hörner.

'1' (T. 9-28): 3+3+4 + 3+3+4 Takte

(T. 9-18):

Jetzt kommt zunächst eine sequenzartige Reihung von zweimal drei Takten zustande, bei der die durch gegenläufige Tonleiterfiguren erreichten Zielpunkte, nämlich die Dreiklänge auf der II. bzw. I. Stufe, deutlich hervortreten und damit die beiden Dreitaktgruppen besonders profilieren. Eine Sequenzstelle über vier Takte mit der Stufenfolge (I)-IV-(VII)-III-(VI)-II-(V)-I schließt sich an; die Achtelrepetitionen mit *Figura corta* vor der Eins erscheinen währenddessen im Baß. Da neben dem ersten auch das jeweils dritte Viertel Zielpunkt von Läufen und damit akzentuiert ist, kündigt sich hier eine Tendenz zur Relativierung der Taktschwerpunkte an. Ein Ansatz dazu war ja schon in T. 5-7 enthalten.

'2' (T. 19-28):

Vom Untergrund der Musik her wird nun das Metrum verunsichert: Der Baß vollzieht mit seinen durchlaufenden Sechzehnteln einen Abstieg in Terzen, und zwar von *d* ausgehend über *h*, *gis*, *e* nach *a*, wobei er im Zweiviertelmodus fortschreitet. Es erscheint eine dreimal wiederkehrende Bewegungsstruktur, die ihren Ausgang vom zweiten Viertel in T. 19 nimmt. Flöten, Oboen und Streicher verhalten sich dabei so, daß sie jeweils einen der drei Taktschläge als Zielpunkt ihrer Sechzehntelbewegung hervorheben. Von daher stellt sich eine Egalisierung der Viertelschläge ein, die in Verbindung mit der beschriebenen Gestalt des Basses den Dreiertakt latent zum Wackeln bringt.²⁰ Freilich bleibt die Stelle eingebunden in den durchlaufenden Puls, der ja von Anfang an die Viertel spüren läßt, so daß sie nicht etwa völlig aus dem Rahmen fällt. Auch wird der Takt noch nicht wirklich außer Kraft gesetzt; Trompeten und Hörner repräsentieren ihn weiterhin, wobei die Achtelpausen hier sogar eine gewisse Verdeutlichung der Einsen bewirken mögen. Was die Vorgänge von T. 18-21 mit sich bringen, wird der Zuhörer im Ablauf des Satzes als eine Art Vibration empfinden. Der Wiederkehr der Fanfare geht damit ein besonderes Verdichtungsmoment voraus.

'3*', '5' (T. 22-28):

Die Dreiklangsbrechungen ereignen sich nun, während T. 22-24, über einem

²⁰ Vgl. wiederum S. 81, Anm. 36.

umspielten Orgelpunkt auf der V. Stufe. In dem Wechsel Septakkord/Quartsextakkord/Septakkord wird die Dominante herausgestellt. Dem folgt ein taktweiser Abstieg in Terzen (I. - VI. - IV. Stufe) und die Kadenz nach D-Dur. In diesem unmittelbaren Vorfeld des Choreinsatzes hat es dann für einen Moment tatsächlich den Anschein, als gerate die metrische Ordnung aus den Fugen: Die Eins von T. 27 wird als Schwerpunkt einfach überspielt, sie geht im Sog der Sechzehntelbewegungen unter (Beispiel 23). Daß die Musik plötzlich wie befreit vom Takt wirkt, hat letztlich mit einer sich hinter T. 26-27 versteckenden Hemiole zu tun. Richtig behoben wird die Störung erst durch den Kadenzschluß, wo mit dem Fakturwechsel wieder eine unmißverständliche Akzentuierung der Hauptzählzeit erfolgt.

'6' (T. 29-33):

Mit dem Eintreten der Singstimmen erscheint wieder Fanfarenstruktur wie zu Beginn, wobei der Orgelpunkt auf *d* nun von den Hörnern realisiert wird. Im Gegensatz zu T. 1-4 setzt hier aber nach drei Vierteln ein harmonisches Fortschreiten ein, das zur Dominante führt (T. 33-34).

Der weitere Verlauf des Rahmentails läßt sich knapp als Folge der Bauelemente '5' - '4' - '2' - '1' - '8' + Schlußkadenz beschreiben, innerhalb der Element '2' als Ritornell zwischen '4' und '1' auf der V. Stufe zu stehen kommt (T. 49-59). Als nächstes soll beleuchtet werden, was der mit Beteiligung des Chors verbundene Textvortrag, was die erklingende Sprache im einzelnen bewirkt. Auffällig ist zunächst das auftaktige Einsetzen bei T. 28/29: Als ob er seinen Auftritt nicht erwarten könnte, platzt der Chor gleichsam in die Kadenz des Instrumentalensembles hinein. Der auftaktige Impuls der Singstimmen pflanzt sich dann echoartig fort und wirkt als Gegenkraft zur Abtaktigkeit der Dreiklangsbrechungen im Instrumentalen, was in der räumlichen Situation der Aufführung als Disparitätsmoment keine unerhebliche Rolle spielt. Ein solches besteht nun außerdem zwischen dem Im-Dreieck-Springen des Viertelpulses und dem Heraushämmern der Takt-Einsen durch die Wurzelsilbenakzente der Sprache. In diesem mehrschichtigen Gegeneinander offenbart die Partitur ein Abbild der Ungeduld und Spannung, von der die Sturmwinde befallen sind. Nachdem der Chor zwischenzeitlich durch den sukzessiven Übergang zur Sechzehntelbewegung eine instrumentale Haltung eingenommen hat, ereignet sich in T. 33-34 wieder energisches gemeinsames Sprechen: „zertrümmert die Gruft“. Dabei wird der „Zerreißen“-Impuls aufgegriffen, der zunächst mit jedem Echo an Kraft verloren hatte. Allerdings erscheint er jetzt schon mit dem vierten Achtel des Taktes – für das Komma hinter der vorangehenden Silbe bleibt nur mehr eine Achtelpause –, damit das zum Imperativ gehörige Objekt mit genannt werden kann. Die Aussage er-

BEISPIEL 23

[T. 25-29]

25 Tr. I (D)

Tr. II (D)

Tr. III (D)

Timp.

Cor. I (D)

Cor. II (D)

Fl. I/II

a 2

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Va.

S.

A.

T.

B.

B. c.

Zer - rei -

Zer - rei - Bet, zer -

Zer - rei - Bet, zer -

Zer - rei - Bet, zer -

klings mit elementarer Wucht, da der Akzent des Imperativwortes bereits auf die Drei von T. 33 fällt und da die beiden Sechzehntelsilben vor der nächsten Eins eine zusätzliche Schärfung mit sich bringen.

Gehen wir weiter und werfen einen Blick auf T. 43: Dort erscheint erneut das eben beschriebene Sprachglied, und zwar nebeneinander in zwei verschiedenen Stellungen im Takt (Sopran-Alt-Tenor/Baß), wodurch auch Schlag 2 und 3 mittels der jeweiligen Wurzelsilben besonders betont werden. Freilich bleibt von der Verteilung der Stimmen her ein Gefälle von der Eins zur Drei festzustellen, aber die Sprache tendiert in der Vertonung doch dazu, eine gewisse Unabhängigkeit vom Takt zu erringen. Ansatzweise ist diese in T. 48 erreicht, wo auf jedes Viertel eine schwere Silbe fällt und durch die Stellung der Substantive „Wüten“ und „Grenze“ Schlag 2 und 3 eher stärker als die Eins werden. Mit dem Kadenzschluß zur V. Stufe (T. 49) ist dann auch der Anfangssatz des Textes erstmals vollständig erklingen. Das musikalische Geschehen muß dem Zuhörer damit plausibel geworden sein: Es ist nichts Geringeres als eine Vorstellung von tobender Naturgewalt, die die Musik zu jenen Strukturbildungen mit inneren Gegensätzlichkeiten vor allem auf der Ebene des Metrisch-Rhythmischen veranlaßt hat.

Weiter zu T. 59-64. Durch die sprachlichen Akzente der Wurzelsilben werden in T. 59-60 und 62-63 die einzelnen Viertelschläge von den Chorstimmen im Wechsel betont. Was wir in T. 20-21 im Instrumentalen beobachtet hatten, nämlich die Tendenz zur gleichrangigen Gewichtung der Viertel und die damit verbundene Verunsicherung des Taktes, vollzieht sich jetzt im sprachlichen Gegenüber innerhalb des Vokalen. Gleichzeitig in beiden Schichten geschieht dies dann in T. 69-71, so daß an dieser Stelle die metrische Ordnung, ausgenommen bei den Blechbläsern, erneut ins Wanken gerät. Allerdings können die sprachlichen Akzente hier nicht ihre ganze Kraft entfalten, weil der Chor im Realisieren der Sechzehntelfiguren eine instrumentale Haltung einzunehmen hat, die ihn zwangsläufig der deklamatorischen Prägnanz beraubt.

Bleibt noch der Mittelteil C ins Auge zu fassen (T. 84-111). Im Überblick können wir eine Gliederung in 5+3+3 + 7+4+4 Takte + Kadenz erkennen. Es zeigt sich, daß das Bauelement '8' insgesamt viermal, davon zweimal mit bestimmten Abweichungen vom Grundmuster, in diesem Mittelteil erscheint. Die ersten fünf Takte entsprechen hinsichtlich der Art ihrer Ausfüllung der Formel a/b/a/b/a. Der Umstand, daß im Anschluß an das zweimalige „Durchbrechet die Luft“ in der Sprache noch ein Nebensatz kommen soll, macht nach den beiden Zweitaktgruppen (a/b/a/b) eine fünfte Zelle erforderlich (a). Dieser Nebensatz wird von der Wiederholung des Imperativs nur durch eine Achtelpause getrennt, so daß die Gesamtaussage vollständig ins Blickfeld rückt. Für den Anfang des

Die Gruppe T. 89-94 besteht nun aus der Verknüpfung zweier variierten Formteile '8', wobei der erste die III. und der zweite die VI. Stufe zwischendominantisch exponiert. Der wesentliche Unterschied zu den entsprechenden Elementen im Rahmenteil liegt darin, daß im jeweils mittleren Takt hier keine Quartsextstellung auftritt. In die Verbindung jener zweimal drei Takte wird jetzt die Wiederholung des sprachlichen Gebildes von T. 86-89 hineingesetzt. Es fällt auf, daß die Gliederung des Sprachvortrags nicht mit der Abschnittsbildung konform geht, wie sie unter dem besonderen Aspekt der Verwendung vorgefertigter Formteile zu beschreiben war. Die Textdeklamation läßt sich nicht in dieses Gehäuse einzwängen; vielmehr beansprucht sie den vorgefundenen Raum, um sich autonom als erklingende Sprache zur Geltung zu bringen, und überlagert die harmonischen bzw. instrumentalischen Strukturen: Die erste Hälfte von T. 89 wird dazu benutzt, den vorher begonnenen Satz mit dem Prädikat abzuschließen; die zweite Hälfte enthält dann bereits den Anfang des nächsten Satzes, d. h. der Wiederholung von Vers 3 mit 4.

150

ses in T. 108-109, wieder einheitlich deklamiert.

Formal betrachtet erscheint in T. 102-109 noch zweimal Element '8', und zwar jeweils mit einem angehängten Takt (105 bzw. 109), der als Bindeglied fungiert: im ersten Fall, um nach der Auflösung des zwischendominantischen Fis-Dur nach h-Moll das trugschlüssige Einsetzen des nächsten Orgelpunktes auf *cis* vorzubereiten; im zweiten Fall, um von dem dann erreichten fis-Moll-Sextakkord aus in die Subdominante der Kadenzgruppe hineinzuführen. Der Trugschluß von T. 106 ist, weil unerwartet, ein besonderes Ereignis: Statt einer Bestätigung des h-Moll kommt Cis-Dur mit kleiner Septime, also die Wechseldominante statt der Tonika. Natürlich handelt es sich dabei um eine Ausdeutung des Wortes „betrübt“, mit dessen Wurzelsilbe der fremde Akkord erscheint. Die Wirkung wird durch die liegenden Klänge mit dem Vokal ü noch verstärkt. Harmonisch hat der Trugschluß die Konsequenz, daß die Musik über den vermeintlichen Zielpunkt VI. Stufe hinausspringt, um Teil C, quasi irregulär, mit einer Kadenz nach fis-Moll zu beenden. Daß der Mittelkomplex auf der III. Stufe schließt, ist zwar für eine Da-capo-Anlage in Dur keinesfalls ungewöhnlich,²¹ eigenartig aber mutet hier die Art an, in der jene eingeführt wird.

Es ist evident, daß die außerordentliche Wirkung dieses Chorsatzes in erster Linie von den vielschichtigen Klangmassen und Bewegungsimpulsen ausgeht, die in ihm zur Freisetzung gelangen. Sie brechen über den Zuhörer förmlich herein und vermitteln ihm aufs Eindrücklichste das wüste Toben der wild gewordenen Natur. Ab und zu wird die „Windstärke“ durch die üblichen Wegnahmen der Blechbläser ein wenig gezügelt – damit sie in ihrer vollsten Intensität hernach wieder desto stärkeren Effekt erzielen kann. Die erregte Gebärde, das naturhafte Ungestüm ist die eine Seite des Erscheinungsbildes, in dem uns die Gesamtheit der Sturmwinde entgegentritt. Dieser Zug des Exaltierten wird vorrangig vom Instrumentalen erfaßt und dargestellt. Die andere Seite ist, daß jener „Windesverein“ sich der Sprache bedient und damit, ungeachtet des ersten, ein Stück von menschlicher Distanz erlangt und ausstrahlt. Wie wir immer wieder festzustellen haben, handelt es sich in solcher Hinsicht um zwei ganz verschiedene Ausdrucksebenen, was in dem Bachschen Satz auch insoweit deutlich wird, wie das Vokale, eben als Sprachvortrag, seine Unabhängigkeit vom Orchestergeschehen bewahren kann. Das typischere Phänomen, daß die Singstimmen sich häufig dem herrschenden instrumentalen Duktus unterordnen müssen, paßt aber sehr gut in das Gesamtbild: Spielt doch das rohe Naturwesen der Winde in dem Ganzen die durchaus wichtigere Rolle als ihr personales Reden.

²¹ Vgl. Strohm, *Italienische Opernarien* . . . , I, 220.

Über die Kraftwirkung der instrumentalen Dichte hinaus ist für die Realisation des Ungestümen in der Komposition relevant, daß wenigstens ab und zu eine Auseinandersetzung mit dem Takt stattfindet. Hierbei geht es um die Frage, ob der Primat des ersten Schlages durch eine harmonische Entwertung des Taktanfangs oder einfach durch eine gleichrangige Akzentuierung der pulsierenden Viertel gebrochen werden kann. Bach macht diesbezüglich von einer besonderen Möglichkeit Gebrauch, die sich bei der Vertonung von deutscher Sprache bietet, nämlich durch wechselseitige Verschiebung der metrischen Wurzelsilbenstellungen solche Akzentstrukturen zu schaffen, die das natürliche Betonungsgefälle des Dreiers verdecken.

Nr. 2: Recitativo²²

Nach dem Eingangschor tritt Äolus auf den Plan, um den Winden die baldige Freilassung zu verkünden. Sein Rezitativ ist eigentlich ein Dialog mit den Stürmen, denn auf seine verheißungsvollen Worte reagieren diese, sprich: das Instrumentalensemble, mit zunehmend erregten Gebärden. So hebt innerhalb der 24 Takte mehrfach ein heftiges Lärmen an, das im wesentlichen von einem „Stimmengewirr“ aus Sechzehntelrepetitionen und Zweiunddreißigstellläufen herrührt. Letztere erscheinen unter Gegenbewegung im Extremfall drei- bis vierfach (T. 13-17). Die in Verse gefaßte Rede des Äolus besteht aus einer Einleitung und einem dreigliedrigen Hauptteil, dessen Unterabschnitte jeweils mit der Zeile „Ich geb euch Macht“ beginnen. Diese Struktur, von der auch die Bachsche Vertonung maßgeblich bestimmt ist, wird bei der nachfolgenden Textwiedergabe entsprechend berücksichtigt. Wie man sieht, dominiert in der Einleitung der vierhebige, im Hauptteil dagegen der dreihebige Jambus.

Ja, ja,
Die Stunden sind nunmehr nah,
Daß ich euch treuen Untertanen
Den Weg aus eurer Einsamkeit,
Nach bald geschlossener Sommerszeit,
Zur Freiheit werde bahnen.

Ich geb euch Macht,
Vom Abend bis zum Morgen,
Vom Mittag bis zur Mitternacht

²² NBA, Ser. 1, Bd. 38, S. 27-35.

Mit eurer Wut zu rasen,
Die Blumen, Blätter, Klee
Mit Kälte, Frost und Schnee
Entsetzlich anzublasen.

Ich geb euch Macht,
Die Zedern umzuschmeißen
Und Bergegipfel aufzureißen.

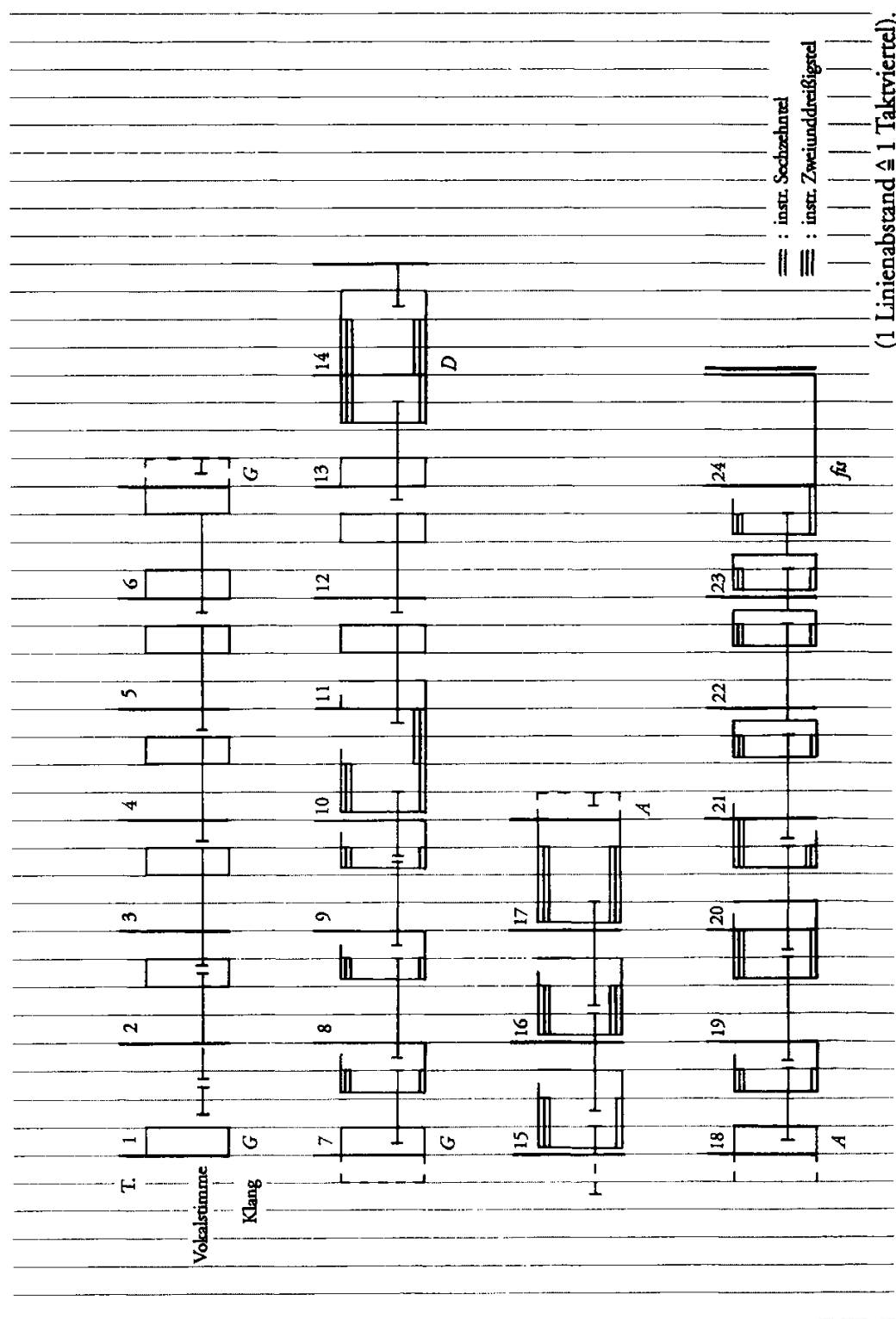
Ich geb euch Macht,
Die ungestümen Meeresfluten
Durch euren Nachdruck zu erhöh'n,
Daß das Gestirne wird vermuten,
Ihr Feuer soll durch euch
Verlöschend untergehn.

Es liegt also eine Einteilung in 6 + 7 + 3 + 6 Zeilen vor. Die Zeitgliederung im Rezitativ entspricht dem fast haargenau: Sieht man als dafür maßgebliche Punkte die Akkordschläge an, welche die unmittelbaren Impulse für die gesanglichen Initialwendungen der vier Texteinheiten geben, so kommt die Reihe 6 + 7½ + 3½ + 7 (Taktlängen) zum Vorschein. Zwischen den betreffenden Versgruppen wird stets kadenziert; bei T. 14 allerdings erfolgt der neue Vokaleinsatz erst zwei Viertel nach der vorausgehenden V-I-Verbindung, auf dem dann in eine Sekundstellung übergeführten Akkord. Vom Gerüstbau her ergäbe sich demnach eine Gliederung in 6 + 7 + 4 + 6 + 1 Takte. Dies alles kann man leicht aus Figur 10 ersehen, die den Ablauf des Rezitativs in extenso veranschaulicht.

Das Prinzip der Vertonung ist klar: In der Regel wird bei jeder letzten Hebung eines Verses, manchmal zusätzlich auch bei der ersten betonten Silbe einer Zeile, ein Orchesterimpuls gesetzt. Im Einleitungsabschnitt sowie an einer Stelle des zweiten Teils (um T. 12) erschöpfen sich die jeweiligen Einwüfe in einem einfachen Akkordschlag, ansonsten aber stellen sie die schon angesprochenen Sturm-Manifestationen der ungestümen Winde dar. Für die Figuralelemente benutzt Bach im Interesse einer differenzierten Gesamtgestaltung dreierlei Zeitraster, nämlich einen Zweiviertel-, Dreiviertel- und Fünfviertel-Rahmen.²³ Noch einige grundsätzliche Bemerkungen zum Vokalpart: Zunächst fällt auf, daß die einzelnen Textzeilen immer durch eine Sechzehntel- oder Achtelpause voneinander getrennt sind. Größere Zäsuren in der Sprachrezitation werden durch den Kadenzschluß des ersten Teils (T. 6/7) und vor allem durch die drei längeren Instrumen-

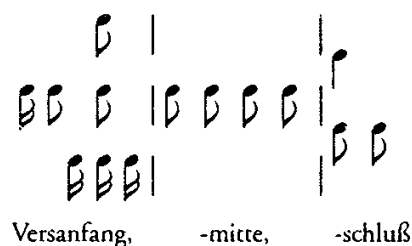
²³ Die nicht vollständig ausgefüllten Zählzeiten jeweils mitgerechnet.

FIGUR 10



taleinlagen (T. 10-11, 13-14, 17-18) hervorgerufen. Bach geht also auf allen Ebenen der Vertonung auf das äußere Gewand der Äolus-Rede ein: Die vokalen Zäsuren 1, 3 und 4 wollen ja ebenso wie die mit ihnen korrespondierenden Kadenzen die Gliederungseinschnitte des Textes verdeutlichen. Die Einleitung steht musikalisch bemerkenswerterweise ziemlich für sich, da bei ihr Eröffnungs- und Schlußstufe einander gleich bleiben und da das Orchester über die sechs Takte eben nur trockene Akkorde bringt. Zäsur 2 hat keinen Bezug zu einem Kadenzvorgang; sie separiert die beiden gleichrangigen Nebensätze des ersten Hauptteilsabschnitts. Halten wir weiter fest, daß die letzten Silbenakzente jeder Zeile ausnahmslos entweder auf Schlag 3 oder auf Schlag 1 fallen. Selbstverständlich sind diese Zählzeiten in dem vorliegenden C-Takt metrisch vollkommen gleichwertig. Die Zweiviertelheiten bilden bei dieser Komposition dann auch jene besondere Zellstruktur, die den instrumentalen Bewegungen als Gliederungsrastrer zugrunde gelegt ist: Wie man unschwer erkennen kann, ergießt sich die musikalische Füllsubstanz jeweils in halbtaktige Formen.

Bei der Vertonung der drei- und vierhebigen Verse verfährt Bach nach einem gewissen Schema. Mit wenigen Ausnahmen gilt insbesondere, daß die vier Silben vor der letzten Hebung als Achtelgruppe eine Takthälfte besetzen. Je nach Zeilenlänge geht diesem Kernrhythmus entweder ein unbetontes Achtel oder ein dreitöniger Anlauf voraus. Unter Berücksichtigung der beiden Endungsmöglichkeiten sieht das Muster so aus:



Besagte Abweichungen von diesem Modell beziehen sich primär auf die beiden Zeilen „vom Mittag bis zur Mitternacht mit eurer Wut zu rasen“, in denen Äolus überwiegend rascher, d. h. in Sechzehnteln deklamiert (T. 9). Daneben taucht nur noch eine kleine rhythmische Variante auf, und zwar beim Schlußvers, dessen zwei Wörter zugunsten ihrer bildhaften Wirkung voneinander abgesetzt sind (T. 23). Nicht zuletzt durch ein auskomponiertes Decrescendo fängt die Musik dort die Situation des Erlöschens ein.

Überhaupt ist das ganze Rezitativ voll von figurativen Textausdeutungen, worauf die folgenden Beispiele ausreichend hinweisen mögen:

„vom Abend bis zum Morgen“ (T. 8): steiler melodischer Aufstieg.

„vom Mittag bis zur Mitternacht“ (T. 9): Ansatz in der mittleren Lage, zuletzt ein Abfallen zum tiefsten vorkommenden Gesangston (*Ais*) und Eintreten eines Sekundakords.

„mit Kälte, Frost und Schnee“ (T. 12): verminderter Septsprung, dann eine scharfe harmonische Wendung.

Am stärksten wirken in dieser Hinsicht freilich die stürmischen Orchestereinwürfe. Nachdem die Winde sich schon dreimal mit kürzeren Stößen bemerkbar gemacht haben, entfacht das Stichwort „mit eurer Wut zu rasen“ zum erstenmal ein verlängertes Aufbrausen (T. 10). Kurioserweise läßt das Continuo der Tutti-Aktion dort noch eine eigenständige Zweiunddreißigstelbewegung folgen, so daß es den Anschein hat, als würde der Unterstimmen-Wind erst mit Verspätung auf die gegebene Textaussage reagieren.

Während Äolus seinen nächsten Gedanken kundtut, halten sich die Stürme noch einmal für zweieinhalb Takte zurück. Der Vers „entsetzlich anzublasen“ löst dann jedoch das bislang intensivste Toben aus (T. 13-14). Bei den anschließenden Textzeilen erstrecken sich die Pausen zwischen den erregten Instrumentaleinlagen nur mehr über jeweils ein Viertel, und es kommt zu einem stärkeren Ineingreifen von Naturaktion und Sprachvortrag. Somit entsteht eine Verdichtung, bevor das Geschehen schließlich in T. 17 seinen Höhepunkt erreicht. In der zweiten Takthälfte bringt Bach dort als neues Element noch die *Figura corta* ins Spiel. Zumindest im Detail sind ja auch die vorangegangenen Einwürfe unterschiedlich strukturiert gewesen und haben damit das Unstete des Naturcharakters deutlich widerzuspiegeln vermocht. In der ersten Hälfte des letzten Rezi-tativteils wird uns ein Bild der ungestümen Meeresfluten gezeigt, an dem besonders die räumliche Aufteilung der Skalenfiguren von T. 20 auffällt. Von da an verlieren die Bewegungen des Orchesters nach und nach an klanglicher Substanz. Das hier gar nicht in den größeren Handlungszusammenhang passende Erlöschen der Musik läßt wiederum erkennen, daß Bachs Komposition in erster Linie auf die Illustration individueller Textbestandteile abzielt; der eigentliche Gang der dramatischen Gesamtentwicklung ist für sie in diesem Moment nur von sekundärer Bedeutung.²⁴

Zum Schluß dieser Untersuchung wäre noch kurz anzusprechen, wo die Art der Faktur dieses Stückes ihre Wurzeln hat. Grundsätzlich ist festzuhalten, daß

²⁴ Vgl. hierzu auch das auf S. 169 zu dem Chorsatz „*Sind Blitze, sind Donner*“ Bemerkte.

Entsprechendes in einfachen Formen bereits um die Jahrhundertwende fest zum potentiellen Bestand des Accompagnato-Rezitativs gehört. Meistens beschränken sich in den einschlägigen Fällen die instrumentalen Einwürfe jedoch auf kürzere Tremologruppen (*Stile concitato*).²⁵ Was Bach hier aus der von der Gattung her vorgesehenen Möglichkeit macht, muß Mitte der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts zweifellos als extrem gelten.

„Geschwinde, ihr wirbelnden Winde“
(Drama per musica, 1729) BWV 201²⁶

Nr. 1: Chorus²⁷

Die Kantate 201, *Der Streit zwischen Phoebus und Pan*, ist von Bach möglicherweise bewußt als Bekundung seiner eigenen künstlerischen Vorstellungen geschaffen und dann wohl auch zur Demonstration gegen die weitverbreitete Oberflächlichkeit in der zeitgenössischen Musikauffassung eingesetzt worden.²⁸ Auf die Einzelheiten der von ihm teilweise sehr ernst genommenen Auseinandersetzungen braucht hier nicht eingegangen zu werden. Den satirischen Text für das heitere Drama hat Picander verfaßt, und zwar im Rückgriff auf einen von Ovid rezipierten griechischen Mythos.²⁹ Die musikalische Besetzung ist fast ebensogroß wie bei BWV 205, handelt es sich doch gleichermaßen um ein Werk fürs Freie, das vermutlich im Garten des Zimmermannschen Kaffeehauses in Leipzig seine erste Aufführung erlebt hat.³⁰ Beim Eingangssatz, mit dem wir uns hier ausschließlich beschäftigen wollen, läßt Bach wiederum das ganze Ensemble

²⁵ Zumindest gilt dies für den italienisch geprägten Traditionskreis. Heftigere Bewegungen können solche Einwürfe, wie wir bei Campra und Rameau gesehen haben, im französischen *Récitatif accompagné pathétique* mit sich bringen, das aber angesichts seiner meist ununterbrochenen Baß-Motorik einen direkten Vergleich mit Bachs Äolus-Rezitativ nur bedingt erlauben würde.

²⁶ Verwendete Notentextfassung: NBA, Ser. 1, Bd. 40, hg. Werner Neumann (1960).

²⁷ Ebd., S. 119-142.

²⁸ Vgl. Arnold Schering, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Musikgeschichte Leipzigs, Bd. 3 (Leipzig, 1941), 189-192; Dürr, *Die Kantaten* . . . , II, 712-713. Paul Mies hat demgegenüber die Meinung vertreten, daß die Entstehungszeit des Werkes in diesem Fall gegen eine polemische Absicht Bachs spricht: *Die weltlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs und der Hörer von heute* (Wiesbaden, 1967), S. 49.

²⁹ Vgl. Dürr, a. a. O., II, 713-714.

³⁰ Vgl. Schering, a. a. O., S. 132.

in Aktion treten: einen fünfstimmigen Chor,³¹ Streicher mit B. c., je zwei Oboen und Traversflöten sowie drei Trompeten mit Pauken.

Da ein musikalischer Wettstreit angesagt ist, der natürlich ohne Störung über die Bühne gehen soll, gebieten die Beteiligten den stürmischen Winden, sich in ihre Höhle zurückzubeben. Anders als beim Eingangssatz der *Äolus*-Kantate stehen in diesem Fall also ungestüme Natur und Sprache, d. h. Instrumentales und Vokales zueinander in Opposition. Darin sind die erheblichen Fakturunterschiede dieser beiden Stücke begründet: In dem Chor „*Geschwinde, ihr wirbelnden Winde*“ wird weitgehend syllabisch deklamiert, und es erscheinen im Vokalen nur wenige melismatische Tongruppen; die Singstimmen passen sich hier niemals völlig dem Duktus der durchgängigen instrumentalen Spielbewegung an. Der Text für den Da-capo-Satz (D-Dur, 3/8) besteht in der Form, die uns die Komposition vermittelt,³² aus zwei vierhebigen Anapästen und drei vierhebigen Trochäen. Dementsprechend verteilen sich die Verse auch auf Rahmen- und Mittelteil.

Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde,
Auf einmal zusammen zur Höhle hinein!

Daß das Hin- und Widerschallen
Selbst dem Echo mag gefallen
Und den Lüften lieblich sein.

Der Chor weist eine weniger verschachtelte Architektur auf als BWV 205 Nr. 1, läßt zugleich aber einen eigenwilligeren Zuschnitt des zugrunde gelegten Arienmodells erkennen: Der zweite Gesangsabschnitt ist etwa doppelt so lang wie der erste. Weiter fällt auf, daß das instrumentale Zwischenglied T. 45-49 innerhalb des Rahmenfeldes wegen seiner Kürze und aufgrund eines nur schwachen Kadenzschlusses nicht den Rang eines eigenständigen Formsektors erlangt. Ein veritables Ritornell erscheint hingegen im Mittelteil (T. 117-127), der sich insgesamt aus zwei verwandten Strukturen zusammensetzt (D + D*³³). Beide Gesangsabschnitte des Hauptkomplexes benutzen die Musik der instrumentalen Einleitung (A: T. 1-22). Der erste Vokalteil (A': T. 23-44) stellt eine durch den chorischen Sprachvortrag erweiterte, variierte Wiederholung des Orchestervor-

³¹ Die in *NBA* separat aufgeführten Vokalbaßstimmen (Phoebus, Pan) sind identisch.

³² Anders als in der von Neumann (*Sämtliche von J. S. Bach vertonte Texte*, S. 218) gezeigten Fassung der ersten Verszeile wird bei Bach das Anfangswort stets wiederholt.

³³ D* beginnt bei T. 127 und ist etwas länger als D. Seine zweite Hälfte beruht, stufisch versetzt, auf dem Gerüst des Ritornellteils T. 117-127, das dann primär vokal ausgefüllt wird.

spiels dar, die in Gegensatz zu diesem allerdings infolge einer veränderten harmonischen Weichenstellung ab dem neunten Takt auf der tonalen Ebene der V. Stufe weiterläuft. Die T. 9-22 entsprechende Musik bewegt sich also hier (T. 31-44) im A-Dur- statt im D-Dur-Bereich. Beim zweiten Gesangsabschnitt bildet die Formteil-A-Variante, die dort wieder ganzheitlich auf die I. Stufe bezogen ist, das Mittelstück (A'': T. 61-82). Das ihr vorausgehende Gefüge beginnt mit dem instrumentalen Zwischenglied T. 45-49 und besteht im ganzen aus 16 Takten (B: T. 45-60); der an sie anschließende Schlußteil umfaßt acht weitere vokale Takte und ein doppelt so langes Orchesternachspiel (C: T. 83-106). Damit ergibt sich für die Gesamtanlage folgendes Bild:

A	T. 1-22	(instrumentale Einleitung)
A'	T. 23-44	(1. Gesangsteil)
B + A'' + C	T. 45-106	(2. Gesangsteil mit Schlußritornell)
D + D*	T. 107-150	(Mittelteil)
A	T. 1-22	(<i>da capo</i>)
A'	T. 23-44	
B + A'' + C	T. 45-105/106	

Ein spezifisches Merkmal des Satzes sind die repetierten Kadenzwendungen, die am Ende der Formteile A, A', C und D stehen. Sie lassen die tonale Gliederung der Komposition besonders deutlich hervortreten: A schließt zur I. Stufe, A' zur V. und C wiederum zur I. In dem auf der III. Stufe zu Ende kommenden Mittelteil erscheint bei T. 126 noch eine starke Binnenkadenz nach h-Moll (am Ausgang von D). Das Auftreten dieser Strukturen hängt u. a. damit zusammen, daß der gesamte Satzablauf an eine latente Zweitaktgruppengliederung gebunden ist: Die erste V-I-Wendung fällt an den betreffenden Stellen jeweils in die Mitte einer Sechsachteleinheit, während die zweite stets mit einer „Anfangszeit“ korrespondiert und damit immer sozusagen als Gerüstbauverbindung wirksam wird.

Die kompositorische Faktur des Chores wäre aus der Überblicksperspektive so zu beschreiben: Im Rahmenkomplex ist, als ein-, zwei- oder dreistimmige Schicht, die wirbelnde Bewegung triolischer Sechzehntel durchgängig präsent. Dadurch, daß deren Einzelbestandteile sich innerhalb des orchestralen Besetzungsgefüges permanent unterschiedlich anordnen – mehrfach wechseln die Figuren sogar in den Taktzellen ihre Position (T. 61-62, 82-86) –, erfährt das instrumentale Kontinuum eine starke Verräumlichung. Neben den Sechzehntelketten beherrschen Liegetöne und Staccato-Achtelgruppen das Partiturbild des Rahmenblocks. Von den teilweise vorkommenden Auftaktverschärfungen abgesehen, bleibt der Vokalsatz weitgehend auf das Medium der Achtelimpulsfolgen fixiert,

die auf seiner Ebene wegen der anapästischen Verse natürlich in ihrer Gliederung gegenüber dem instrumentalen Abtakt-Raster verschoben sind. Wenn auch der Sprachvortrag öfters etwas mechanisch wirkt, so bewahrt sich der Chor durch das strenge Skandieren doch eine hörbare Unabhängigkeit vom Orchester.

Im Mittelteil tritt die Trompeten-Pauke-Gruppe, wie üblich, nicht in Aktion. Daß sich Tromba I dessen ungeachtet an dem Zwischenritornell von T. 117-126 beteiligt, ist durch die Ensemble-Funktion bedingt, die sie in dem Satz von Anfang an zusätzlich wahrzunehmen hat. Nur in jenem rein instrumentalen Abschnitt kommen im Verlauf des Mittelteils auch die Sechzehnteltriolen der erregten Winde zum Vorschein,³⁴ ansonsten aber wird etwas Neues in den Vordergrund gestellt: Die Vorgabe, daß in dem Dreiachteltakt nun trochäische Versfüße unterzubringen sind, nutzt Bach in Ausdeutung des Textes zur Erfindung eines kunstvollen Echspiels. Bei den Zählzeiten, die ohne eigene Sprachsilbe bleiben, ertönt stets ein instrumentaler Widerhall, da Streicher und Bläser die vorausgehenden gesanglichen Impulse des homophonen Vokalsatzes im Abstand von einem Achtel imitieren. Bei den Versschlüssen, die generell keine Echos erhalten, geht das Orchester jeweils mit dem Chor konform. Substantiell ist die instrumentale Faktur hier überhaupt durchgehend an das Vokale angeglichen. Auch für sich, unabhängig von den Echos, stellt die eigenartige Versrhythmisierung mit den zahlreichen Achtelpausen, die den Sprachvortrag immer wieder stocken lassen, ein wesentliches Charakteristikum dieses Mittelteils dar. Besonders aufmerksam zu machen wäre auf die Gegensätzlichkeit der Gliederpositionen, von der die erste Vertonung der dritten Verszeile gekennzeichnet ist (T. 107-108):



Beim letzten Erscheinen dieses Verses überrascht die insgesamt veränderte metrische Stellung der beiden Dreiachtelgruppen, die die Sprachakzente in Distanz zur Taktbetonung treten läßt (T. 138-140):



Ausnahmsweise erscheint dort eine instrumentale Imitation des ganzen zweiten Elements (*und Wider-*), und zwar als Ausfüllung des nachfolgenden Taktes, so daß sich in diesem Fall keine Überschneidung ergibt. Diese singuläre Echo-Variante kommt zweifellos unerwartet.

³⁴ Dies gilt mit Ausnahme der Generalbaß-Ausfüllung von T. 138.

Wenden wir uns mit der Frage, auf welche Weise nun Bach in dieser Komposition die stürmische Natur in Szene setzt, wieder dem Rahmenteil des Chores zu. Durch die räumlich und klanglich so differenziert angelegte Triolenbewegung wird grundsätzlich schon der Eindruck ständiger Turbulenz erweckt. In denjenigen Zweitaktgruppen, die aufgrund einer in ihrer Mitte liegenden I-V-, V-I- oder V-VI-Verbindung einen Phrasenabschluß bilden, verstärken Trompeten und Pauke jeweils durch eine auf die ersten vier Zählzeiten gesetzte Akkordfolge den instrumentalen Impetus. Dies geschieht im ganzen neunmal. Da die von den konzertierenden Abschnitten der ersten Trompetenstimme unabhängigen Auftritte der Blockformation sich überhaupt auf diese Stellen beschränken, wirken jene Einwürfe – obgleich kompositorisch ganz der Regel für einen solchen Satz entsprechend – im Rahmen der Naturvorstellung durchaus ereignishaft, gleichsam wie ein ab und zu durchbrechendes Wetterleuchten.

Ein besonders intensives Aufbrausen der Winde ist in den mittleren Teilen der drei A-Felder zu spüren: In Verbindung mit einem chromatischen Baßgang durch die Quart erscheint im neunten bis vierzehnten Takt dieser Abschnitte (T. 9-14, 31-36, 69-74) ein spannungsgeladener Sequenzaufstieg,³⁵ durch dessen Oberbau sich stets eine von den Bläsern erzeugte Trillerkette zieht. Von den erreichten Plateaus aus gelangt die Musik dann über wieder abwärts führende harmonische Quintschritte jeweils in die dominantischen Vorräume der die Formteile beschließenden Binnenkadenzen hinein. Auch während T. 49-56, innerhalb des Abschnitts B, lebt der Sturm mächtig auf. Forciert wird das Unge-stüm der Natur dort durch die ununterbrochene Wirbelbewegung des Generalbasses, durch beschleunigte Klangfortschreitung sowie durch das dynamisch wirksame sukzessive Neueinsetzen der Singstimmen. Zusätzlich kommt an dieser Stelle eine latente Verunsicherung des Taktes mit ins Spiel, da sich aufgrund bestimmter Vorhaltsbildungen in der Streicher- und Holzbläuserschicht mehrfach synkopische Artikulationspunkte ergeben.

Daß der Vokalsatz im ganzen vom Orchestergeschehen weitgehend unbeeinflusst bleibt, bedeutet nun nicht, daß die gestörte Natur in ihm keine Spur hinterließe: Indem der Chor manchmal trotz einheitlichem Grundrhythmus uneinheitlich spricht, nimmt er auch einen gewissen Anteil an der herrschenden musikalischen Turbulenz. Während T. 53-58 fallen bis zu fünf verschiedene Silben auf einen Schlag; daneben kommt ungleichzeitiges Deklamieren in T. 33-37 und 71-75 vor, wo jeweils eine der Stimmen mit einem Takt Verspätung redet. Wie man sieht, tritt das Durcheinander-Sprechen genau an den Stellen ein, die wir

³⁵ Ein Muster harmonischer Bewegung, das wir noch in der Tempête von Glucks *Iphigénie en Tauride* antreffen werden; vgl. S. 234 bzw. 228.

weiter oben schon als besonders darstellungskräftig beschrieben haben. Es betrifft übrigens immer nur Zeile 1; bei Zeile 2, die insgesamt sechsmal erklingt, werden die dem musikalischen Satz innewohnenden Kräfte stets gebündelt und zusammengeordnet. In drei Fällen geht Bach hierbei soweit, den ganzen Vers oder zumindest den Versschluß in ein vokales Unisono zu kleiden, wodurch das „auf einmal zusammen zur Höhle hinein“ natürlich trefflich ins Bild gesetzt wird.

Zuletzt sei noch auf zwei instrumentale Auslaufbewegungen hingewiesen, die speziell die akustische Wirkung eines Windstoßes einzufangen scheinen: Es sind dies die vor Beginn des Mittelteils bzw. vor dessen zweitem Gesangsabschnitt aus der Höhe herabsausenden Triolenketten von T. 105-106 und T. 124-126. Halten wir zusammenfassend fest, daß dieser *vivace ed allegro* aufzuführende Satz dem Wesen der aufgebrachten Natur durch verschiedene musikalische Spannungs- und Entspannungsvorgänge sowie durch eine äußerst differenzierte Detailstruktur sowohl im größeren Zusammenhang als auch auf der Ebene seiner inneren Beschaffenheit guten Ausdruck verleiht.

„Schleicht, spielende Wellen“
(Drama per musica, 1734) BWV 206³⁶

Nr. 1: Chorus³⁷

Das Lob Augusts III. ist das Ergebnis jener Disputation der Flüsse Weichsel, Elbe, Donau und Pleiße, die Bach in seiner Huldigungskantate an den sächsischen Herrscher in Musik gesetzt hat. Im Eingangschor, mit dem sich die vier Gewässer vorstellen, wird ein bestimmtes Überraschungsmoment in den Vordergrund gerückt, ja zum eigentlichen Thema der Komposition erhoben. Betrachten wir kurz das Anfangsritornell: Auf die im Piano erklingende, pastoral anmutende Eröffnungssphrase, in deren acht Takten die Musik sich von der Tonika hinab zur Dominante bewegt (A), folgt mit plötzlichem Forte ein ebensolanger, klanglich, rhythmisch und harmonisch kontrastierend gestalteter Fanfarenabschnitt (B). Die entsprechenden instrumentalen Kräfte kommen auf das Signal hin zur Entfaltung, das in der ersten Trompete unmittelbar nach der Eins von T. 8 ertönt. Mit einem energischen Zweiunddreißigstelaufschwung der Violinen,

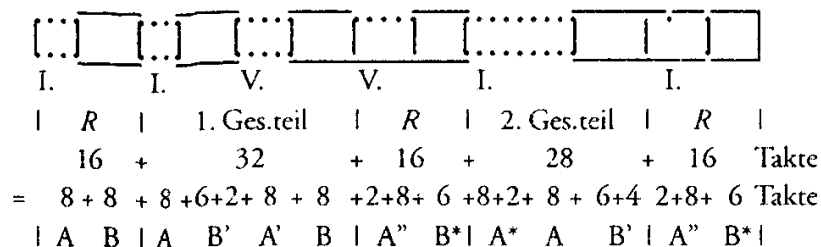
³⁶ Verwendete Notentextfassung: NBA, Ser. 1, Bd. 36, hg. Werner Neumann (1963), I.

³⁷ Ebd., S. 104-115.

Der eigenwillige Wechsel des Affekts, der durch ein vor das Forte gesetztes Pianissimo (T. 7) besonders stark zur Wirkung kommt, ist also das hervorstechende Merkmal des Satzes; sechs Male tritt dieses Ereignis im Rahmenteil ein. Wie nicht anders zu erwarten, steht hinter ihm eine textliche Antithese: Die Zeilen 1 und 2 bringen hier eine Gegenüberstellung der beschaulichen und der erregten Natur.

Wo die Sprache mitbeteiligt ist, erscheint mit dem Forte als effektvoller synkopischer Impuls auf der dritten Zählzeit immer der energische gemeinsame „Nein“-Ruf der vier Singstimmen (vor T. 25, 41, 83).

FIGUR 11



BEISPIEL 24

[T. 5-10]

[illegible]

Ins Auge sticht zunächst der einheitliche Umfang der drei Instrumentalritornelle. Überhaupt weist der vorliegende Formplan im großen recht unkomplizierte Gliederungsverhältnisse auf, was primär damit zusammenhängt, daß er im kleineren von achttaktigen Strukturen beherrscht wird. Auffälligerweise lassen sich die verschiedenen Bauteile des Komplexes jeweils direkt auf die in der instrumental- Einleitung exponierten Kompositionsabschnitte A und B zurückführen, sieht man einmal von den Elementen A* und B* ab, die in ihrer musikalischen Substanz, insbesondere was das Harmonische betrifft, grundlegender von den Musterstücken abweichen. An einigen Stellen sind kürzere Zwischenglieder eingefügt, die von der formalen Logik her nicht zu den fest definierten Struktureinheiten gehören. Trotz des begrenzten Materialaufwandes entsteht im ganzen ein höchst differenziertes Gebilde, da Bach im Detail durchaus mit spezifischen Varianten operiert.

Die Grundformel für die Sprachvertonung heißt wie üblich: pro Zählzeit eine Silbe. Allerdings übernimmt der Chor beim Vortrag von Vers 1 und 2 von Anfang an immer wieder die das Wellenspiel darstellenden Sechzehntelbewegungen, in die er dann teilweise auch mit größeren Melismen einsteigt (T. 25-28, 32-34, 83-86). Vers 3 erklingt nur an den Enden der zwei Gesangsabschnitte, und zwar beide Male in durchgehend syllabischer Deklamation.

Befassen wir uns noch etwas näher mit den Stellen, an denen die Natur sich von ihrer stürmischen Seite zeigt. Bedeutsam ist beispielsweise, daß nach dem ersten und dritten „Nein“ des Chores das darauf folgende, melismatisch gedehnte Rufwort „rauschet“ erst mit dem zweiten Achtel des neuen Taktes erscheint: Die synkopische Funktion des vorausgegangenen Impulses wird dadurch gleichsam bestätigt (T. 25 und 83). Während der Sopran in seiner Sechzehntelbewegung bleibt, wiederholen Baß, Tenor und Alt den Imperativ, wobei sie erneut auf der mittleren Zählzeit einsetzen (T. 31 und 85). Im Gegensatz dazu steht jenes Wort nach dem zweiten „Nein“-Ruf als syllabisches Glied in der normalen metrischen Position, so daß dort beim Taktübergang zwei Silbenakzente aufeinanderprallen (T. 40/41). Der Chor macht sich an besagter Stelle den für diesen Formteil charakteristischen Fanfarenrhythmus zu eigen, der übrigens auf instrumentaler Ebene in allen vier B-Abschnitten nach dem Durchstoß zur Subdominante von energisch aufbrausenden Zweiunddreißigstellläufen abgelöst wird, die die tosenden Fluten vergegenwärtigen. Die Enden dieser Tonleiterpassagen sind mit mehr oder weniger deutlich herausgestellten Hemiolenbildungen verflochten: Die Skalengänge, die bei ihrem ersten und dritten Auftreten schwergewichtige Binnenkadenzen einleiten, brechen stets auf einer Drei ab und akzentuieren damit den betreffenden Schlag. Wie stark die Hemiole im einzelnen Fall zur Geltung kommt, hängt von den jeweiligen Gegenkräften ab: Bei T. 14-15 artikuliert

überhaupt nur die Pauke die entwertete Eins, bei den anderen Stellen hingegen ist es jedesmal die chorische Sprachdeklamation, die dem instrumentalen großen Dreier entgegenwirkt.

Eine Bemerkung noch zu der Schlußgruppe des Zwischen- und Endritornells (B*): Es sei darauf aufmerksam gemacht, daß in ihr die Ausführung der Sechzehntel-Wellenbewegung dem Generalbaß und der ersten Trompete zufällt, während Streicher und Holzbläser eine Quintachse zu realisieren haben. All jenen Forte-Passagen geht im Pianissimo – sozusagen als heimliches Einsatzsignal für die ungestüme Natur – ein erst im letzten Moment aufgelöster verminderter Septakkord voraus, dessen leiterfremder Dissonanzton fest zu dem einschlägigen melodischen Phrasenabschluß gehört.

Für den Mittelteil hält Bach nochmals eine spezielle Überraschung parat: Nach acht Takten läßt er das Tempo unversehens ins Allegro umschlagen, um der zuvor in Form des ausgedeuteten Wortes herausgestellten Freude der Gewässer schlußendlich durch eine lebhafte Musik tänzerischen Charakters Ausdruck zu verleihen. Beachtenswert ist freilich auch schon die noch in der alten Bewegung ablaufende Eröffnung des Mittelteils, bei der sich der Satz von D-Dur nach h-Moll wendet: Nur vom Continuo begleitet, trägt der Chor das besondere Wort in einer subtil ausgestalteten Arabeske vor, die anschließend in den Flöten einen durchsichtigen Widerhall findet. Der viertaktige Vorgang wird auf anderer Stufe wiederholt, wobei dann die Streicher das Echo übernehmen.

In h-Moll erscheint daraufhin in der Oberstimme das Kopfmotiv des Allegros.³⁸ Daß nun jedoch keine Fuge kommt, wird wohl nicht erst dadurch klar, daß die anderen Beteiligten zwei Takte später gemeinsam in das neue Geschehen eintreten, werfen doch die Violinen bereits vor T. 118 unvermittelt eine empor-schießende Skalenfigur ein. Wo nicht gerade vokale Koloraturen erklingen, werden derartige Zweiunddreißigstelgruppen als bildhafte Elemente regelmäßig in den musikalischen Kontext eingefügt, so daß die erregte Natur gewissermaßen ständig präsent bleibt. Das konzertante Spiel ist strukturell recht deutlich in 16 + 16 + 16 + 7 Takte untergliedert. Die Anfänge der einzelnen Teile sind jeweils durch einen spürbaren Neuansatz gekennzeichnet, mit dem, außer bei der Schlußgruppe, auch der Text in wenigstens einer Stimme wieder unmittelbar von

³⁸ Dieses ist in gewisser Hinsicht eng mit dem (NB) älteren „*Sind Blitze, sind Donner*“ der Matthäus-Passion verwandt. Übereinstimmung besteht, wie man nachher leicht nachprüfen kann, vor allem in folgenden Gegebenheiten: Beginn mit Tempowechsel in h-Moll, anapästisches Skandieren im schnellen Dreiachteltakt, Viersechzehntelbewegung im Soggetto und größere Koloraturketten im weiteren Verlauf des Satzes.

vorne anfängt. Im Unterschied zum Rahmenkomplex kommen hier gar keine Stellen vor, an denen einheitlich deklamiert wird; allerdings beschränkt sich die sprachliche Polyphonie meistens auf Zwei- oder Dreistimmigkeit. Die vier vertonten Verse (die Zeilen 4-7 des Gesamttextes) treten innerhalb des Satzgefüges in folgender Verteilung auf:

	T. 117-132	T. 133-148	T. 149-164	T. 165 -171
S.	1 - 2 - 3 - 4 - 1 - 2 - 3	3 ——— 1 - 2 - 3 - 3	4 ———	
A.	1 - 2 ——— 3 - 1 - 2 - 3	3 ——— 1 ——— 2 - 3	4 ———	
T.	1 - 2 ——— 3	1 - 2 - 3 3	1 ——— 2 - 3 ——— 3	4 ———
B.	1 - 2 ————	1 - 2 - 3 ———	1 - 2 - 3 - 4 ————	
	VI.	I.	I.	III.

Entsprechend der beschriebenen Gliederung ist auch die kompositorische Faktur des Allegro-Teils gewissen Veränderungen unterworfen. Eine durchgängig konstante Funktion haben nur Continuo- und Vokalbaßstimme, die insofern eine strukturelle Einheit bilden, als sie gemeinsam das Fundament des musikalischen Satzes realisieren. Was dessen figurative Ausgestaltung betrifft, operieren sie allerdings auf getrennten Ebenen. Die Violinen agieren bis T. 132 unabhängig vom Vokalen, während Bratschen, Flöten und Oboen die Singstimmen verstärken. Im zweiten Abschnitt wird hingegen, von kleineren figurativen Zusätzen und einigen Fülltönen abgesehen, generell *colla parte* mit dem Chor gespielt. In T. 149 machen sich dann alle hohen Instrumente selbständig, mit T. 153 schließlich folgen ihnen darin auch die Violon nach. Diese bleiben dann bis kurz vor Schluß vom Tenor losgelöst, ansonsten aber gehen die Orchesterstimmen ab T. 165 wieder mit dem Vokalen konform. Bis T. 124 spiegelt sich das Naturgeschehen vor allem in den von Violinen und Continuo alternierend eingeworfenen Zweiunddreißigstelfiguren wider. Mit einem Mal jedoch übernimmt, als rauschende Welle, eine große Koloratur des Chorbasses die Repräsentation des reißenden Wasser, während in den höheren Stimmen durch komplementäre Anordnung aufaktiger Vierachtelemente gleichzeitig für eine wirkungsvolle Verräumlichung der Musik gesorgt wird.

Mit Beginn des zweiten Abschnitts erhält der Satz ein mehr blockhaftes Aussehen, da infolge des rhythmischen Zusammenschlusses von Sopran, Alt und Tenor hier die Verse als solche deutlicher hervortreten. Der Generalbaß kommt unterdessen wieder auf seine Figurenelemente zurück, wobei er deren Impulszahl nun stärker an diejenige der Violinläufe von T. 117-123 angleicht. Mit T. 143 erscheint im Vokalen erneut eine Sechzehntelkoloratur, die ab T. 145, wo sie aus

der Tiefe in die Höhe versetzt wird, durch eine Parallelführung noch an Prägestkraft gewinnt. So ergibt sich vor dem Anschluß des dritten Teils, der bei T. 148/149 mit dem Baßeinsatz *a-d* erfolgt, eine gewisse musikalische Verdichtung. Zweimal springt im nächsten der Bewegungsimpuls der Skalenläufe zwischen Violinen und Holzbläsern hin und her, bevor sich das Wechselspiel der beiden Gruppen schließlich auf eine fortgesetzte 3-1-Artikulation reduziert. Darunter erklingt während T. 157-160 eine weitere Koloratur, an deren Ende die Streicher mit einer das Kopfmotiv verarbeitenden, eigenständigen Viertaktgruppe noch einmal profiliert ins Spiel kommen. In Verbindung mit dieser besonderen instrumentalen Intervention wendet sich die Musik entschieden in Richtung fis-Moll: Vom *gis* aus gelangt der Baß über *fis* und *eis* auf kurzem Wege zum *cis*, so daß die III. Stufe nach T. 164 als V-I-Ziel eintreten kann. Sopran, Alt, und Tenor setzen hier, zu Beginn des Schlußblocks, wie schon zwei Takte zuvor nochmals gemeinsam an. Erst jetzt fällt auch dem Generalbaß eine durchgängigere Sechzehntelbewegung zu. Sie ermöglicht es ihm, unmißverständlich den gewichtigen Kadenzvorgang einzuleiten, der die 55 Allegro-Takte und damit den Mittelteil des Chorsatzes beendet. Die ungestüme Natur ist darin nicht zuletzt durch den jenem lebhaften Konzertieren innewohnenden Impetus ganz zu ihrem Recht gekommen.

Matthäus-Passion BWV 244³⁹

Nr. 27^b (Turba)⁴⁰

Das wohl berühmteste Turba-Stück aus der Bachschen Matthäus-Passion folgt unmittelbar auf die Duett-Arie „*So ist mein Jesus nun gefangen*“ (Nr. 27^a), die in e-Moll einsetzt, am Ende aber mit einer Kadenz zur V. Stufe schließt. Das lediglich als Grundton erklingende Schlußviertel ist gleichsam die Initialzündung für den im lebhaften Dreiachteltakt durchlaufenden Doppelchor. Der Satz beginnt also in h-Moll, kommt dann aber sofort in eine stetige harmonische Bewegung hinein, die ein tonales Zentrum nicht mehr greifbar werden läßt, und führt am Ende schließlich zur *e*-Tonart zurück. Die Tatsache, daß der feste Bezug zu einer tonalen Basis fehlt bzw. in Frage gestellt wird, ist durch den Textinhalt plausibel begründet: Zunächst wird unser Blick von der Erde weg, hin zu den Wolken gelenkt. Im Hauptteil der Rede kündigt sich die ewige Verdammnis für den Verrä-

³⁹ Verwendete Notentextfassung: NBA, Ser. 2, Bd. 5, hg. Alfred Dürr (1972).

⁴⁰ Ebd., S. 104-115.

ter Judas an; es ist letztlich die „Bodenlosigkeit“ seiner Tat, mit der wir konfrontiert werden. Sie versetzt nicht nur die Jünger Jesu, sondern auch die gesamte unsichtbare Welt⁴¹ in höchste Unruhe.

Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?

Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle,
Zertrümmre, verderbe, verschlinge, zerschelle
Mit plötzlicher Wut
Den falschen Verräter, das mörderische Blut!

Um ungestüme Natur geht es hier also weniger im konkreten als im metaphorischen Sinn. Nichtsdestotrotz haben wir es bei diesem Satz mit einer ausgeprägten Sturmmusik zu tun: Das Auftreten der Begriffe „Blitze“ und „Donner“ im Text genügt vollauf, um sie als solche entstehen zu lassen.

In der älteren Forschung findet man die Meinung, *daß Bach sich die breite Darstellung eines Erdbebens, von dem das Evangelium an anderer Stelle meldet, nicht entgehen lassen wollte und seinem Werke an einer immerhin geeigneten Stelle einfügte* (Alfred Heuss).⁴² Dies trifft jedoch nicht ganz den eigentlichen Sachverhalt. Wie wir schon bei anderen Gelegenheiten feststellen konnten, ist das hervorstechende einzelne Wort einer Rede für Bach stets würdig genug, um eine voll auf seine Bedeutung eingehende musikalische Umsetzung zu rechtfertigen. Die bildhafte Darstellung der im Text gebrauchten Begriffe hat für ihn auch in diesem Fall Priorität gegenüber dem logischen Anspruch einer aus dem Handlungszusammenhang erwachsenden Dramaturgie. Theodor Göllner vergleicht den ersten Vers des vorliegenden Textes mit dem allgemein bekannten Ausruf „zum Donnerwetter“, um deutlich zu machen, daß die Empörung der Gemeinde über die Gefangennahme ihres Herrn in einer unmittelbaren Affektreaktion zum Ausdruck kommt. *Bachs Chor will, so Göllner, . . . keinen äußeren Naturvorgang szenisch einfangen, sondern er folgt der sprachlichen Metapher, die einen seelischen Erregungszustand in die Bildlichkeit eines Gewittersturmes umsetzt.*⁴³

Betrachten wir zunächst die ersten fünf Takte des Passionssatzes (T. 65-69). Daß die Sprache dem Ganzen die entscheidende Prägung gibt,⁴⁴ wird sofort deutlich: Sie hämmert anapästisch die Taktschwerpunkte heraus; die Wurzelsilben stehen auf den Einsen, die jeweils von unten her angesprungen werden. Es

⁴¹ Hiermit sind, im biblischen Sinne, z. B. die Engel gemeint.

⁴² *Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion* (Leipzig, 1909), S. 95.

⁴³ „Entfesselte Natur . . .“, S. 291.

⁴⁴ Ähnlich eben wie im Mittelteil des Eingangschors von BWV 206; vgl. S. 166, Anm. 38.

stellt sich auf diese Weise von Anfang an ein heftiges Pulsieren im Eintakt-Rhythmus ein. Als maßgebliche Struktureinheiten aber treten unterdessen Zweitaktgruppen hervor: Die Takte 66-67 gehören erstens sprachlich, von der Parallelität der Satzglieder (*Sind Blitze, sind Donner*) her zusammen, zweitens auch wegen der sie gemeinsam ausfüllenden Darstellung des h-Moll-Dreiklangs. Die beiden anschließenden Takte (68-69) sind durch das vereinte Tragen der folgenden Wortgruppe (*in Wolken verschwunden*) miteinander verknüpft; außerdem verbinden sie sich auf der Beziehungsbasis von Dissonanz und Auflösung, aufgrund der durch die kleine Septim *a* die nächste Eins automatisch auf eine e-Moll-Terzlage festgelegt wird. Ein Nebenaspekt ist, daß dieser Soggetto ein subtiles Abbild dessen enthält, was hier angesprochen wird: Die harmonische Spannung von T. 68 „verschwindet“ mit der anschließenden Auflösung, ebenso auch das h-Moll als mutmaßliche tonale Basis. Die Töne *g* und *e* von T. 69 stehen angesichts des vorher gesetzten *h*-Oktavrahmens nicht mehr besonders ins Ohr, weil sein Nachwirken sie gleichsam verbirgt – so, wie die Wolken Blitz und Donner verbergen.

Bedingt durch die Intervallkonstellation erhalten nun die Taktschwerpunkte von 66 und 68 in gewissem Sinne einen höheren Rang als diejenigen von 67 und 69, denn die Sprünge, mit denen sie erreicht werden, sind die größten Intervalle innerhalb des Soggettos. T. 68 ist zusätzlich durch die harmonische Umdeutung hervorgehoben, die das Eintreten der Septime mit sich bringt. So wird in den ersten fünf Takten des Chores ein mehrschichtiges Strukturprinzip exponiert, das den Satz vorerst weitgehend bestimmt. Hierzu gehört zunächst die vom Hauptzählzeiten-Pulsschlag unabhängige Gliederung in Sechsahtelgruppen. Es gilt, wenn man so will, die folgende Ordnung (von T. 65 an):⁴⁵

leichterer / schwererer / leichter / schwerer Takt usw.

Ferner bildet die Substanz von T. 65-68 das Gerüst eines Satzbauteils, das seine Basisstufe durch Sprung in die Septim mit dem vierten Takt zur Zwischendominante umdeutet, so daß die nächste Gruppe eine Quart höher zu stehen kommt. Mit Hilfe dieses Grundelements wird der Satz dann stufenweise aufgebaut: Nach jeweils vier Takten setzt eine weitere Stimme mit dem Soggetto ein, so daß sich das stoffliche Volumen sukzessive erweitert. (Vgl. hierzu und zum folgenden Figur 12.) Entsprechend der harmonischen Fortbewegung in Quartverhältnissen wird auch der Tonraum von unten nach oben ausgefüllt (Spitzentonreihe: *h⁰ - e¹ - a¹ - d² - g²*). Die Stufensequenz bildet gewissermaßen das Gehäuse für den Vo-

⁴⁵ Nach dieser Beschreibung würde das harmonische Setzen dann jeweils mit einem „leichteren“ Takt korrespondieren.

FIGUR 12

Figure 12 is a musical score for a vocal ensemble and basso continuo. The score is written on a grand staff with 12 systems. The top system is labeled "Schwerpunkte" and the bottom system is labeled "Klang". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The bottom system is labeled "Passus duriusculus".

The score is divided into four parts: T. (Tenor), Chor I (Chorus I), Chor II (Chorus II), and Klang (Basso Continuo). The T. part is written on a single staff, while the Chor I and Chor II parts are written on two staves each. The Klang part is written on a single staff.

The score is divided into four systems, each containing four measures. The measures are numbered 65, 73, 81, 85, 89, 92, 95, 99, 103, 105, 109, 113, 117, 121, 125, 129, 133, and 137. The measures are grouped into four systems, each containing four measures. The measures are numbered 65, 73, 81, 85, 89, 92, 95, 99, 103, 105, 109, 113, 117, 121, 125, 129, 133, and 137.

The score is written in a 16th-century style, with a 1:1 line spacing. The bottom system is labeled "Passus duriusculus".

(1 Linienabstand \triangleq 1 Takt).

kalsatz, dessen Gliederungsraster wegen der anapästischen Versform gegenüber dem Gerüstbau prinzipiell um zwei Achtel verschoben ist. Es sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß die Sechzehntelfigur des jeweils vierten Taktes in der benachbarten Stimme immer eine weiterführende Kettenbewegung auslöst. Bezeichnenderweise kommt mit T. 68 zuerst der Instrumentalbaß ins Laufen, der dann natürlich nicht mehr aufzuhalten ist. Durch die Stimmvermehrung und die mit ihr verbundene Zunahme der Bewegungsdichte entfaltet sich die Kraft des musikalischen Unwetters auf geradezu furchterregende Weise.

Mit dem Ende der oben beschriebenen Entwicklung tritt nun bei T. 81/82 ein besonderes Ereignis ein: Der Klangkörper spaltet sich in zwei Gruppen auf, so daß die als räumliche Komponente wirksame Doppelchörigkeit entsteht. Dies geschieht exakt mit dem fünften Auftritt des Soggettos, und zwar zum einen dadurch, daß Vokalchor II aussetzt, zum andern durch das unterschiedliche Agieren der hinzukommenden Orchestergruppen. Da Streicher und Bläser überhaupt erst an dieser Stelle zu spielen beginnen, verbindet sich mit der räumlichen Aufspaltung ein eklatantes dynamisches Steigerungsmoment. Wie geht es danach weiter? Das bisher gültige Prinzip der harmonischen Fortbewegung wird mit T. 84 unterbrochen, weil der Sopran (von Chor I) nicht mehr in die kleine Septime, sondern in die Oktave springt. Damit setzt ein Rückfall ein, denn die nächste Viertaktgruppe (T. 85-88) belegt nun gezwungenermaßen wieder die D-Dur-Ebene. Ein zweites Hauptereignis ist dann der Neueinsatz von Chor I vor T. 89: Zwar wahrt der Baß noch den regulären Abstand zu seinem Vorgänger von Chor II, aber Sopran, Alt und Tenor kommen einen Takt früher, als es der bisherigen Ordnung entspricht! Hiermit wird das zunächst unerbittlich durchgehaltene Prinzip der Zwei- bzw. Viertaktgruppengliederung erheblich gestört. Wenigstens rastet das Ganze auf der Sechssachtelebene wieder ein, weil Chor II mit Auftakt zu 92 seinerseits, quasi imitatorisch, das irreguläre Einsetzen praktiziert. Mit T. 95-98 und 99-102 bilden sich nach jenem Zwischenfall auch neue Viertaktblöcke heraus.

Die erste dieser beiden Gruppen ist nun allerdings davon geprägt, daß die Störungstendenz sogar innerhalb der einzelnen Takte zum Durchbruch kommt: Chor I artikuliert gegen Chor II und damit gegen das Metrum, indem er die Wurzelsilben jeweils auf das zweite Achtel setzt. Die aus den Angeln gehobene Natur dringt hier also auch in die Sprachebene der Komposition ein.⁴⁶ An den zuletzt beschriebenen Gegebenheiten mag insgesamt deutlich geworden sein, wie

⁴⁶ Vgl. Göllner, „Entfesselte Natur . . .“, S. 292. Sorgen hier die sich verselbständigenden Sprachakzente für das Ereignishafte, so sind es im Mittelteil des Wellen-Chores von BWV 206 die unabhängig vom Vokalen einfallenden Instrumentalfiguren; vgl. S. 166.

sich die Vorstellung von einem Gewitter als Störung im meteorologischen Sinn musikalisch in Störung von Ordnungsprinzipien widerspiegeln kann. Daß Bach dabei das gezielte Durchbrechen einer gegebenen Taktgruppengliederung als kompositorisches Mittel miteinbezieht, ist, obschon jener Vorgang aufgrund der kontinuierlichen Puls-Funktion der ersten Zählzeiten in eine gleichmäßige Akzentfolge integriert bleibt, ein außergewöhnliches Faktum. Wie wir wissen, sind solche Phänomene eigentlich erst in einer späteren Zeit von wirklicher Relevanz, nämlich in der Wiener Klassik und insbesondere bei Beethoven: Denken wir z. B. an den ersten Satz der fünften Symphonie.⁴⁷ Aber man findet sie, gewissermaßen im Verborgenen, eben in der großen Musik der ausgehenden Generalbaßepoche schon vorgebildet. Offensichtlich begünstigt im früheren 18. Jahrhundert gerade das Vorbild der erregten Natur die Entdeckung dieser auf Manipulation der kompositorischen Zeit beruhenden Effekte.

Zurück zu unserem Chorsatz. Die harmonische Entwicklung von seinem Beginn bis zu T. 95 sieht so aus:

T.	65	69	73	77	81	85	89	92	95
	h-Moll	e-Moll	A-Dur	D-Dur	G-Dur	D-Dur	A-Dur	e-Moll	h-Moll

Wie schon angedeutet, setzt also mit dem Erreichen der G-Dur-Ebene ein Zurückfallen ein, das sich aufgrund der veränderten Gliederungsstruktur zu beschleunigen beginnt. In dieser Hinsicht stellt der Sequenzgang von T. 95-99 mit seinem taktweisen Harmoniewechsel eine konsequente Fortspinnung dar. Allerdings geht es hier harmonisch wieder in die andere Richtung weiter: von h-Moll über E-Dur, a-Moll, D-Dur, nach G-Dur. Auf diese Stufe fixiert sich der Satz dann für vier Takte, bevor er durch das Zurückschwingen in die dazugehörige Dominante in T. 103 mit einem offenen Schluß zum Stillstand gebracht wird. In dieser Form des Abschließens kommt das Fragezeichen zum Ausdruck, das am Ende der ersten Textzeile steht; obwohl er eigentlich nur rhetorischen Charakter hat, wird der Fragesatz in der Musik gleichsam vergegenwärtigt. Die unvermittelt eintretende Generalpause, die in ihrer Art für Bachsche Verhältnisse ziemlich ungewöhnlich ist,⁴⁸ stellt das zentrale Ereignis des Chorsatzes dar: Das Verschwin-

⁴⁷ Dort wird die strikte Zweitaktgruppengliederung insgesamt zweimal durchbrochen: zum einen beinahe unmerklich in der Durchführung, zum andern mit schockierender Wirkung nach einer Generalpause am Beginn der Coda.

⁴⁸ Derartige Bewegungsstillstände treten bei ihm normalerweise nur dann auf, wenn die Finalgruppe eines Satzes, z. B. mittels Trennung von Dominantsekundakkord und Tonika-sextakkord, bewußt als solche vom vorangehenden Spielkontinuum abgesetzt wird; vgl. etwa den Schlußteil der g-Moll-Fuge aus dem *Wohltemperierten Klavier II*. Andererseits könnte man jedoch, da bei Bach die meisten Turba-Stücke halbschlüssig aufhören, jenes Abreißen im ersten Moment (*NB*) auch für das Ende des Chores halten. Demgemäß wäre der folgende Neueinsatz als solcher noch ein eigener Überraschungseffekt.

densein der Blitze und Donner könnte sich kompositorisch nicht spektakulärer anzeigen. Das Aussetzen des Pulsschlages hat hier eine geradezu schockierende Wirkung!⁴⁹

Es bleibt jetzt noch zu erläutern, wie sich ab dem Inkrafttreten der doppelchörigen Faktur die einzelnen Bauteile zusammenfügen. Es ist bereits erwähnt worden, daß die viertaktigen Basiselemente insofern eine strukturelle Umformung erfahren, als ab T. 84 mit dem jeweils letzten Zellglied nicht mehr die Septime erscheint, sondern die Oktave. Dadurch erfolgt der harmonische Anschluß nicht mehr auf der Ebene der Ober-, sondern der Unterquart. In dieser variierten Form werden die Elemente dann im Wechsel der beiden Klangkörper aneinandergereiht, wobei die Störung der Taktgruppengliederung sich in einer zweimaligen Überlagerung niederschlägt. Im Prinzip liegt T. 99-103 auch besagte Struktur zugrunde; dort sind jedoch die Chöre im Taktabstand gegeneinander enggeführt – mit der Konsequenz, daß die Wörter „Blitze“ und „Donner“ zweimal gleichzeitig erklingen und daß in den Takten 99-101 im Motivischen eine räumliche Verschränkung zustande kommt. Erst in T. 102 findet der ganze Chor zu einer Einheit, um schließlich vor der Generalpause noch vier Silben gemeinsam auszusprechen.

Da der zweite Komplex relativ textreich ist, könnte man ihn phänomenologisch mit dem Mittelteil der Da-capo-Arie in Verbindung bringen. Dieser mögliche Vergleich hat aber für die Bestimmung der Gesamtform des Chores keine Relevanz: Da die musikalische Funktion des Stückes genuin darin besteht, die vorausgehende Duett-Arie durch einen von der Dominant- zur Tonikaebene zurückführenden Tripeltakt-Abschnitt zu ergänzen,⁵⁰ stehen zunächst gar keine besonderen Regeln zu Gebote, nach denen sich sein innerer Aufbau zu richten hätte. Somit kann Bach die Komposition ganz auf die textlich-inhaltlichen Erfordernisse abstimmen. Alfred Heuss sprach in diesem Zusammenhang vom *Gegensatz zwischen dem Aufbruch des Himmels und der Erde*, den er in der unterschiedlichen Gestalt der Diskant- und Baßmotive begründet sah.⁵¹ Das Tektonische beruht wiederum auf Viertaktgruppen, die jetzt zuerst in Gestalt dominantischer Harmoniestrukturen auftreten:

T.	105	109	113	117	121
	<i>Fis</i> ⁽⁷⁾	<i>H</i> ⁷	<i>E</i> ⁷	<i>A</i> ⁷	(<i>dis</i>)
Chor	I	II	I	II	

⁴⁹ Vgl. Göllner, „Entfesselte Natur . . .“, S. 292.

⁵⁰ Hinter dieser Verbindung steht letztlich noch der alte Topos der Schreittanz-Springtanz-Folge.

⁵¹ J. S. Bachs *Matthäus-Passion*, S. 95.

Hierbei deklamieren die Chorgruppen im zweimaligen Wechsel die neue Verszeile. Die Viertaktgruppengliederung kommt somit auch im Vokalen wieder zum Tragen und wird dann auf dieser Ebene bis zum Schluß durchgehalten. Mit T. 121/122 beginnt ein chromatischer Baß-Abstieg von *dis* nach *ais*, ein *Passus duriusculus* im Quartrahmen also, der im Eintaktmodus voranschreitet. Vom *ais* aus geht es dann, ebenfalls chromatisch, wieder zurück zum *dis*, bevor schließlich eine erste e-Moll-Kadenzwendung Platz greift. Mit dem letzten Viertaktblock, der die die Zieltonika bekräftigende Kadenz heraufführt, wird der Satz dann mit einem E-Dur-Dreiklang beendet.

Betrachten wir dies alles noch genauer im Detail. Schon der Beginn des zweiten Teils läßt Veränderungen im Vergleich zum ersten erkennen, die wichtige Konsequenzen nach sich ziehen: Beispielsweise ist auf die Gestalt des Instrumentalbasses aufmerksam zu machen, der gleich zu Anfang den Grundton auf die Takt-Eins setzt, um dann mit der von oben herabstürzenden Sechzehntelbewegung jeweils wieder auf diesen zurückzufallen. Dadurch stellt sich, als neues Charakteristikum, ein dumpfes Schlagen im Dreiachtelabstand ein. Die Baßbewegung von T. 68-102 war ja ganz anders geartet, denn der Grundton erschien dort, im allgemeinen ohne besonders hervortreten, immer auf den zweiten Zählzeiten.⁵² Überhaupt wird mit dem abtaktigen Neubeginn von T. 105 ein Ausrufezeichen gesetzt: Wir nehmen ihn in Verbindung mit dem überraschenden Fis-Dur als außergewöhnlichen Impuls wahr, weil der Satz ansonsten völlig von den Auftakten des anapästischen Sprachvortrags geprägt ist. Ferner fällt auf, daß ab T. 105 keine dermaßen evidente Zweitaktgruppengliederung mehr hervortritt wie im ersten Teil der Komposition; vielmehr werden jetzt alle Einsen gleichmäßig herausgehämmert. Diese Tendenz setzt sich fort und wird schließlich in T. 121-125 besonders plastisch und anschaulich, weil dort die vier gleichrangigen Imperative (*zertrümmre*, *verderbe*, *verschlinge*, *zerschelle*) im Alternieren der beiden Chöre taktweise aneinandergesetzt erklingen.

Noch eine Bemerkung zu dem chromatischen Baß von T. 121-130: Das Ab- und Wiederaufsteigen steht in innerer Verbindung zu T. 65-95, denn dort hat sich mit der Fortbewegung von der Ebene h-Moll zur Ebene G-Dur und zurück etwas Entsprechendes im Harmonischen ereignet. Die plötzliche Verschärfung im Klanglichen, die der *Passus duriusculus* durch dissonante Elemente wie den verminderten Septakkord mit sich bringt, ist natürlich im Zusammenhang mit den Textworten „Hölle“ und „filscher Verräter“ zu verstehen. Beachten wir noch, daß unmittelbar mit der Nennung des letzteren Begriffs, d. h. des Objekts des Satzes, die beiden Chorgruppen zu gemeinsamer Deklamation vereinigt werden. Dies wirkt so,

⁵² Eben dies hat mit dem zuerst auf den Himmel gerichteten Blick zu tun: Es fehlte dort das „Bodenständige“, das eine Grundstellung am Taktanfang mit sich gebracht hätte.

als ob jene Person mit einem Mal in einem grellen Licht erschiene. Zum Ende wird der festgefügte Block der letzten zweimal vier Takte wie ein schwergewichtiger Eckstein auf das Ganze von Arie und Chor gesetzt.

Auf eine spezielle Frage gilt es zum Abschluß noch einzugehen: Warum tritt die aufgebrachte Natur, das Erdbeben, von dem Alfred Heuss gesprochen hat (siehe S. 169), in einer solch drastischen musikalischen Darstellung nicht an der Stelle des Passionsablaufs auf, wo vom Text her der eigentliche Platz dafür gegeben wäre? Gedacht ist an den Bericht Matth. 27,51-53, der sich unmittelbar an die Worte über das Verscheiden Jesu anschließt und der dann eben konkret von der bebenden Erde und den berstenden Felsen redet (V. 52). Das Rezitativ Nr. 63^a, in dem dieser Text zum Vortrag kommt,⁵³ beschränkt sich ja – ebenso wie Nr. 33 der Johannes-Passion, in die Bach den größeren Teil desselben bekanntlich mit aufgenommen hatte – im Instrumentalen rein auf das Continuo. Zwar findet das Naturgeschehen in Zweiunddreißigstelrepetitionen seinen Ausdruck, die, im Falle der jüngeren Vertonung, im ganzen noch einen weit ausgreifenden chromatischen Stufenweg durchlaufen, aber von der Bildkraft her ist diese Realisation trotz ihrer eigenen Außergewöhnlichkeit mit dem *Blitze-und-Donner*-Chor eo ipso nicht zu vergleichen. Den Grund für jene Begrenzung der Mittel haben wir letzten Endes darin zu suchen, daß die Reden des Evangelisten im Rahmen der früheren responsorialen Passion, anders als die der Turbae, der Soliloquenten und anders auch als die Christusworte, stets Lesung und damit frei von Mehrstimmigkeit geblieben waren. Der Form- und Ausdrucksunterschied, der in der liturgisch-kirchenmusikalischen Praxis des 16. und 17. Jahrhunderts zwischen den betreffenden Ebenen bestanden hat, überlebt sozusagen den kompositionsgeschichtlichen Wandel. Bei Bach sieht er dann nur qualitativ anders aus als in der älteren Zeit: Die bildhafte Ausgestaltung der biblischen Berichtstücke bleibt aufgrund des engen Rahmens, der ihr durch die musikalische Gattung des generalbaßbegleiteten Solorezitativs gesetzt ist, zwangsläufig auf ein elementares Maß beschränkt;⁵⁴ hingegen werden bei der Turba die vielfältigen darstellerischen Möglichkeiten ausgeschöpft, die der moderne Konzertstil bietet.

⁵³ NBA, Ser. 2, Bd. 5, S. 255.

⁵⁴ Noch in Schützens Auferstehungshistorie, in der der Evangelist mit Matth. 28, 2 vom Erdbeben spricht, bleibt die instrumentale Komponente des Rezitativs als *Res facta* gänzlich frei von Figurelementen. Allerdings gilt dies nicht für die Aufführungsebene, denn als Improvisation war den Gambisten das *Passegiere*n beim Falsobordone durchaus gestattet – siehe das Vorwort des Komponisten: *Heinrich Schütz, Sämtliche Werke*, Bd. 1 (hg. 1885), 3. Bei Bach ist, wenn man so will, das einstmalige Stegreifspiel bereits in die Form eines verbindlichen Notentextes gebracht.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Wenn es um die äußerste Freisetzung musikalischer Kraft geht, ist für Händel der Chor als Medium unabdingbar.¹ Von daher nimmt es nicht wunder, daß auch die in Aggression geratende Natur bei ihm ihren stärksten Ausdruck gerade in oratorischen Chorsätzen findet. Ihre mächtige Wirkung verdanken die betreffenden Kompositionen insbesondere der Verbindung eines energischen gemeinschaftlichen Vollzugs englischer Sprache mit dem Furor ungestümer instrumentaler Aktion. Bevor wir vier dieser für unser Thema zentralen Sätze beleuchten wollen, soll uns aber noch ein Beispiel aus einer anderen Gattung beschäftigen: eine Arie aus der Opera seria *Rinaldo*. Händel schrieb dieses Werk für das Londoner Queen's Theatre (Haymarket), wo es im Februar 1711 mit großem Erfolg erstmals aufgeführt wurde.² Im Rahmen unserer kompositionsgeschichtlichen Studie springen wir somit von den mit Rameau und Bach schon erreichten dreißiger Jahren nochmals ein gutes Stück zurück, um einen kurzen Blick auf die Opera seria des frühen Settecento zu werfen. Händel hat sich ja 1707-1709 vor Ort tiefgehend mit der italienischen Opernpraxis vertraut gemacht und ist dann im Lauf der Zeit selbst zu einem ihrer bedeutendsten Repräsentanten avanciert. Als das erste für England geschaffene Werk baut *Rinaldo* unmittelbar auf die in Florenz, Rom, Neapel und Venedig gewonnenen Erfahrungen auf, wodurch es im ganzen in etwa auch den Stand der dortigen Tradition widerspiegelt. Andererseits zeigen sich innermusikalisch bereits erste Spuren spezifisch Händelscher Dramatisierung. Dieser doppelte Aspekt vor allem begründet die methodische Relevanz der folgenden Analyse. Anschließend an die Besprechung der Arie gehen wir, unsere musikgeschichtliche Wanderung am Punkt 1739 fortsetzend, gleich zu *Israel in Egypt* über.

¹ Vgl. hierzu den Aufsatz von Theodor Göllner, „Zur Sprachvertonung in Händels Chören“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 42, H. 4, S. 481-492. Die Behandlung einzelner Chorsätze in diesem Kapitel orientiert sich bewußt an der Betrachtungsweise meines Lehrers, der ebenda an wenigen typischen Stellen besonders tief in das Wesen Händelscher Komposition eingedrungen ist, während die Forschung sonst auf diesem Gebiet bislang mehr übergreifend-systematische, vom typologischen Ansatz ausgehende Untersuchungen geliefert hat – siehe z. B. die Arbeiten von Heinz Meier, *Typus und Funktion der Chorsätze in G. F. Händels Oratorien*, Neue musikgeschichtliche Forschungen, 5 (Wiesbaden, 1975), und Burt M. Allen, „The Dramatic Function of the Chorus in Handel's Oratorios“ (Diss. Univ. of Kansas, 1977).

² In einer vom Komponisten überarbeiteten Fassung wurde *Rinaldo* 20 Jahre später (mit dem 10. II. 1731) nochmals ins Londoner Opernprogramm aufgenommen; vgl. *Georg Friedrich Händel's Werke*, hg. Friedrich Chrysander (nachfolgend zitiert als „Händel-GA“), Lfg. 58 = Opern, Bd. 4: *Rinaldo*, 2. Ausg. in 2 Bearb. (Leipzig: Dt. Händelgesellsch., 1896), Vorw., S. III-VI.

Rinaldo (Opera seria, 1711)³

Aria „*Venti, turbini, prestate*“⁴

Der Da-capo-Satz, mit dem wir es hier zu tun haben (C, Allegro), bildet den ersten Aktschluß der Oper (Szene I/9). Sein Text besteht aus einem dem Schema a b a b unterworfenen Vierzeiler:

Venti, turbini, prestate
Le vostre ali a questo piè!

Cieli, Numi, il braccio armate
Contro chi pena mi diè!

Musikalisch steht in dieser *Aria di bravura* die Verlebendigung der von Rinaldo angerufenen Winde durchaus im Mittelpunkt. Dies ist vordergründig schon daran zu erkennen, daß sich größtenteils ungestüme Sechzehntelbewegungen, die häufig auch in Gestalt vokaler Koloraturen erscheinen, durch das Partiturbild ziehen. Zu der vierstimmigen instrumentalen Ripienogruppe treten neben dem Sopran-Sänger Solovioline und -fagott hinzu. Letzteres ist funktional mit dem Generalbaß verknüpft, dessen differenzierte Spielbewegungen es in den Ritornellen auf Achtelebene zu durchgängigen Impulsketten erweitert (T. 1-9 und 46^M-49^M).

Um näher auf die Faktur der in G-Dur stehenden Komposition eingehen zu können, müssen wir uns zunächst ihre formale Anlage vergegenwärtigen:⁵

T. 1-17	(17 = 8½ + 3½ + 5	Takte): Anfangsritornell
T. 18-29	(12	Takte): 1. Gesangsteil
T. 30-46 ^M	(16½ = 11 + 5½	Takte): 2. Gesangsteil
T. 46 ^M -50	(4½	Takte): Schlußritornell
T. 51-57	(7	Takte): Mittelteil
T. 1-50	(17 + 12 + 16½ + 4½	Takte): <i>Da capo</i>

Ins Auge sticht, daß das Anfangsritornell relativ lang, der Mittelteil hingegen sehr kurz ist. Derartige formale Verhältnisse sind bei früheren Händel-Arien aller-

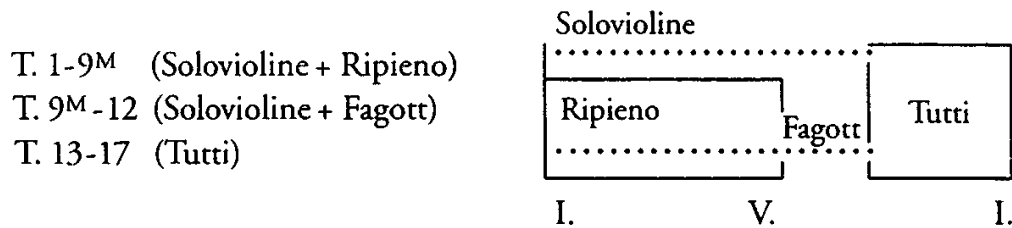
³ Verwendete Notentextfassung: *Händel-GA*, Lfg. 58, 2. Ausg. Für unsere Untersuchung ziehen wir ausschließlich die ursprüngliche Version von 1711 heran.

⁴ Ebd., S. 46-50.

⁵ Wegen des Fehlens eines längeren Zwischenritornells bilden die beiden Gesangsteile des Rahmenblocks hier an sich einen weitgespannten musikalischen Zusammenhang.

dings keine Seltenheit. In unserem Fall dürfte aber die bauliche Disposition des Satzes nicht zuletzt auch damit zusammenhängen, daß eine außermusikalische Vorstellung zur Umsetzung gelangen will: Wo es um eine Nachahmung der Natur geht, kommt dem rein Instrumentalen erhöhte Bedeutung zu; von daher kann und muß es hier innerhalb der Gesamtanlage einen entsprechend breiten Raum beanspruchen.

Die konzertante Einleitung des Rahmenteils untergliedert sich in drei unterschiedlich registrierte Abschnitte (vgl. obige Übersicht):



Das Zwischenritornell, das bei der Da-capo-Arie die beiden Gesangsteile des Hauptblocks voneinander zu scheiden hat, ist im vorliegenden Stück auf einen kurzen Orchestereinwurf von vier Vierteln Dauer geschrumpft (T. 28/29). Auch dies stellt freilich in jener Zeit und speziell bei Händel keine Besonderheit dar. Der Unisono-Schwanz der instrumentalen Einleitung, auf den dort zurückgegriffen wird, kommt als Gliederungs-marke – mit einer kleinen intervallischen Variante – außerdem einmal im Innern des zweiten Vokalabschnitts vor (T. 39/40), welcher von daher eine Teilung etwa im Verhältnis 2 : 1 erfährt. Mit dem V-I-Ziel dieser Partie fällt wie üblich direkt der Eintritt des Schlußritornells zusammen (T. 46^M). Da ein solch auffälliger Gerüstbau an keiner anderen Stelle des Satzes realisiert ist, sticht jener Kadenzaustritt im Ablauf der Musik individuell-ereignishaft hervor. Der Zirkelschluß, der sich hier auf der formalen Ebene vollzieht, wird dadurch als Kulminationspunkt deutlich erlebbar. Das Nachspiel wiederholt vom Anfang nur T. 1-2,⁶ um dann über ein kadenzierendes Zwischenelement rasch in die charakteristische Unisono-Endung einzumünden.

Wir wollen als nächstes nun die Vokalteile des Rahmenblocks, die de facto einen zusammenhängenden Großabschnitt bilden (T. 18-46^M), näher ins Auge fassen. Textlich liegen diesem Komplex die Verse 1-2 zugrunde. In der Singstimme wechseln sich Koloraturbewegungen, die an seinen Außenseiten die Anfangs- bzw. Schlußsilbe der Doppelzeile und dazwischen dreimal das a von „ali“ melismatisch ausziehen, mit Phasen erregter syllabischer Deklamation ab, die hinwie-

⁶ In seiner ersten Achtelgruppe bringt das Fagott dort eine kleine melodische Variante.

derum meist in je zwei (durch Pausen) getrennte Sprechseinheiten zerfallen. Insgesamt werden die betreffenden Worte in dieser Form mehrfach aneinandergereiht, wobei die Durchführungen des zweiten Verses, im Unterschied zu denen des ersten, auf der sprachlichen Ebene jeweils variierende Repetitionen mit einschließen.

Daß das Vokale zu der bildhaften Darstellung der stürmischen Winde Wesentliches mit beitragen will, zeigt sich bereits daran, daß die Singstimme spontan mit einer ganz unbegleitet bleibenden Sechzehntelkoloratur einsetzt. Das Anfangswort „*Venti*“ wird damit der ersten Rezitationsgruppe gleich einer illuminierten Initiale extraordinär vorangestellt. Das Instrumentale tritt nun in dem gesamten Komplex, abgesehen von Generalbaß und Solofagott, stets bloß mit mehr oder weniger kurzen Einwüfen in Erscheinung. Sie erfolgen fast ausschließlich an den Punkten, wo die Singstimme ihre Sprachdeklamation jeweils unterbricht bzw. innerhalb ihrer Melismen auf einzelnen Tönen stehenbleibt. Ähnlich wie im französischen *Récitatif accompagné pathétique* lösen also vokale und instrumentale Aktion einander wechselseitig ab, wobei erstere in der Zeitausfüllung eo ipso klar dominiert. Händel hat freilich nicht nur aus Gründen der Sprachverständlichkeit so komponiert, sondern natürlich auch deswegen, weil der Sänger als virtuoser Solist während seiner unmittelbaren Einsatzphasen ganz in den Vordergrund gestellt sein will. Was hier insgesamt zutage tritt, ist eine lebhafteste, differenziert gestaltete Musik konzertanten Charakters, die in direkter Nähe des italienischen Concerto und damit auch in Parallele zu Vivaldi steht. (Dazu gibt es später noch etwas anzumerken; siehe S. 184.)

Die Sprachrhythmisierung bleibt in den deklamatorischen Gesangsabschnitten weitgehend an dem einfachen Modell orientiert, das mit der ersten Textdurchführung vorgegeben wird (ab T. 20):



Zu den kleinen Varianten, die sich einstellen, gehört die Verkürzung des Doppelwertes von „*le vo stre*“ (♩♩ statt ♩♩) vor T. 28 und 39. Einen beachtenswerten Sonderfall bildet indes die nachmalige Vertonung von Vers 1 bei T. 30, die den zweiten Vokalteil eröffnet: Händel spielt dort gewissermaßen mit den drei Wörtern dieser Zeile, indem er ihnen komplementär jeweils instrumentale Echo-Impulse entgegensetzt (Beispiel 25).⁷ Eine scharfe Akzentuierung erfährt dabei die aufgrund ihrer Vorsilbe gleichsam verfrüht einfallende Verbform „*prestate*“.

BEISPIEL 25

[T. 28-32]

28 Ob. I, VI. I

Ob. II, VI. II

Va.

Fg., Vc.

- stre ali a questo piè! venti, turbi-ni, prestate le vostre ali a questo piè,

B. c.

Das eigentliche Raffinement der Stelle aber liegt in der Taktstörung, die hier entsteht: Da mit den vokalen Kleinterzen *g-e* und *a-fis* die nachschlagenden instrumentalen Klangstufen (*C* bzw. *D*) funktional jeweils schon vorweggenommen werden und da zugleich alle betonten Silben des Verses auf den leichteren Viertelpositionen erscheinen, kommt es hier sprachrhythmisch-harmonisch trotz des materiellen Übergewichts der Orchestereinwürfe zu einer deutlichen Aufwertung der Nebenzählzeiten und damit im ganzen zu einer Verunsicherung des Metrums. Am nächsten Taktanfang geht schließlich ein spürbarer Ruck durch die Musik, weil die vorausgehenden Gesangstöne dort auf der Eins nun keine weitere akkordliche Bestätigung mehr erhalten: Das Instrumentalensemble übernimmt zwar mit dem letzten Achtel von T. 30 das G-Dur von „*prestate*“, springt aber von diesem aus überraschenderweise direkt in eine C-Dur-Verbindung hinein und setzt so wieder einen regulären, die metrische Ordnung restituierenden harmonischen Akzent. Im Hinblick auf die Untersuchungen der Chorsätze bleibt für uns festzuhalten, daß Händel bereits auf der Stufe seines *Rinaldo* in die Darstellung der ungezügelter Natur eine punktuelle Störung des Zeitmaßes miteinbezieht.

⁷ Die Echos fallen allerdings schon aufgrund ihrer akkordlichen Substanz nicht schwächer aus als die für sich stehenden Rufterzen der Singstimme.

Im Verlauf dieses zweiten Gesangsteils wird dann jede der fünf unterschiedlich gearteten Instrumentaleinlagen aus T. 18-29 in variiert Form nochmals aufgenommen. Dabei ändert sich auch die Reihenfolge, in der die betreffenden Elemente auftreten:

1. Gesangsteil:

- a (T. 21/22) = Fanfarensignal (Tutti)
- b (T. 23/24) = Umspielungsfiguration (Solovioline + -fagott)
- c (T. 25) = Unisono-Abwärtslauf (Streicher + B. c.)
- d (T. 27) = *Figura-corta*-Gruppe (Tutti)
- e (T. 28/29) = Unisono-Ritornellendung (Tutti)

2. Gesangsteil:

- f (T. 30/31) = Achteleinwürfe (Tutti)
- b' (T. 32/33)
- c' (T. 34)
- a' (T. 37/38)
- e' (T. 39/40)
- g (T. 43) = Terzenlauf (Violinen)
- d' (T. 44)

Besonders aufmerksam zu machen wäre auf die räumliche Aufgliederung des Unisono-Laufes in T. 34 (c') sowie auf die vokal-instrumentale Simultaneität an der Fanfarenstelle T. 37/38 (a'): Im Gegensatz zu T. 21-22 stehen bei dieser dritten Durchführung von Vers 1 Sprachrezitation und Orchestersignal einander nicht mehr responsorial gegenüber, sondern verbinden sich zu einem Block. Nachdem die Singstimme während des ersten Vokalteils die notwendige Baßstütze im wesentlichen immer vom Continuo erhalten hat, bildet sie jetzt, in Analogie zu der Duo-Einlage T. 9-12 des Anfangsritornells, zweimal auch virtuose Bicinen mit dem Solofagott (innerhalb T. 35-37 und über T. 41-42).

In T. 43 kommt mit dem kleinen Terzenlauf der Violinen, der die Schlußwendung der letzten großen Vokalkoloratur begleitet, nochmals ein individuelles Figurelement mit ins Spiel (g). Im dominantischen Zielpunkt dieses Sechzehntelzuges setzt im Generalbaß eine kreisende Achtelbewegung ein, die sich zweifach wiederholt und den Satz damit für eineinhalb Takte gleichsam auf der Stelle treten läßt; über ihr erklingt demgemäß, im Wechsel zwischen Singstimme und Orchester, ebenfalls dreimal hintereinander dasselbe melodische Motiv (d').⁸ Zwar

⁸ Es handelt sich hierbei um eine Variante der *Figura-corta*-Gruppe von T. 27. Zählt man den Abschluß des g-Elementes mit hinzu, so kann man ein vierfaches Auftreten des Oberstimmenmotivs konstatieren.

in kleinerem Format und weniger plastisch, aber im Grunde doch ähnlich wie in Heinrich Schützens doppelchöriger Vertonung des 98. Psalms an der Stelle „Das Meer brause“ entsteht hier das Bild von einer Welle.⁹ Das nahende Ende dieses Vokalabschnitts, das, wie wir schon festgestellt haben, durch eine markante Gerüstbauverbindung mit dem Kopf des Schlußritornells verknüpft ist, wird durch jenes außergewöhnliche Kreisen der Musik deutlich angekündigt. Halten wir zusammenfassend fest, daß der zweite Gesangsteil eine formal unabhängige, sich eigenwillig entfaltende Variation des ersten darstellt. Der vokale Komplex T. 18-46^M wird dadurch insgesamt als eine prozeßhafte musikalische Entwicklung begreifbar.

Im Mittelteil unserer Arie erhält die Singstimme ein Streicher-Accompagnement, das weitgehend aus einer Folge von im Zählzeitrhythmus pulsierenden Staccato-Akkorden besteht. Händel greift damit die bereits in T. 7-8^M des Anfangsritornells kurz erschienene Fakturform auf. An dem mit einer lapidaren Quintschrittsequenz eröffneten Zwischenspiel beteiligen sich Violinen und Bässe bei T. 53/54 auch mit je einer Sechzehntelskala – womit sie die bei T. 52 in Gestalt einer vokalen Koloratur eingeführte Windbewegung effektiv überhöhen. Die h-Moll-Kadenz von T. 55, die durch einen instrumentalen Achtelzug zwingend eingeleitet wird, hallt noch in einer von Continuo und Singstimme allein realisierten Schlußwendung wider. Im Vokalen erklingen in diesem Mittelteil, in der Reihenfolge a-b-a-a-b-b, je dreimal die Verse 3 und 4 des Arientextes. Von dem oben erwähnten Melisma abgesehen, das das erste „diè“ in die Länge zieht und damit die a-b-Gruppe als Sprachvortrag von den anschließenden Phrasen separiert, fallen im Prinzip auf jede Zählzeit wiederum zwei Silben. Der daktylische Charakter des letzten Verses kommt in der musikalischen Rhythmisierung so allerdings nicht zur Geltung. Ergänzend wäre zu bemerken, daß die Vokalstimme zunächst, d. h. in dem Sequenzabschnitt, bedingt durch die ihr dort zugewiesenen *Figurae cortae*, eine ziemlich instrumentale Haltung annimmt, während sie nach ihrer Koloratur durch ein fast blankes Skandieren den Sprachvortrag als solchen ganz in den Vordergrund stellt.

Eine Frage, die wir bisher noch nicht grundlegend erörtert haben, ist die nach dem Takt und seiner Ausfüllung. Es sei versucht, sie anhand der instrumentalen Einleitung zu klären. Daß in metrischer Hinsicht die Halbtakte gleichgewichtig sind, ist in diesem Fall wieder eine selbstverständliche Prämisse. Betrachten wir den Anfang des Ritornells: Während T. 1 einen einheitlichen Bewegungsduktus ausprägt, läßt T. 2 andeutungsweise und T. 3 schließlich sehr klar eine Unterglie-

⁹ Siehe S. 20-22; vgl. auch S. 247-248 (eine Stelle bei Mozart betreffend).

derung in unterschiedlich strukturierte Halbtteile erkennen. Man beachte hier insbesondere den individuellen Sechzehntellauf der Ripienviolinen, der den Schnitt im Figurespiel der Solovioline überbrückt. Die zweite Hälfte von T. 3 gehört dann stofflich bereits zu der uniformen Sequenzpassage T. 4-6, mit der übrigens ein kompositorisches Element aus der Ouverture des Werkes zurückkehrt (T. 15-18 ihres Allegros).¹⁰ Nachdem an dieser Stelle einander entsprechende Vierviertelgruppen hervorgetreten sind, bildet sich bei der Hinwendung zur V. Stufe mit T. 7-8^M eine sechs- und mit der Kadenz Einführung T. 8^M-9^M dann wieder eine vierzeitige Einheit heraus. Unsere Beobachtungen deuten auf folgendes kompositorische Verfahren hin: Händel operiert, was die stoffliche Ausfüllung der Zeit betrifft, mit verschiedenen großen Einzelbausteinen, d. h. insbesondere mit Zwei-, Vier- und Sechsviertelementen. Durch die variable Art ihrer Zusammenstellung, die z. B. Verdichtung (wie in T. 2-3 und 7-9) oder Entspannung (wie bei T. 4-6) heraufführen kann, entsteht im ganzen ein lebendiger, weitgehend unvorhersehbarer musikalischer Ablauf.

Daß die beschriebene Kompositionsweise zu der Vivaldis in enger Verbindung steht, ist evident. Allerdings setzt Händel in diesem Satz die disparaten Glieder weniger schroff gegeneinander, stellt die strukturellen Kontraste weniger plakativ heraus, als es Vivaldi etwa in den Tempesta-Stücken seiner Konzerte Op. VIII oftmals tut. Im Vergleich zu der im vorangegangenen Kapitel behandelten Bach-Arie¹¹ haben wir hier eine Komposition vor uns, die mehr von rein musikalischen Gesetzmäßigkeiten bestimmt ist als von den Einzelheiten der durch sie vertonten Rede.¹² Dies mag u. a. darin begründet sein, daß dem Vierzeiler, der Händel vorliegt, keine solch starke Bedeutung zukommt, daß er nichts derart Wesentliches mitzuteilen hat wie beispielsweise der Text jenes Kantatensatzes. Die Musik unserer Opera-seria-Arie geht also, wenn man von den tonmalerischen Abbildungen der wirbelnden Winde absieht, kaum näher auf die vorgegebenen Wortaussagen ein.¹³ Ähnlich wie bei den entsprechenden Instrumentalkompositionen Vivaldis gilt, daß die erregte Natur insgesamt ihren Ausdruck vor allem in dem energischen Impetus findet, von dem das lebhaft Konzertieren des in Aktion tretenden Ensembles durchgängig geprägt ist.

¹⁰ *Händel-GA*, Lfg. 58, 2. Ausg., S. 2.

¹¹ BWV 46, Nr. 3.

¹² Vgl. S. 138.

¹³ Unter Umständen könnte man in den instrumentalen Sechzehntelfiguren von T. 23-24 und 32-33 (b und b') noch eine den Begriff „*ali*“ illustrierende Art von Flügelschlag erblicken.

„Israel in Egypt“ (Oratorio, 1739)¹⁴

Chorus „He spake the word“¹⁵

Im Zusammenhang des Berichtes über die verschiedenen Plagen, die der Gott Israels über Ägypten kommen läßt, erscheint in Händels Oratorium von 1739 der Chor „He spake the word“. In ihm geht es um hereinbrechende Insektenschwärme:

He spake the word:
And there came all manner of flies
and lice in all their quarters.

He spake:
And the locusts came without number
and devour'd the fruits of the ground.

Der Text ist der Bibel entnommen – allerdings nicht dem zweiten Buch Mose, wie man vielleicht vermuten könnte, sondern dem 105. Psalm (V. 31, 34, 35b).¹⁶ Der Chorkomposition liegt ein als Sinfonia bezeichnetes Instrumentalstück in Concerto-grosso-Faktur von Alessandro Stradella (ca. 1645-1682) zugrunde.¹⁷ Händel liefert also ein Art Parodie: Er übernimmt im Grunde den ganzen Konzertsatz gemäß seinem formalen Aufbau, fügt aber etwa in der Mitte (bei T. 19) zusätzlich ein Viertelelement ein und ergänzt am Anfang und Ende je sieben Takte (vgl. Figur 13). Eine genaue Gegenüberstellung der Sinfonia und des aus ihr hervorgegangenen Händel-Chores findet man schon bei Sedley Taylor.¹⁸ Die Komposition Stradellas präsentiert sich in der Bearbeitung sozusagen als ein Gerippe, das zum Träger neuer musikalischer Realität geworden ist. Diese entsteht unmittelbar aus dem Inhalt des von Händel vertonten Textes bzw. aus der spezifischen Geschehensvorstellung, die er vermittelt. Die Füllung des Gerippes erfolgt einmal durch die Sprache, daneben durch die von Vokalchor und erweitertem Instrumentalensemble erzeugte zusätzliche Klangmasse und drittens durch bestimmte Figuren in Zweiunddreißigstelbewegung, die als Abbild der beschriebenen Insektenschwärme auftreten. Da Händel die

¹⁴ Verwendete Notentextfassung: *Händel-GA*, Lfg. 16 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1863).

¹⁵ Ebd., S. 27-40.

¹⁶ Die Rückbesinnung auf den Exodus steht dort im Zusammenhang eines großen Lobpreises über Gottes Heilsweg mit Israel von den Erzv Vätern an bis hin zu Mose.

¹⁷ Der Satz erscheint als Nr. 10 in einer *Serenata a 3 con strumenti*; ediert in: *Händel-GA*, Supplemente, H. 3 (Leipzig, Dt. Händelgesellschaft, 1888), 33-35.

¹⁸ *The Indebtedness of Handel to Works by Other Composers: A presentation of evidence* (Cambridge, 1906; repr. New York, 1979), S. 53-68;

FIGUR 13

The musical score for Figure 13 is written on a system of staves. The parts are labeled as follows:

- T.** (Tenor)
- Chor I** (Chorus I)
- Chor II** (Chorus II)
- Klang** (Sound)
- Stufe** (Stage)

The score includes various musical notations and markings:

- Figura**: A marking above the first staff.
- Stradella**: A marking above the second staff.
- Figura**: A marking above the third staff.
- Figura**: A marking above the fourth staff.
- Figura**: A marking above the fifth staff.
- Figura**: A marking above the sixth staff.
- Figura**: A marking above the seventh staff.
- Figura**: A marking above the eighth staff.
- Figura**: A marking above the ninth staff.
- Figura**: A marking above the tenth staff.
- Figura**: A marking above the eleventh staff.
- Figura**: A marking above the twelfth staff.
- Figura**: A marking above the thirteenth staff.
- Figura**: A marking above the fourteenth staff.
- Figura**: A marking above the fifteenth staff.
- Figura**: A marking above the sixteenth staff.
- Figura**: A marking above the seventeenth staff.
- Figura**: A marking above the eighteenth staff.
- Figura**: A marking above the nineteenth staff.
- Figura**: A marking above the twentieth staff.
- Figura**: A marking above the twenty-first staff.
- Figura**: A marking above the twenty-second staff.
- Figura**: A marking above the twenty-third staff.
- Figura**: A marking above the twenty-fourth staff.
- Figura**: A marking above the twenty-fifth staff.
- Figura**: A marking above the twenty-sixth staff.
- Figura**: A marking above the twenty-seventh staff.
- Figura**: A marking above the twenty-eighth staff.
- Figura**: A marking above the twenty-ninth staff.
- Figura**: A marking above the thirtieth staff.
- Figura**: A marking above the thirty-first staff.
- Figura**: A marking above the thirty-second staff.
- Figura**: A marking above the thirty-third staff.
- Figura**: A marking above the thirty-fourth staff.
- Figura**: A marking above the thirty-fifth staff.
- Figura**: A marking above the thirty-sixth staff.
- Figura**: A marking above the thirty-seventh staff.
- Figura**: A marking above the thirty-eighth staff.
- Figura**: A marking above the thirty-ninth staff.
- Figura**: A marking above the fortieth staff.
- Figura**: A marking above the forty-first staff.
- Figura**: A marking above the forty-second staff.
- Figura**: A marking above the forty-third staff.
- Figura**: A marking above the forty-fourth staff.
- Figura**: A marking above the forty-fifth staff.
- Figura**: A marking above the forty-sixth staff.
- Figura**: A marking above the forty-seventh staff.
- Figura**: A marking above the forty-eighth staff.
- Figura**: A marking above the forty-ninth staff.
- Figura**: A marking above the fiftieth staff.

The legend at the bottom right indicates the following:

- Figura**: instr. Sechzehntel
- Figura**: instr. Zweihunddreißigstel
- Figura**: (1 Linienabstand $\hat{=}$ 1 Halbakt)

Concerto-grosso-Faktur in Doppelchörigkeit übersetzt,¹⁹ kommt die räumliche Gliederung der Musik besonders stark zur Geltung.

Vom Text her gesehen ist wichtig, daß wir es mit zwei verschiedenen Aussageebenen zu tun haben: Die erste vergegenwärtigt den Akt des Redens Gottes im Himmel (*He spake the word* bzw. *He spake*); in der zweiten wird geschildert, was sich auf das Wort des Herrn hin auf der Erde ereignet (*And there came all manner of flies* usw.). Diese beiden Ebenen sind in der Musik durch Zuordnung zu unterschiedlichen kompositorischen Elementen deutlich voneinander getrennt. Bei der Beschreibung müssen wir nun zunächst im Blick behalten, was Händel vorgelegen hat, wovon er ausgegangen ist. Als erstes wäre zu untersuchen, wie die einzelnen Sprachglieder mit den vorgefundenen rhythmischen Strukturen verknüpft werden. Dazu sei das „Rohmaterial“ aus der Sinfonia Stradellas der Sprachvertonung Händels in extenso gegenübergestellt.²⁰ (Der originäre Rhythmus ist jeweils oben mit durchgezogenen Balken notiert.)

The image displays musical notation for two levels of text from Handel's 'Sinfonia Stradella'. The top level of text is 'He spake the word' and the bottom level is 'And there came all manner of flies'. The notation includes notes, rests, and lyrics, with horizontal lines indicating the original rhythm.



Top level text: He spake the word

Bottom level text: And there came all manner of flies

Additional text fragments visible: He spake, And there, came lice, And there came all manner of flies, And there came all manner of flies and lice in all their quarters, And the locusts came without number and devour'd the fruits of the ground, and lice in all their quarters.

¹⁹ Man bedenke, daß es sich um die Vertonung eines Psalmtextes handelt; von daher mußte eine doppelchörige Konzeption von vornherein naheliegen.

²⁰ Vgl. Taylor, *The Indebtedness of Handel* . . . , S. 54-67.

Es wird deutlich, daß Händel die einzelnen Textbestandteile mit den vorgegebenen Elementen verbindet, ohne diese wesentlich zu verändern. Die englische Sprache läßt sich auch leicht in das bestehende Raster eingliedern, jedoch kann sie so der Musik kaum ihren eigenen Stempel aufdrücken. Die übernommenen Achtelpunktierungen sowie die eingefügten Sechzehntelrepetitionen verhelfen den Worten zwar zu einer gewissen Verlebendigung, aber insgesamt wirkt die Deklamation, weil die gleichmäßigen rhythmischen Impulse dominieren, doch etwas mechanisch. Die Komposition kann und will ihre instrumentale Herkunft nicht verleugnen. Zu beachten ist, daß den Elementen  bzw.  immer die erste Textebene zugeordnet wird – mit einer Ausnahme, auf die wir später noch zu sprechen kommen.

In diesem Zusammenhang können wir gleich zur Betrachtung von T. 1-7 übergehen. Die Sprache bestimmt also, daß die Komposition nicht mehr mit einer Pause beginnt wie bei Stradella, sondern mit einer realen Eins. Dadurch tritt der Takt, jetzt verstanden als Betonungsordnung, von vornherein mit stärkerer Verbindlichkeit auf: Das Festnageln des Schwerpunktes zu Anfang gibt ihm Vollmacht, setzt ihn gleichsam in Kraft. Nicht zuletzt findet darin seine kompositionsgeschichtlich gewachsene Bedeutung ihren Ausdruck, auch wenn in diesem Satz, wie zu der Zeit beim C-Metrum eben üblich, die Halbtrakte gleichgewichtig sind. Das Unisono der Eröffnung unterstreicht den Signalcharakter des Fanfarenstoßes, der an den betreffenden Stellen durch den auf jeweils gleichbleibender Tonhöhe erklingenden punktierten Rhythmus generell gegeben ist. Bemerkenswerterweise beläßt das Echo von Posaunen und Holzbläsern das Gebilde in seinem ursprünglichen Elementarzustand, so daß einerseits die Sprachschicht auf ihrer letzten Silbe nicht überlagert wird und andererseits die instrumentale Komponente mit einer gewissen Eigenständigkeit hervortritt. Hinter der Art des Anfangs steht folgende Vorstellung: Gott gebietet im Himmel (tiefere Stimmen unisono, Punktierung); der Befehl wird übermittelt (Dreiklang-Echo in den Bläsern); das Gebotene ereignet sich auf der Erde (höhere Vokalstimmen akkordisch, Achtelimpulse). Dabei setzt exakt mit dem phonetischen Eintreffen des entscheidenden Wortes „*flies*“ die den Geschehensvorgang abbildende Zweiunddreißigstelbewegung ein. Hiermit gelangt also die in Aktion getretene Natur konkret zur Darstellung. Der Satz beschränkt sich dann diesbezüglich auf den Einsatz jenes rein instrumentalen Mittels. Es wird allerdings von Bedeutung sein, in welcher zeitlichen Relation das Bild des Insektenschwarmes jeweils zu dem Erscheinen der dazugehörigen Textaussagen steht.

Zu seiner Verdeutlichung wird in die Violinfiguren von T. 3-4 hinein das wichtige Subjekt des Satzes, „*all manner of flies*“, noch einmal separat ausgesprochen. Dann, nach dem erneuten „*He spake the word*“, schildert die hohe Vo-

kalgruppe, nun wieder ganz für sich bleibend, den zweiten Teil des Vorgangs, „*and there came lice in all their quarters*“. Auf diese Weise bekommt der Anfangsteil Expositionscharakter: Es wird grundlegend ausgesagt und dargestellt, was sich ereignet. Deshalb ist hier auch der musikalische Raum noch nicht im Sinne der anschließenden Doppelchörigkeit aufgeteilt, sondern es werden, in der Gegenüberstellung von Tenor-Baß-Unisono und Sopran-Alt-Akkordsatz, zunächst die beiden Berichterstattungsebenen entsprechend gegeneinander abgesetzt. Insofern in T. 7 mit einem Halbschluß (Sext-Oktav-Klausel) die Dominante *F* erreicht wird, bildet die Eingangsgruppe harmonisch ein offen endendes Glied. Der Vorspann ist in doppelter Hinsicht deutlich gegen das Folgende abgegrenzt: zum einen durch die Generalpause, zum andern dadurch, daß es in T. 8 mit der Tonika weitergeht und nicht, wie man hätte erwarten können, mit der zuvor eingeführten Dominante.²¹ Im Prinzip kehrt jetzt der Beginn der Einleitung zurück, allerdings spaltet sich der Chor dabei in zwei gleichberechtigte Gruppen auf (T. 8/9): Von nun an kommt das durch die Sinfonia vorgegebene räumliche Muster in der vokalen Doppelchörigkeit, die stellenweise auch vom Instrumentalen mitvollzogen wird, ganzheitlich zum Tragen (vgl. Figur 13). Bis T. 19 gilt dann die Zuordnung: Chor I \triangleq Concertino, Chor II \triangleq Concerto. Durch den Einschub des vier Viertel umfassenden Elements T. 18^M-19^M bzw. durch die antiphonische Imitation desselben kehrt sich jene Zuordnung um, und es geht in der gegensinnigen Aufteilung weiter bis zum Ende.

Nach dem Einsatz von Chor II in T. 11 wird mit der nächsten Eintragschlüssig D-Dur erreicht. Diese Wendung signalisiert: „Achtung, gleich kommt das andere Ereignis!“ Das akkordisch auf der neuen Stufe ertönende Gebot bewirkt gewissermaßen noch einmal extraordinär das Eintreten von Teil zwei des Vorgangs, „*and there came lice*“. Diese Worte aus der deskriptiven Textebene treffen hier überraschend mit dem punktierten Signalmotiv zusammen. Im Unterschied zu T. 6 fällt dadurch ein Akzent auf „*there*“, was sozusagen das Bild eines Fingerzeigs hervorruft. Gleichzeitig vergegenwärtigt sich die Aussage durch die rhythmische Inegalität: Nirgends sonst sind Prädikat und Subjekt so hart aneinandergesetzt. In T. 13 knüpft die Zweiunddreißigstelbewegung erstmals direkt an das „*He spake the word*“ an. Die musikalische Realisation der ausschwärmen- den Insekten tritt damit in einen unmittelbaren Bezug zu dem sie auslösenden Wort; sie drängt sich in den Vordergrund, während der fortan nur mehr parallel zu ihr ausgesprochene Deskriptionstext aufgrund der instrumentalen Überlagerung an Wirkungskraft einbüßt. In T. 13-15 wird die bisher gegebene Geschehensbeschreibung erstmals zusammenhängend vorgetragen. Der andere Chor

²¹ Hier beginnt ja formal der von Stradella en bloc übernommene Satzzusammenhang.

setzt dann sogleich mit der Imitation dieser Phrase ein, die dabei im Akkordlichen eine feinsinnige Abwandlung erfährt.

Es zeigt sich, daß die Sprachglieder der zweiten Textebene nach jedem Fanfarenblock in neuer Weise aneinandergereiht werden: In T. 18-19 steht der erste Teil der Aussage wieder allein (Chor II), danach erscheint sie vollständig (T. 19-21, Chor I), und schließlich folgt die antiphonische Repetition nur der letzten Wortgruppe (T. 21-22, Chor II). Beim nächsten Komplex (T. 22-24) fungiert das deskriptive Element ohnehin bloß als kurzes Bindeglied zwischen den beiden Fanfarenblöcken, die während T. 22-26 mit ihrem Signalcharakter insgesamt dominieren: Das Reden Gottes wird dort als das Zentrale erfaßt und hervorgehoben. Das Gebilde T. 24^M-29 stellt im Grunde eine Quinttransposition des Abschnitts T. 12-17^M dar; es handelt sich hierbei also um kongruente Formteile, innerhalb derer die Chöre in ihren Einsätzen allerdings genau vertauscht sind. Außerdem heißt es im zweiten Fall dreimal hintereinander „*He spake the word*“; „*And there came lice*“ kommt dort nicht wieder dazwischen. Für Händel ist offenbar wichtig, daß auf dieser höheren Ebene keine schematischen Repetitionen auftauchen: In jedem der größeren Formkomplexe werden die Textelemente etwas anders kombiniert, so daß die Darstellung des Geschehens während des zeitlichen Ablaufs gleichsam in verschiedenen Beleuchtungen erstrahlt. Von daher läßt sich auch die Erweiterung um einen Takt erklären: Hätte Händel nicht bei T. 19 ein zusätzliches Element eingefügt, so wäre auf der deskriptiven Ebene dreimal hintereinander die vollständige Textaussage gekommen und mit T. 24^M hätte sich der Formteil T. 12-17^M ohne vertauschte Chorgruppen wiederholt. Letzten Endes geht es ihm um eine stete musikalische Vergegenwärtigung der zueinander in Beziehung stehenden Ereignisse, nämlich des gebietenden Redens Gottes auf der einen und des daraufhin einsetzenden Naturgeschehens auf der anderen Seite. Diese ist dann erreicht, wenn beides in immer neuer Einmaligkeit Gestalt gewinnt. Von daher verbietet sich jeglicher Schematismus.

Aus dieser Sicht haben wir auch T. 30-31 zu interpretieren: Das „*He spake*“ bleibt, je in zwei lapidare Viertelnoten gesetzt, nun zum ersten Mal ohne Objekt, und infolgedessen muß jetzt zwangsläufig etwas Neues kommen. Nun: das Neue, das kommt, sind die Heuschrecken, und sie erscheinen zuerst im Instrumentalen! In Verbindung mit den Zweiunddreißigsteln der Violinen setzt sich der Generalbaß plötzlich mit polternden Sechzehnteln in Bewegung.²² Damit wird der Heuschreckenschwarm musikalisch verlebendigt, bevor die Vokalstimmen das ent-

²² Auf diesen Höhepunkt des Satzes hat man bei den Besprechungen des Oratoriums *Israel in Egypt* immer wieder hingewiesen. Siehe z. B.: Walter Serauky, *Georg Friedrich Händel: Sein Leben – sein Werk*, Bd. 3 (Kassel, 1956), 152.

scheidende Wort „*locusts*“ überhaupt ausgesprochen haben. Dies ist innerhalb des Satzzusammenhangs ein herausragendes Ereignis, denn jetzt hat das instrumentale Naturgeschehen die dazugehörige Verbalisierung in der zeitlichen Abfolge quasi überholt. Werfen wir nochmals einen Blick zurück: Die erste beschreibende Textaussage hatte zunächst zweimal für sich im Raum gestanden, und erst mit der Nennung des den Satz beschließenden Subjekts (*flies*) begannen die Violinen mit ihrem Zweiunddreißigstelspiel (T. 2 und 9). Nachdem die musikalische Naturaktion so in Gang gekommen war, konnte das nun als Wiederholung Gesagte von jenem überlagert werden. Aber mit T. 31 wird der neue Text, die sprachliche Schilderung des neuen Ereignisses sofort von der instrumentalen Abbildung überdeckt; das ist das Entscheidende. So kann man sagen, daß die Musik gerade an dieser Stelle die Geschehensvorstellung am direktesten umzusetzen und zu vermitteln vermag. Dazu trägt auch noch das Faktum bei, daß sich mit dem bekannten (vokalen) Rhythmus hier eine neue Art der harmonischen Fortschreitung verbindet: Die Funktionsfolge heißt jetzt *T/S/T* . . .; dies war bisher nicht vorgekommen.

Das Element T. 35-36 bringt dann eine Bekräftigung des zuletzt ausgesprochenen Satzes, deren Rhythmus übrigens exakt die Vergrößerung der vokalen Notenwerte von T. 31 bzw. 33 (Chor I) repräsentiert. Die Tatsache, daß mit dem Einsatz bei T. 35 in der ersten Takthälfte eine sprachliche und musikalische Überlagerung entsteht, läßt den zweiten Aspekt der letzten Aussage noch betont hervortreten und versetzt damit auch ihn gleichsam in die Gegenwart.²³ Das gemeinsame Deklamieren beider Chöre ab dem vierten Achtel von T. 35 wirkt dann wiederum so, als werde ein Eckstein auf das Ganze gewuchtet. Die Schlußgruppe ist ein Nachspiel im Sinne des Wortes, denn sie mutet fast improvisatorisch an. Innerhalb von T. 38-39 klingt dabei die vorausgegangene Doppelchörigkeit noch verhalten nach.

Einige Beobachtungen bleiben zu ergänzen. Erstens: Händels Generalvorzeichnung mit *b* und *es* zeigt die Verbindlichkeit des B-Dur an, die bei Stradella so nicht gegeben ist. Seine Musik liegt noch in Reichweite der Kirchentonarten, wobei die Vorzeichnung ohne *es* auf *B*-lydisch hindeutet. Händel hingegen denkt bereits dur-moll-tonal; deshalb finden wir bei ihm an mehreren Stellen *c*-Moll-Klänge, wo ursprünglich C-Dur gestanden hatte (T. 18, 19, 21). Zweitens einige Erläuterungen zur Gliederungsstruktur: Bei der Händelschen Parodie fällt auf, daß mit dem Abschluß eines Formteils im allgemeinen bereits der Ansatz des nächsten zusammentrifft; die Faktur des Chorsatzes wird also, im weiten Sinn, von einem Gerüstbauprinzip bestimmt. Bei Stradella kommt diese Tendenz noch kaum zum

²³ Im Gegensatz zur Sprache, die das Imperfekt benutzt, gibt die Musik das Ereignis sozusagen im Präsens wieder.

Vorschein, denn wir finden dort meistens auftaktige Einsätze vor. So begegnet uns die Sinfonia in dieser Hinsicht als ein lockeres Gefüge. Bei Händel, wo die Satzbauglieder wie gesagt stärker miteinander verknüpft sind, ergibt sich hingegen insgesamt ein eher festgefügtetes Kontinuum. Diese Gegebenheit ist wesentlich durch das abtaktige „*He spake the word*“ bedingt. Alles in allem stellen die jeweiligen Setzungen der Fanfarenblöcke die deutlichsten Gliederungsmerkmale innerhalb des Ganzen dar, womit sie das Profil des formalen Ablaufs wie folgt vorzeichnen:

T. 1-4:	4 Takte
T. 5-7:	3 Takte
T. 8-11:	4 Takte
T. 12-17 ^M :	5½ Takte
T. 17 ^M -22 ^M :	5 Takte
T. 22 ^M -24 ^M :	2 Takte

Der nächste Formteil schließt dann mit dem ersten Viertel von T. 30 ab, ohne daß gleichzeitig abtaktiges Setzen erfolgt. Das auftaktig anknüpfende „*He spake*“ führt ja, wie wir gesehen haben, auch in eine neue Ereignissituation hinein.

Natürlich korrespondiert die beschriebene Abschnittsbildung weitgehend mit den im Satz enthaltenen Kadenzschlüssen, d. h. mit dem Gerüstbau im engeren Sinne. Aufgrund der antiphonischen Anlage ergibt sich jeweils zweimal kurz hintereinander ein Kadenzieren zu derselben Stufe hin, wobei die an zweiter Stelle stehenden V-I-Wendungen im allgemeinen mit einer Wiederkehr der Fanfarengruppe verbunden sind. Im wesentlichen ist diese Struktur freilich schon durch die Sinfonia so vorgegeben. Beachten wir aber, daß Händel den vorgefundenen Kadenzstellen immer den jeweiligen Schluß der zweiteiligen Textaussagen unterlegt (... *in their quarters* bzw. ... *the fruits of the ground*; siehe T. 16/17, 21/22, 27-28/29-30, 32-33/34-35, 36). Daran ist zu erkennen, wie ernst er den sprachlichen Sinnzusammenhang nimmt. Faßt man nun die für die Gliederung maßgeblichen Faktoren Signaleinsatz und Kadenzschluß zusammen, so läßt sich der Aufbau des Chorsatzes folgendermaßen formulieren:

$$\begin{array}{cccccccccccccccc}
 4 & + & 3 & + & 4 & + & 3\frac{1}{2} & + & 2 & + & 4 & + & 1 & + & 2 & + & 3\frac{1}{2} & + & 2 & + & 3 & + & 2 & + & 1\frac{1}{2} & + & 5(\frac{1}{2}) \\
 \hline
 & & & & & & 5\frac{1}{2} & & & & 5 & & & & & & 5\frac{1}{2} & & & & 5 & & & & & & 5\frac{1}{2} \\
 & \\
 & & & & & & & & & & (7) & & & & & & (7) & & & & & & & & & & & \\
 \hline
 7 & + & 4 & + & & & 10\frac{1}{2} & + & 2 & + & & & 10\frac{1}{2} & + & 1\frac{1}{2} & + & 5\frac{1}{2}
 \end{array}$$

(gerechnet in Taktlängen; vgl. Figur 13).

Bezüglich der Länge von Bauelementen sind etliche Übereinstimmungen festzustellen, die allerdings zumeist schon in der Vorlage existieren. Der vordere der beiden großen 10½-taktigen Komplexe kommt jedoch erst durch Händels Einschub bei T. 19 zustande. Im ganzen entsteht so auf der formalen Ebene eine Art symmetrische Anordnung um das Zentrum T. 22^M-24^M, die von T. 12 bis einschließlich 34 reicht und um die herum sich die restlichen Teile zu je zweien gruppieren.

Chorus „*He gave them hailstones for rain*“²⁴

Der sogenannte Hagel-Chor schließt sich im Oratorium an den eben besprochenen Satz unmittelbar an. Wieder macht Händel Anleihen bei Stradella, und zwar ebenfalls bei einer Sinfonia in Concerto-grosso-Faktur (in *D*).²⁵ Diesmal jedoch übernimmt er en bloc nur den Anfang seiner Vorlage, der ihm dann in der Transposition nach *C*²⁶ dazu dient, die eigene Komposition einzuleiten respektive das musikalische Unwetter in Gang zu bringen. Auch diesen Fall betreffend findet man bei Taylor eine genaue Beschreibung, wie Händel das benutzte Material angeordnet und welche Umformungen er vorgenommen hat.²⁷ Lediglich in den ersten 11 Takten stimmt das Neue mit dem Alten überein. Das ab T. 8 exponierte Spielmuster besitzt aber genügend Kraft, um sich quasi eigenständig weiterzuentwickeln und so letztlich einen Satz wahrhaft entfesselter Musik entstehen zu lassen.²⁸ Die darzustellende Naturkatastrophe findet ihren adäquaten Ausdruck in einer Chorkomposition, die ein Höchstmaß an Energiegeladenheit ausstrahlt. Wir werden sehen – soviel sei vorweggenommen –, daß ihr formaler Aufbau von einem Prinzip der Disparität bestimmt ist (vgl. Figur 14): Im großen wiederholt sich so gut wie nichts ohne Veränderung; das Geschehen scheint sich aus der fortschreitenden Zeit heraus willkürlich zu entfalten. Das von der Spra-

²⁴ *Händel-GA*, Lfg. 16, S. 41-54.

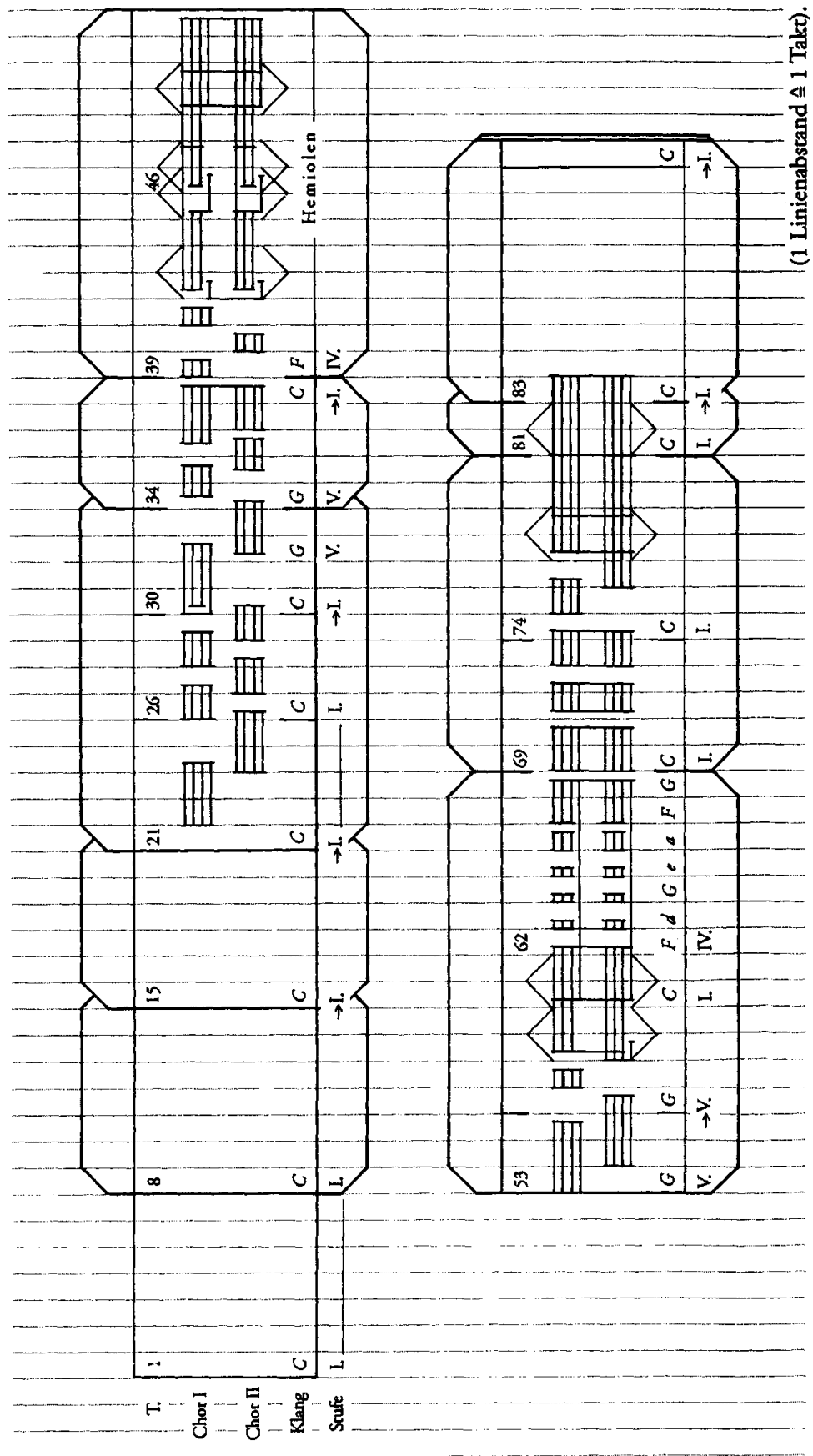
²⁵ Es handelt sich um den Eröffnungssatz derselben *Serenata con strumenti*, aus der auch die Vorlage für den Fliegen-Chor stammt. Stradella greift die charakteristischen Achtertelfiguren dieser Sinfonia dort selbst noch einmal in dem Concerto „*Seguir non voglio*“ auf (Nr. 14: Vokalbaß und Streicher, in *A*), dem Händel weiteres Material (zwei kleine Elemente) für den Hagel-Chor entnimmt. Siehe: *Händel-GA*, Supplemente, H. 3, S. 2-5 bzw. 50-53.

²⁶ Serauky erblickt im C-Dur des Hagel-Chors einen klangsymbolischen Ausdruck für das Elementare der dargestellten Naturkatastrophe (*Georg Friedrich Händel*, Bd. 3, S. 153).

²⁷ *The Indebtedness of Handel* . . . , S. 68-72.

²⁸ Händel gebraucht dazu teilweise noch den Generalbaß der Sinfonia; vgl. Taylor, a. a. O., S. 70-71.

FIGUR 14



che im Imperfekt geschilderte Ereignis wird mittels der Musik gleichsam ins Präsens versetzt, so daß es in der Aufführungssituation als ein reales Schauspiel erlebt werden kann. Die affektive Haltung allerdings ändert sich nach T. 8 nicht mehr, insofern die dort in Gang kommende Bewegung mit nur wenigen Unterbrechungen bis zum Ende durchläuft und dem Ganzen somit einen einheitlichen Hintergrund gibt. Zur Vertonung gelangt folgender Prosatext, der wiederum auf Psalm 105 zurückgreift (V. 32):

He gave them hailstones for rain;
fire, mingled with the hail,
ran along upon the ground.

Es ist jedoch durchaus anzunehmen, daß Händel die drastische Schilderung aus 2. Mose 9, auf die sich der Psalm an dieser Stelle bezieht, mit in seine Vorstellung aufgenommen hat (V. 22-25):

Da sprach der Herr zu Mose: Recke deine Hand aus gen Himmel, daß es hagelt über ganz Ägyptenland, über Menschen, über Vieh und über alles Gewächs auf dem Felde in Ägyptenland. Da streckte Mose seinen Stab gen Himmel, und der Herr ließ donnern und hageln, und Feuer schoß auf die Erde nieder. So ließ der Herr Hagel fallen über Ägyptenland, und Blitze zuckten dazwischen, und der Hagel war so schwer, wie er noch nie in ganz Ägyptenland gewesen war, seitdem die Leute dort wohnen. Und der Hagel erschlug in ganz Ägyptenland alles, was auf dem Felde war, Menschen und Vieh, und zerschlug alles Gewächs auf dem Felde und zerbrach alle Bäume auf dem Felde.²⁹

T. 1-21:

Zu Anfang wird der Tonikadreiklang exponiert. Bei Händel ist im Unterschied zur Vorlage die Terz immer dabei; außerdem setzt er, ähnlich wie schon beim „*He spake the word*“, nicht mit einer Pause ein wie Stradella, sondern läßt das Stück mit einer erklingenden Eins beginnen, die in diesem Fall allein durch den Generalbaß artikuliert wird. Dies zeigt, vielleicht sogar noch untrüglicher als das andere Beispiel, daß Händels Musik den Takt als verbindliche Betonungsordnung versteht: Der schwere Schlag ist sein Erkennungszeichen, er gibt ihm seine Bedeutung und wird deshalb unmißverständlich an den Anfang gestellt. Die Auftaktigkeit der folgenden Akkordrepetitionen relativiert sich damit von vornherein, denn die zu Beginn festgenagelte Eins schlägt letztlich eine Brücke zu der abtaktig anlaufenden Bewegung von T. 8. Zwar erzeugt das charakteristische Artikula-

²⁹ *Die Bibel* nach der Übersetzung Martin Luthers, Bibeltext in der rev. Fassung von 1984 (Stuttgart, 1985), AT, S. 68.

tionsmuster der Eröffnung die Erwartungshaltung, man werde den betreffenden Rhythmus im Lauf des Stückes öfters vernehmen, wie bei Stradella, doch wird diese von dem nachfolgenden Geschehen enttäuscht: Ab T. 8 steht die Komposition eindeutig unter der Herrschaft des Abtraktigen. Dabei spielen zwar die Parameter Dreiklang und Tonrepetition weiterhin die Hauptrolle, aber ihre funktionale Konstellation verändert sich völlig. Die gesamte Haltung der Musik ist jetzt eine ganz andere: Kein gemessenes Schreiten von Takt zu Takt ergibt sich mehr, sondern der Viertelpuls fängt, unterteilt in je einfach repetierende Achtelimpulse, aufgeregt an zu schlagen. In dieser Gegensätzlichkeit kommt im Grunde nichts anderes zum Ausdruck als die fatale Alternative „*hailstones for rain*“. Der Schein von T. 1-7 erweist sich als trügerisch, und der Widerspruch zwischen den Achtelaufaktakten und der blanken Initial-Eins des Basses ist womöglich schon ein latentes Zeichen dafür gewesen. Was man in der Sinfonia für nicht mehr als eine schlichte Gegenüberstellung zweier verschiedener musikalischer Gedanken halten kann, hat in dem neuen Kontext bei Händel eine Bedeutung, einen inhaltlichen Sinn bekommen.

Die Eigendynamik der Achtelimpulse bringt in T. 13 Sechzehntelbewegungen in Gang, die dann mit T. 15 zunächst ihren Zielpunkt erreichen. Das anschließende Pausieren der Holzbläser bestätigt, daß mit der dortigen V-I-Wendung eine erste kurze Entwicklungsphase abgeschlossen ist. Indessen führen die in den Streicherstimmen durchlaufenden Achtel den Satz weiter. In T. 16 tauchen mit der Tonfolge *a-b-c*, auffälligerweise, im Baß erstmals Sekundschritte auf. Auf das unbetonte zweite Achtel von T. 17 fällt das erneute Einsetzen der Bläser, die sich so gewissermaßen heimlich wieder „*unters Volk mischen*“. Da in der zweiten Takthälfte dabei wörtlich aus T. 16 zitiert wird, entsteht der Eindruck, die Musik drehe sich hier für einen Moment im Kreis, um danach in anderer Richtung weiterzulaufen. Waren bisher die metrischen Schwerpunkte stets deutlich zu erkennen gewesen, so kann man dies bezüglich T. 19 nicht mehr behaupten: Die Takte 18-20 spielen mit der Hemiole, aber man fragt sich, wo sie eigentlich steht: Ihr regulärer Platz wäre T. 19-20, vor dem Kadenzschluß; aber verbirgt sie sich nicht schon hinter T. 18-19? Es bleibt offen, man kann es nicht klar erkennen. Wir müssen uns dessen bewußt werden, daß solche Effekte nur zustande kommen können, weil der Takt bereits als quasi präexistentes Ordnungsprinzip etabliert ist. Die Tatsache, daß sich die Komposition mit ihm auseinandersetzen kann, beglaubigt ihn im tiefsten als gültige Realnorm.

T. 21-28:

An die Kadenz von T. 20 schließt sich ein Orgelpunkt auf *c* an, der im Prinzip bis in T. 29 hineinreicht. Der Choreinsatz erfolgt nicht gleichzeitig mit dem

V-I-Schluß, sondern einen Takt später, in die den Ruheklang ausfüllenden Sechzehntelbewegungen (vgl. T. 13-14) hinein. Nach Fanfaren-Art ertönt der Dreiklang, in Anlehnung an T. 8-11 über seine Umkehrungsstufen im Zählzeitrhythmus auf- und wiederabsteigend. Es entsteht eine doppelchörige Faktur: Chor II hat zunächst die Aufgabe, das von Chor I sprachlich-musikalisch Eingeworfene jeweils zu wiederholen. Bis T. 30 kommt es bei diesem antiphonischen Wechselspiel immer zur Überlagerung der entsprechenden Anfangs- und Schlußsilben. Dabei verdichtet sich das Geschehen, denn die zweite Textzeile wird von den beiden Chorgruppen dann in taktweisem Alternieren vorgetragen (T. 26-29). Auch setzt ein harmonisches Pendeln ein: Auf dem jeweils dritten Viertel erscheint jetzt F-Dur, so daß wir eine über dem Tonikagrundton im Rhythmus $\text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩}$ ablaufende Seitenbewegung wahrnehmen. Die Streicher bekommen neue Sechzehntelfiguren, die nun das Feuer darstellen, und Trompeten mit Pauke bringen sich in T. 27-28 mit dem charakteristischen Fanfarenrhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩}$ ein, der in Unabhängigkeit von der äußeren Gestalt des Vokalsatzes nur in den beiden mittleren der zusammengehörigen vier Takte auftritt.

In T. 29 wird der Orgelpunkt-Komplex abgeschlossen: Eine V-I-Verbindung im Baß leitet zum nächsten Formteil über, mit dem das Prädikat des begonnenen Satzes in den Mittelpunkt rückt: Das Verb „ran“ bringt eine Schrittbewegung in Achteln mit sich, wie sie bis jetzt noch nicht vorgekommen ist.³⁰ Als Novum erscheint auch synkopisches Einsetzen, zunächst der Innenstimmen von Chor I (T. 30), danach, schärfer hervorstechend, von Chor II als Ganzem (T. 32). In T. 31 (und 33) wiederholt sich im Grunde die Musik von T. 16, allerdings innerhalb eines neuen musikalischen Zusammenhangs. Es ist typisch für diesen Satz, daß derartige Elemente, herausgelöst aus ihrer ursprünglichen Umgebung, an anderen Stellen wiederverwendet werden. Dadurch ergibt sich innerer Zusammenhalt trotz der Disparität im Ablauf. Nachdem die Musik auf die Ebene der Dominante übergegangen ist (T. 32 und 34), tritt nun die Sprache als Instrument eigener Art hervor: „*He gave them hailstones*“ wird im Auftakt mit einem Dreiachtelanlauf skandiert und damit spezifisch als Aktion erfaßt (T. 34-37). Im Harmonischen hebt unterdessen eine Art Geläut an, das auf einer dominantisch-tonischen Wechselfolge beruht. Die Tonika kommt hierbei nur auf den Taktschwerpunkten zu stehen, um mit dem jeweils zweiten Schlag sogleich wieder der Dominante Platz zu machen. In T. 37 ändert sich die Relation zugunsten der I. Stufe, woraufhin mit T. 38 durch eine kadenzierende Verbindung ein C-Dur-Abschluß

³⁰ Die die Quinte durchlaufenden Achtel tauchen bereits bei Stradella auf, nämlich in T. 10 besagten Concertos in A (Nr. 14 der Serenata); vgl. Taylor, *The Indebtedness of Handel* . . . , S. 71.

zwischengeschaltet wird. Dabei erscheint, wohl im Interesse eines differenzierten Textvortrags, auf sprachlicher Ebene wiederum die Beifügung „*for rain*“.

Chor I:

He gave them hailstones,

he gave them hailstones for rain;

Chor II:

He gave them hailstones

hailstones for rain;

Die letzten vier Silben werden von beiden Chören einheitlich ausgesprochen, wodurch T. 38 als Gliederungsstelle deutlich zur Geltung kommt. Kurz und bündig vollzieht sich dann eine Überleitung zur IV. Stufe, auf welcher der nächste Komplex anknüpft.

T. 39-52:

Dreimal hintereinander wird nun das Wort „*fire*“ im Alternieren der beiden Chöre als vokaler Schlagimpuls für sich herausgestellt,³¹ während der Instrumentalbau wieder, entsprechend T. 10-11, das Hauptmotiv durchführt. Im Harmonischen erfährt die Ausweichung nach F-Dur eine Stabilisierung, so daß die IV. Stufe in T. 42 als gefestigte Ausgangsbasis dasteht. In den folgenden Takten erreicht das Unwetter in der Musik einen Höhepunkt, der insbesondere aus einer wechselseitigen Überlagerung bestimmter Strukturelemente erwächst. Das Entscheidende spielt sich dabei auf der Ebene des Metrisch-Rhythmischen ab: Zunächst wird in T. 42-43 eine Hemiole gebildet.³² Zwar macht die Sprache sozusagen nicht ganz mit, weil die Silbe „*with*“ von sich aus ja keinen Akzent einbringt, aber im rhythmischen Gesamtduktus ist der große Dreiertakt klar zu erkennen. Die Änderung der Faktur in T. 42 – Aufgabe der Doppelchörigkeit, statt dessen Separation der Vokalbässe und Zusammenschluß der übrigen Stimmen – trägt mit dazu bei, daß diese Struktur plastisch hervortreten kann. Der Takt mit der abwärts, eben in Richtung „*ground*“ laufenden Achtelkette (44) stellt dann die Verbindung zur nächsten Gliedeinheit her.

Erneut wird, in T. 45-46, ein großer Dreiertakt realisiert, so scheint es wenigstens (Beispiel 26). Dagegen aber stößt unvermittelt die Artikulation der Eins von T. 46 durch die Blechbläser. Dort setzt nämlich auf anderer Ebene (Tenor-Alt) bereits eine weitere Hemiolenbildung ein, so daß in T. 46 eine Überlagerung

³¹ Göllner vergleicht diese Exklamationen mit Kanonensalven bzw. mit einem Schießkommando („Entfesselte Natur . . .“, S. 296).

³² Auch der Rhythmus mit dem auffälligen Quartsignal ist elementar bereits in dem genannten Concerto Stradellas vorhanden (ebd. T. 18-19, 28-29, 32-33). Allerdings hat das übergebundene Viertel dort synkopischen Charakter, es liegt also ursprünglich keine Hemiole vor. Vgl. Taylor, *The Indebtedness of Handel* . . ., S. 71.

BEISPIEL 26

[T. 45-49]

45 Tbn. I/II

Tbn. III

Tr. I/II

Timp.

Ob. I/II

Fg.

VI. I

VI. II

Va.

S. I

ground, _____ ran a - long _____ up - on the ground

A. I

ground, _____ mingled with _____ the hail, ran a - long _____ up - on the ground

T. I

ground, _____ mingled with _____ the hail, ran a - long _____ up - on the ground

B. I

mingled with _____ the hail

S. II

ground, mingled with the _____ hail, mingled with the hail, ran a - long _____ up - on the ground,

A. II

ground, _____ mingled with _____ the hail, ran a - long _____ up - on the ground,

T. II

ground, _____ mingled with _____ the hail, ran a - long _____ up - on the ground,

B. II

mingled with _____ the hail

Bassi, Org.

Tutti Org. solo

zustande kommt, die das Metrum für einen Moment völlig durcheinander bringt! Besonders hart prallen das zweite und dritte Viertel aufeinander, weil beide scharf akzentuiert sind: Man betrachte den Generalbaß, der hier gezwungenermaßen spontan in das andere Betonungsraster überspringen muß. Die metrische Störung wird durch den Harmoniewechsel noch verschärft, der mit dem zweiten Schlag der Hemiole erfolgt (C-Dur auf dem dritten Viertel). T. 46 hat also innerhalb der dramatischen Entwicklung des Satzes zentrale Bedeutung, überstürzen sich doch in ihm, im wahrsten Sinne des Wortes, die musikalischen Ereignisse. Es ist mit Sicherheit kein Zufall, daß dieser Kulminationspunkt auch im zeitlichen Ablauf der 92 Takte umfassenden Komposition mitten im Zentrum steht! Hernach scheint es so, als wollten die Blechbläser wieder den kleinen Dreier durchsetzen, denn sie betonen in T. 47 (und ferner in 50) erneut die Takt-Eins gegen das Hemiolische. T. 48 bringt in Analogie zu 45 eine Überleitungsbewegung, wobei durch die veränderte Art des Anschlusses der Satz harmonisch weiter umgebogen wird (in Richtung G-Dur). In T. 49-50 kommt dann, wenn man von den Blechbläsern absieht, nochmals ein großer Dreiertakt zum Vorschein, bevor sich mit der Hinwendung zur Wechseldominante D-Dur ein einheitlicher Auslauf ergibt (T. 51-52).

T. 53-68:

Weiter geht es auf der V. Stufe, und zwar mit einer Art Rekapitulation des ersten Choreinsatzes von T. 22-25, die allerdings mit signifikanten Strukturveränderungen aufwartet: Der Instrumentalbaß greift jetzt auf das Hauptmotiv zurück und ruft dadurch auf den dritten Zählzeiten jeweils dominantische D-Dur-Akkorde hervor. Chor II fällt diesmal schon einen Takt später ein. Die vorausgegangene Entwicklung hat diese Engführung schlichtweg zur Konsequenz, denn innerhalb des dramatischen Prozesses kann sich wie gesagt nichts unverändert wiederholen. Das harmonische Gefüge von T. 56-57 entspricht dem von T. 26-28; mit T. 57 platzt nun dort das Wort „*fire*“ hinein, das zuvor nicht in diesem Zusammenhang erschienen war und das jetzt im Gegensatz zu T. 39-41 nur noch einmal für sich dasteht.

In T. 58-61 folgen zwei große Dreiertakte direkt aufeinander, deren erster wiederum von den Blechbläsern „gestört“ wird, die in T. 59 die Eins hervorheben. Im Vergleich zu den Hemiolen, die im Abschnitt T. 42-52 aufgetreten waren, ergibt sich hier eine Komprimierung: Die Repetition des Quartsprung-Elementes fällt weg, so daß die absteigenden Achtel des Basses noch in die jeweilige Sechsviertelgruppe integriert bleiben. Jene zweimal zwei Takte beinhalten eine harmonische Fortschreitung von der V. über die I. in Richtung auf die IV. Stufe, die dann den Ausgangspunkt für die folgende Sequenz bildet. Diese stellt mit einer

in Achterschritten durchlaufenden Bewegung die Abbildung des Verbes „*ran*“ ganz in den Vordergrund (T. 62-68); strukturell entstehen dabei drei Zweitaktgruppen. Daß nach den dort hineinstoßenden einsilbigen Einwüfen „*hail, fire, fire*“ in T. 66 das zweisilbige „*hailstones*“ kommt, ist wiederum ein Zeichen für die im temporalen Ablauf des Satzes herrschende Disparität. Die Sequenz weist sich mit ihrer beschleunigten harmonischen Bewegung als eine Folgeerscheinung der Verkürzungstendenzen aus, die ab T. 53 zu beobachten waren. Der Chor beendet diesen Formkomplex mit der gemeinsam in Achteln skandierten Wortgruppe „*ran along upon the ground*“; dabei wendet sich die Musik zur V. Stufe, um diese mit der Schlußsilbe in ihrer dominantischen Funktion walten zu lassen.

T. 69-92:

In T. 69 setzt auf der Tonika der gesamte Chor erstmals gemeinsam ein. Im Grunde wiederholt sich in T. 69-72 die Musik von T. 15-18, jedoch hat der Text, mit dem sie hier verbunden wird, zuvor seinen Platz stets in völlig anderen Zusammenhängen gehabt. In T. 73 tauchen als neues Charakteristikum bei „*ran along*“ in den Außenstimmen Sprünge auf. Das Element T. 74-76 greift in Musik und Sprache auf T. 26-28 zurück, prägt im Vergleich zu seinem Urbild allerdings bestimmte Varianten aus. Die wichtigste besteht darin, daß der Chor nicht mit der Fakturänderung bei T. 74, sondern, gezwungenermaßen, erst auf der nächsten Eins mit dem betreffenden Text einfällt. Ein nicht mehr eingeschränkter großer Dreiertakt, der von allen Beteiligten gemeinsam realisiert wird, schließt sich an (T. 77-78), bevor es nach dem Achtelabstieg in Terzsextklängen von T. 79 zum Bewegungsstillstand auf dem Dominantquintsextakkord kommt. Diese Sammlung vor der Schlußkadenz des Vokalparts stellt in Anbetracht dessen, daß die Musik bis dahin richtiggehend durchgepeitscht worden ist, ein gewichtiges, markantes Ereignis dar, das unmißverständlich das bevorstehende Ende des Satzes ankündigt. Es folgt – hier als wahrhaft triumphale Geste – die konventionelle hemiolische Kadenzwendung. Mit dem Finalakkord des Chors setzt wieder das instrumentale Hauptmotiv ein, von welchem nun das kurze Nachspiel eingeleitet wird. Die Takte 86-89 verwenden noch einmal das Material von T. 15-18; an diese Gruppe knüpft dann unmittelbar die Schlußkadenz an.

Auf die formale Struktur des Satzes soll jetzt nicht mehr weiter eingegangen werden; sie ist aus Figur 14 zu ersehen. Insgesamt kam es darauf an zu zeigen, daß dieser Chor die Vorstellung von einem sich in der Zeit entwickelnden Naturgeschehen in einen dramatischen musikalischen Prozeß überträgt, sie mit kompositorischen Mitteln gleichsam theatralisch in Szene setzt. Dies ist besonders daran festzumachen, daß einzelne Elemente im temporalen Ablauf bestimmte Veränderungen erfahren und in neuartige Beziehungen zueinander tre-

ten. (Vgl. z. B. T. 22-25 mit 53-56, 26-29 mit 74-76, 42-44 mit 58-59.) Was sich vor dem Hintergrund des Achtelkontinuums innerhalb der einzelnen Formelemente ereignet, ist im Detail immer verschieden. Eine genauere Analyse insbesondere der Blechbläserstimmen würde dies noch zusätzlich bestätigen können. Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang auch, daß die Doppelchörigkeit, die den gesamten Abschnitt T. 22-41 prägt, ab der Hemiolenstelle nur noch sporadisch erscheint und statt ihrer dann neue Merkmale wirkungsvoll in den Vordergrund gelangen. In all dieser Hinsicht weist der Satz eine gänzlich andere Beschaffenheit auf als beispielsweise die besprochenen Bachschen Kantatenchöre. War uns Bach vornehmlich als ein Komponist begegnet, der in höchster handwerklicher Meisterschaft nach Art eines Architekten mit seinem Stoff arbeitet, so erleben wir Händel in erster Linie als den Dramaturgen, der die ungestüme Musik als spannungsvolles Geschehen auf eine imaginäre Bühne zu stellen weiß. Sein Konzept erinnert eher an Vivaldi: Im Rahmen von dessen Instrumentalkonzerten kehren vor allem die Finalsätze mit wütender Natur, wie wir sahen, gleichfalls das Unberechenbare und Unvorhersehbare hervor.³³

Semele (Oratorio, 1744)³⁴

Chorus „*Avert these omens*“³⁵

In dem zu behandelnden Chorsatz aus *Semele* begegnen uns noch einmal die charakteristischen Achtelfiguren des Hagel-Chors, die Händel demnach für die Herstellung musikalischen Ungestüms für besonders geeignet gehalten hat. Wie sich zeigen wird, folgt diese Komposition allerdings einem gänzlich anderen Konzept als jene. Der Satz steht, im Unterschied zu unseren anderen Händel-Beispielen, in einer Molltonart, und zwar in *d*. Ähnlich wie in Vivaldis *L'Estate* oder in Rameaus großem *Tremblement de Terre* deutet sich hier schon etwas von der schicksalhaften Bedrohlichkeit an, die von diesem Tongeschlecht im späteren 18. Jahrhundert bei den Darstellungen von Gewitter, Sturm und Erdbeben zu meist ausgehen wird. Von der Handlung her hat dieser Chor den Zorn des Zeus zu vergegenwärtigen, der, in Donner und Regenflut einherfahrend, die Opferhandlung im Juno-Tempel stört. Die Priester erschrecken zunächst, weil das Feu-

³³ Vgl. etwa S. 106.

³⁴ Verwendete Notentextfassung: *Händel-GA*, Lfg. 7 (hg. 1860).

³⁵ Ebd., S. 46-55.

er auf dem Altar erlischt, und rufen deshalb die göttlichen Mächte an, sie mögen dieses ominöse Zeichen wegnehmen. Dann erkennen sie am Naturgeschehen, daß es Zeus ist, der grollt. Der Text besteht aus sechs jambischen Versen – drei Acht- und drei Zehnsilblern –, die dem Reimschema *a b c b a c* unterworfen sind:

Avert these omens, all ye pow'rs!
Some god averse our holy rites controls;
O'erwhelm'd with sudden night the day expires;
Ill-boding thunder on the right hand rolls;
And Jove himself descends in show'rs,
To quench our late propitious fires.

Die Gliederung des Satzes ist im großen wie üblich durch Kadenzstellen festgelegt. Von dorthier ergeben sich sechs Formteile, die durch spezielle Scharnier-Takte miteinander verknüpft sind (T. 20, 36, 60, 69). In diesen Verbindungselementen wird von den erreichten Stufen aus dreimal nach F-Dur und einmal nach d-Moll übergeleitet, wobei dann jeweils ein musikalischer Neuansatz erfolgt.

		Länge	Vers	beginnend mit / kadenzierend nach		
A	T. 1-20	(20)	1	d-Moll	/	d-Moll
B	T. 21-36	(16)	2	F-Dur	/	a-Moll
C	T. 37-60	(24)	3/4	F-Dur	/	C-Dur
D	T. 61-69	(9)	5/6	F-Dur	/	F-Dur
A'	T. 70-92	(23)	1	d-Moll	/	d-Moll

(vgl. Figur 15).

A' ist die Wiederholung von T. 2-19 einschließlich eines angehängten instrumentalen Nachspiels von wenigen Takten (T. 88-92). Zwar steht hinter dieser Bauform als Bezugspunkt noch die Da-capo-Anlage, doch das fehlende Anfangsritornell, der Umfang des „Mittelteils“ (B + C + D) sowie die ununterbrochene Bewegung an den Übergängen lassen die Anlehnung im ganzen höchst unverbindlich erscheinen.³⁶ Die Längenwerte der einzelnen Abschnitte deuten auf bestimmte Regelmäßigkeiten im Aufbau der Komposition hin, und in der Tat können wir auf der formalen Ebene ein durchgängiges Raster – konkret: eine Einteilung in Viertaktgruppen – für latent existierend erachten. Die Gliederungseinheiten des Vokalsatzes sind diesem gegenüber zum Teil allerdings um zwei Takte verscho-

³⁶ Serauky bringt den Aufbau des Chores m. E. zu pauschal mit der Da-capo-Arie in Verbindung: *Georg Friedrich Händel*, Bd. 4 (Leipzig, 1958), 36.

FIGUR 15

Figure 15 is a musical score for four parts: V (Violoncello), T (Tenor), Chor (Chorus), and Klang (Sound). The score is divided into two systems, A and A', each with measures numbered 1 through 45. The notation includes notes, rests, and Roman numerals indicating the progression of the music.

System A:

- Measure 1:** V. 1, T. 1, Chor. 1, Klang. 1. Roman numeral I.
- Measure 5:** V. 5, T. 5, Chor. 5, Klang. 5. Roman numeral I.
- Measure 9:** V. 9, T. 9, Chor. 9, Klang. 9. Roman numeral I.
- Measure 13:** V. 13, T. 13, Chor. 13, Klang. 13. Roman numeral III.
- Measure 17:** V. 17, T. 17, Chor. 17, Klang. 17. Roman numeral IV.
- Measure 21:** V. 21, T. 21, Chor. 21, Klang. 21. Roman numeral III.
- Measure 25:** V. 25, T. 25, Chor. 25, Klang. 25. Roman numeral I.
- Measure 29:** V. 29, T. 29, Chor. 29, Klang. 29. Roman numeral I.
- Measure 33:** V. 33, T. 33, Chor. 33, Klang. 33. Roman numeral I.
- Measure 37:** V. 37, T. 37, Chor. 37, Klang. 37. Roman numeral I.
- Measure 41:** V. 41, T. 41, Chor. 41, Klang. 41. Roman numeral I.
- Measure 45:** V. 45, T. 45, Chor. 45, Klang. 45. Roman numeral I.

System A':

- Measure 49:** V. 49, T. 49, Chor. 49, Klang. 49. Roman numeral I.
- Measure 53:** V. 53, T. 53, Chor. 53, Klang. 53. Roman numeral I.
- Measure 57:** V. 57, T. 57, Chor. 57, Klang. 57. Roman numeral I.
- Measure 61:** V. 61, T. 61, Chor. 61, Klang. 61. Roman numeral I.
- Measure 65:** V. 65, T. 65, Chor. 65, Klang. 65. Roman numeral I.
- Measure 70:** V. 70, T. 70, Chor. 70, Klang. 70. Roman numeral I.
- Measure 73:** V. 73, T. 73, Chor. 73, Klang. 73. Roman numeral I.
- Measure 77:** V. 77, T. 77, Chor. 77, Klang. 77. Roman numeral I.
- Measure 81:** V. 81, T. 81, Chor. 81, Klang. 81. Roman numeral I.
- Measure 85:** V. 85, T. 85, Chor. 85, Klang. 85. Roman numeral I.
- Measure 88:** V. 88, T. 88, Chor. 88, Klang. 88. Roman numeral I.

(1 Linienabstand $\hat{=}$ 1 Takt).

ben. Es fällt auf, daß die Textzeilen 3 und 6 im Vergleich zu den anderen in der Vertonung den geringsten Raum einnehmen (T. 37-40 bzw. 66-69), denn sie werden beide nur jeweils einmal in gemeinsamer Deklamation vorgetragen.³⁷ Möglicherweise hängt dies mit dem Reimschema zusammen: Besagte Verse stehen durch gleichlautende Endungen miteinander in Verbindung, und so ist denkbar, daß deswegen, eben durch die ähnlich knappen Vertonungen, auch in der Komposition bewußt eine Parallelität hergestellt wird.

A (T. 1-20):

Am Anfang steht ein instrumentales Signal, dessen prägnanter Rhythmus $\text{f} \text{ } \text{f} \text{ } \text{f} \text{ } | \text{f}$ die Aufgabe erfüllt, den Satz in Bewegung zu bringen. Er spielt im weiteren Verlauf zwar im instrumentalen Bereich keine herausragende Rolle mehr, wird aber später vom Chor einige Male zum Zwecke energischen Skandierens aufgegriffen. Die Pauke fixiert zunächst den Takt als Maßeinheit, denn sie setzt einen singulären Schlag auf das erste Viertel und fährt danach mit T. 2 fort, in welchem sie die vorangehenden Achtelstöße der Streicher durch den Fanfarenrhythmus $\text{f} \text{ } \text{f} \text{ } \text{f} \text{ } \text{f} \text{ } | \text{f}$ zu einer weiterführenden Impulskette ergänzt. Da sie bei dieser ereignishaften Nachahmung des Donnergeräusches während des zweiten und dritten Viertels ganz für sich erklingt, wirkt der anschließende Choreinsatz besonders wuchtig. In Verbindung mit diesem treten nun die bekannten Hagelfiguren auf. Es sei vorweggenommen, daß sich die instrumentale Schicht des Satzes insgesamt im wesentlichen aus springenden Achteln, Fanfarenrhythmen und gewellten Sechzehntelbewegungen bildet.³⁸ Den Text läßt Händel vor diesem Hintergrund sozusagen als lebendig gestaltete, emphatische Rede zur Geltung kommen.

Insofern der erste Vers abtaktig einsetzt (T. 3), wird sein eigentliches Metrum zunächst ignoriert; danach nimmt der Chor jedoch einen dem Jambus gemäßen Duktus auf. Die Vertonung von Zeile 1 erzeugt im Vokalen eine viertaktige Einheit. An sie knüpft dann eine Gruppe von sechs Takten an, innerhalb derer die letzten drei Silben des Verses (*all ye pow'rs*) fünfmal hintereinander für sich erscheinen: zuerst als Repetition des vorangegangenen Gliedes ($\text{f} \text{ } \text{f} \text{ } | \text{f}$), unmittelbar danach im Alternieren der Singstimmen (Tenor/Alt/Baß/Sopran-Alt) quasi anapästisch im Rhythmus $\text{f} \text{ } \text{f} \text{ } | \text{f}$. Im Harmonischen findet währenddessen ein Abstieg in Quinten statt (*A/d/g/C/F*, T. 8-12), wobei sich das Naturgeschehen durch einen gewaltigen Sechzehntelzug von Streichern und Generalbaß verstärkt bemerkbar macht. Wenn man so will werden hier, nachdem der erste Vers einmal

³⁷ Bei Vers 3 wiederholen sich dabei zwei Wörter.

³⁸ Die Oboen gehen im A- bzw. A'-Teil durchgängig und ansonsten zumindest teilweise mit dem Chor konform.

im Zusammenhang erklingen ist, Sprache und Natur in der Musik für kurze Zeit ihrem eigenen Antrieb überlassen, wodurch sofort eine außerordentliche Turbulenz entsteht.

In T. 13-16, wo sich ein Sequenzaufstieg von der Ebene *F* zur Ebene *B* vollzieht, tritt dann die Sprache noch selbstbewußter in Aktion: Mit Auftakt zu 15 kommt „*Avert*“ für sich, jetzt von der Musik adäquat betont (♩ | ♩) und dadurch als Imperativ hervorgehoben, und anschließend blitzt auch „*all ye pow'rs*“ separat in energischer Artikulation auf (♩ ♩ | ♩). In T. 17-20 erscheint der vollständige Satz ein letztes Mal – nun wieder wie zu Anfang, allerdings mit dem Unterschied, daß das Komma nach „*omens*“ durch die Viertelpause des Chors auf der Eins von T. 19 wirkungsvoll zum Ausdruck gelangt. Die Musik biegt dabei, von der IV. Stufe her kommend, in eine Kadenz zur Tonika ein. Durch die Versvertonung ist dieser Teil A in 2+4+6 + 4+4 Takte untergliedert; wir haben es also bei den einzelnen Elementen immer mit geradzahligen Vielfachen der Dreiviertel-einheit zu tun. Auch der harmonische Rhythmus gehorcht im wesentlichen einer bestimmten Ordnung: Meistens findet mit Schlag 1 und 3 ein Klangwechsel statt.

B (T. 21-36):

Von *F* ausgehend erfolgt nun taktweise ein harmonischer Aufstieg im Quintenmodus (*F/C/g/d/a/E*, T. 21-26). Klar gegliedert in Zweitaktgruppen erklingt die nächste Verszeile, der Händel ein rhythmisches Grundmuster (♩ | ♩ | ♩ | ♩) zugeordnet hat, das den Vokalsatz in diesem Formteil generell beherrschen soll. Demzufolge wird das jambische Metrum jetzt nicht berücksichtigt. Die Musik gebärdet sich vielmehr daktylisch, wobei sie den Satz gemäß seiner grammatikalischen Struktur erfaßt und nacheinander Subjekt, Prädikat und Objekt für sich herausstellt. Da das Subjekt am Anfang einmal separat erscheint, entstehen zunächst vier Viertaktgruppen (bis T. 28). Die auf den ersten Blick eigenartig anmutende Vertonung des Prädikats (*controls*) macht deutlich, daß ebenjenes Ordnungsprinzip hier als bestimmende Kraft wirkt: Es fordert die vokale Füllung von T. 27 und eine daran anschließende lange Note für T. 28. Weil das Verb nur zwei Silben hat, von denen die erste unbedingt auftaktig zu setzen ist, ergibt sich das melismatische Ausziehen der Schlußsilbe zur Eins von T. 28 hin fast zwangsläufig.

Der Abschnitt T. 29-36 bringt eine Wiederholung des Verses. Dabei wird zuerst wie vorher deklamiert (T. 29-33); danach aber tritt eine Änderung ein, weil der Chor vor der Kadenz nach a-Moll eine Hemiole realisiert, in Verbindung mit der er dreimal das Adjektiv „*holy*“ ausspricht. Somit rückt dieses jetzt ganz in den Vordergrund, wobei es aufgrund des großen Dreiertaktes nun auch zweimal die

rechte Betonung erhält. Das Instrumentalensemble hat bei T. 29 die wirbelnden Sechzehntelfiguren von T. 8-11 aufgegriffen; dementsprechend geht dort im Harmonischen wiederum ein Abstieg in Quintschritten vonstatten (*E/a/d/G/C*), auf den in diesem Fall die schon erwähnte breitangelegte a-Moll-Kadenz folgt. Für den Formteil B können wir im ganzen eine Untergliederung in 2+2+4 + 2+2+4 Takte konstatieren.

C (T. 37-60):

Mit T. 37 stellt sich plötzlich ein scharfer Kontrast ein: Hier ist *piano* vorge-schrieben; die Oboen pausieren, und die Streicher ändern ihre Spielweise, indem sie nun in repetierenden Achteln einen F-Dur-Dreiklang erklingen lassen, der nur mit dem jeweils fünften Impuls eine seitliche Ausbiegung nach *B* erfährt. Währenddessen trägt der Chor den dritten Vers vor. Der Sopran bleibt für diese Strecke auf *f*¹, das ihm als Rezitationston dient. Die Singstimmen beginnen, wie wir es von den vorangegangenen 16 Takten her gewohnt sind: nämlich mit drei Viertelnoten. Danach aber kommt ein neuer Rhythmus (| ♯ ♯ ♯), der als etwas Unvorhergesehenes der Bedeutung des Adjektivs „*sudden*“ Rechnung trägt. Dabei ergibt sich in T. 37-38 ein eigenartiges Wechselspiel zwischen Vers- und Taktbetonung, fallen doch die Akzentsilben dort jeweils auf die zweite Zählzeit. Die Haltungsänderung der Musik bei T. 36/37 will natürlich das überraschende Verschwinden des Tageslichts vergegenwärtigen, von dem hier die Rede ist. Bemerkenswerterweise erscheint im Vokalen die entscheidende Aussage „*the day expires*“, verzögert durch die Wiederholung des Subjekts, erst mit Auftakt zu 40. In dem schnellen Dreiachtelanlauf wird das plötzliche Hereinbrechen der Finsternis somit auch auf der sprachlichen Ebene als ein blitzartig eintreffendes Ereignis erfaßt.

Mit T. 41, nach der Rückkehr des Fortes, ändert sich erneut die musikalische Faktur: Ein Chor-Fugato setzt ein, das im Instrumentalen von ununterbrochenen Sechzehntelbewegungen begleitet wird. Im Durchführen dieser Figuren ergänzen sich die einzelnen Stimmen in immer unterschiedlicherer Weise, so daß im ganzen der Eindruck zunehmender Turbulenz entsteht. Von daher, aber insbesondere auch wegen der bedingt durch das Kontrapunktische herrschenden Uneinheitlichkeit des Sprachvortrags, erreicht das Ungestüm der Natur hier einen Höhepunkt innerhalb des Satzes. Dem entspricht, daß ja erst in Vers 4, der hier vertont wird, auch der Text konkret auf die Unwettersituation eingeht. Die von Melismen durchsetzte Polyphonie muß uns, angesichts des Verbalbegriffs „*ill-boding thunder*“, an die französische Oper erinnern: Wo im Text der Donner direkt angesprochen wird, brechen ja schon dort die Vokalstimmen gerne aus der homorhythmischen Syllabik aus.³⁹ Beachten wir, daß der Chor an dieser Stelle

den Beginn der Zeile jeweils auftaktig nimmt, denn dies ist zuvor noch nicht der Fall gewesen. Der Vers wird von den einzelnen Chorstimmen zunächst als Ganzes vorgetragen – Sopran und Alt wiederholen das Subjekt „*ill-boding thunder*“ ein- bzw. zweimal –, und ab Auftakt zu 49 gelangt das Prädikat „*on the right hand rolls*“ noch mit eigenem Soggetto in separaten Durchführungen zur Darstellung. Die melismatischen Achtelbewegungen, die das Fugato prägen, können wir als Ausdeutung des Verbs „*roll*“ verstehen (siehe vor allem den Tenor in T. 46-48).

Harmonisch wird während T. 41-45 etwas unstet hin und her gesprungen, bevor es in T. 45-49 zu einer sequenzartigen Klangreihung kommt, die zu einem zwischendominantischen E-Dur führt. Auf dieser Ebene beginnt jener zweite Teil des Fugatos, der als neues Element Zweiachtelaufakte ins Spiel bringt. Mit der E-Stufe ist ein harmonischer Wendepunkt erreicht, denn ab T. 49 geht es im Quintenzirkel wieder abwärts. Die innerhalb T. 45-53 stattfindende Entwicklung sieht demnach so aus:

T.	45	46	47	48	49	50	51	52	53
	C-Dur	g-Moll	d-Moll	a-Moll	E-Dur	A-Dur	D-Dur	G-Dur	C-Dur

Ausgehend von T. 53 vollführen die musikalischen Kräfte dann gesammelt einen triumphalen Aufschwung. Er wird von einer weiteren Sequenz getragen (C--/F-d/G-e/aF-/C, T. 53-57) und findet in der nachfolgenden C-Dur-Kadenz seinen krönenden Abschluß. Die Stimmbewegungen in Chor und Instrumentalensemble, die im Fugato in disparaten Anordnungen aufgetreten waren, erscheinen an dieser Stelle nun in kompakter Formation, da sie sich hier bereits im Sog jener C-Dur-Kadenz von T. 58-60 befinden. Hinzuweisen ist noch auf den Dreiachtelauftakt, den der Sopran, das Subjekt des Satzes aufgreifend, vor T. 54 einwirft, denn diese rhythmische Gestalt hatte das „*ill-boding*“ bisher noch nicht angenommen. Das dazugehörige Substantiv „*thunder*“ erhält dadurch in T. 54 ein außerordentlich starkes Gewicht. In T. 57 nimmt, nachdem es zuvor im Vokalen bereits zu einem Zusammenschluß gekommen ist, die Gemeinschaft jene energische Deklamationsweise auf und spricht abschließend den ganzen Satz einmal en bloc aus. Die Kadenz nach C-Dur, die der Zuhörer im Ablauf der Musik als triumphale Kulmination erlebt, besitzt ihren besonderen Sinn: Sie weist auf die Präsenz des Gottes Zeus hin, der sich als Urheber des Unwetters ja durch sein Handeln schon heftig bemerkbar gemacht hat.

D (T. 61-69):

Jetzt wird auch vom Text her offenbar, daß Zeus in Aktion getreten ist: „*and*

³⁹ Vgl. S. 44-45 u. 62.

Jove himself descends“, heißt es, und der Name wird jeweils durch punktierte Achtelnoten herausgestellt. Der Sopran bringt „*and Jove*“ zunächst sogar ohne die nachfolgenden Wörter (♩ | ♩), um dann mit Auftakt zu 62 noch einmal einzusetzen. Vers 5 ist also mit einem neuen Soggetto verbunden, dessen absteigende Bewegung das Herabfahren der Gottheit im Regenschauer symbolisiert und das ansatzweise ebenfalls zu einem kontrapunktischen Geflecht verarbeitet wird. Der Anschluß dieser Stelle an die vorausgehende Kadenz erfolgt im Vokalen ohne größere Zäsur durch den Auftakt zu 61. Vielleicht hätte man in Anbetracht des zuvor erreichten C-Dur-Höhepunkts hier ein Pausieren der Singstimmen erwartet; Händel kommt es aber darauf an, die enge Verbindung zwischen Vers 4 und 5, die sprachlich durch die Konjunktion „*and*“ gegeben ist, in die Musik aufzunehmen. Außerdem erfordert der innere Zusammenhang, der zwischen dem glanzvollen Kadenzschluß und der Nennung des Zeus-Namens durch den Chor besteht, eine unmittelbare vokale Fortsetzung. Die Exposition des Soggettos wird von den Mittelstimmen gleich in parallelen Terzen vorgenommen, damit die klangliche Gesamtintensität gewahrt bleibt. Harmonisch geht die Musik dabei wieder von *F* aus (T. 61); die nächsten Takte bereiten dann die durch eine Kadenz zu gewährleistende Befestigung dieser Stufe vor. In Verbindung mit dem F-Dur-Binnenschluß (T. 67-69) fügt der Chor noch lapidar Vers 6 an.

Nach der überleitenden Achtelbewegung von T. 69 beginnt dann sofort die Reprise des A-Teils, auf die, wie eingangs schon erwähnt, nur mehr ein kurzes Instrumentalnachspiel folgt (Streicher, quasi unisono). Es erscheint vielleicht bemerkenswert, daß am Anfang jener Wiederholung T. 2 (≙ T. 70) mitaufgenommen wird, denn auf diese Weise entsteht im Chorgesang eine Pause von vier Vierteln, die im Ablauf des ab T. 3 im Prinzip durchgängig vokal ausgefüllten Satzes zweifellos als außergewöhnliches Merkmal hervorsticht. Natürlich wird dadurch der Repriseneintritt stark herausgehoben. Allerdings haben wir in diesem Zusammenhang noch einen weiteren Gesichtspunkt zu beachten: Eingangs war ja davon die Rede, daß sich der ganze Satz in Viertaktgruppen aufgliedert. T. 69 ist im Sinne dieser Ordnung, und zwar im Unterschied zu allen anderen Kadenzschlüssen, eine Anfangseinheit, d. h. ein „erster“ Takt; infolgedessen muß bei der Anknüpfung des A-Komplexes T. 70 gleich T. 2 sein. Händels Lösung für jenen Übergang ergibt sich also zwangsläufig aus dem der Komposition zugrundeliegenden Bauprinzip.

Fassen wir, einen kurzen Rückblick auf den Hagel-Chor einschließend, zusammen. Die entscheidenden Unterschiede zwischen den beiden Kompositionen resultieren in erster Linie daraus, daß Umfang und Struktur ihrer Texte gänzlich differieren – abgesehen davon, daß der Hagel-Chor wegen seiner teilweise anti-

phonischen Konzeption auch musikalisch auf einer anderen Grundvoraussetzung beruht. Die Textvorlage von „*Avert these omens*“ lenkt die Vertonung schon durch ihre Länge in eine bestimmte Richtung: Händel ist hier als Komponist gehalten, primär vom sprachlich Gegebenen auszugehen. Insbesondere muß er stets den formalen und inhaltlichen Zusammenhang berücksichtigen, in dem die einzelne Wortgruppe steht. Dementsprechend entwickelt sich der Satz sozusagen aus den Versen heraus, was großenteils zu regelmäßigen, einheitlichen Strukturen führt. So bleiben beispielsweise auch die harmonischen Abläufe leicht überschaubar. Eine andere Konsequenz besteht darin, daß der von der vokalen Oberstimme auszuprägenden Melodik oft eine besondere Bedeutung zuwächst. Daher erhalten mehrere Phrasen einen beinahe liedhaften Charakter (siehe etwa T. 3-8).

Die Freisetzung der ungstümen Kräfte wird am Anfang, zunächst unabhängig vom Gesang, rein durch instrumentale Mittel herbeigeführt. Nach und nach aber vermag die Sprache, indem sie spontaner und impulsiver auf das ungezügelte Orchesterspiel reagiert, zusätzlich eigene dramatische Impulse zu setzen, bis schließlich die kontrapunktische Faktur des C-Teils den Vokalsatz ohnehin ganz mit in das turbulente Geschehen hineinnimmt. Dort sind dann auch die ansonsten vorherrschenden Zwei- bzw. Viertaktgruppen, obwohl sie im Verborgenen fortbestehen, für den Zuhörer nicht mehr nachvollziehbar. Die Tatsache, daß ab T. 70 der ganze erste Blockabschnitt ohne kompositorische Varianten wiederholt wird, steht in innerer Verbindung zu den strukturellen Übereinstimmungen, die auf den anderen musikalischen Ebenen vorliegen, sowie zu der gebundenen Form des Textes. In alldem verwirklicht Händel ein Konzept, das von dem des Hagel-Chors deutlich unterschieden ist. Erinnern wir uns daran, daß bei diesem die Musik, weitgehend unabhängig von der Textstruktur, gewissermaßen aus sich selbst heraus zur Entfaltung kommt. Die verfügbaren Worte und Silben können dabei desto wirkungsvoller als individuelle Schlagimpulse eingesetzt werden.⁴⁰ Was sich so letzten Endes als wesentliches Charakteristikum herauschält, ist die Unberechenbarkeit der einzelnen musikalischen Aktionsabläufe. Begünstigt durch die Freiheit, die der kurze Prosatext dem Komponisten läßt, kann in jenem Stück nicht zuletzt auch die Auseinandersetzung mit dem Takt mehrfach eine herausragende Rolle spielen. Insgesamt zeigen beide Chöre, auf welcher verschiedenen Weise Händel das tobende Wetter musikalisch in Szene zu setzen versteht.

⁴⁰ Vgl. Göllner, „Entfesselte Natur . . .“, S. 296.

Jephtha (Oratorio, 1752)⁴¹

Chorus „*When his loud voice*“⁴²

Der den ersten Akt von Händels letztem Oratorium beschließende Chor ist eine in höchstem Maße beeindruckende Tempesta-Komposition. So hebt dann auch Winton Dean in seiner Kurzbeschreibung des Satzes hervor, daß die Musik – in einer gewissen Gegenläufigkeit zu dem durch sie vertonten Text – entschieden die entfesselte und nicht etwa die gebändigte Natur ins Bild setzt:

There are no inhibitions here; the elements are at play, rejoicing in their strength, and the firmament resounds with their laughter. No other composer has struck quite this note, which is purely pagan: Handel as it were sees the world from the point of view of the weather. The librettist gave him "conscious fear", "dread command", "in vain", "confin'd", "contract", "idle rage"; he ignores every hint of frustration.⁴³

Insgesamt sind in diesem Chor acht jambische Verse verarbeitet:

When his loud voice in thunder spoke,
With conscious fear the billows broke,
Observant of his dread command.
In vain they roll their foaming tide,
Confin'd by that great pow'r
That gave them strength to roar.

They now contract their boist'rous pride
And lash with idle rage the laughing strand.

Der Satz steht in G-Dur und gliedert sich in zwei Teile: Dem ersten Komplex (T. 1-83) liegen die Verse 1-6 zugrunde; er schließt auf der VI. Stufe in e-Moll. Die

⁴¹ Verwendete Notentextfassung: *Händel-GA*, Lfg. 44 (Leipzig: Dt. Händelgesellsch., 1886).

⁴² Ebd., S. 80-96.

⁴³ Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* (London, 1959), S. 604. Dieses Beispiel zeigt wiederum, daß die Musik sich einem solchen Textinhalt gegenüber recht naiv verhalten kann, indem sie gleichsam spontan das für sie „Interessante“ aufgreift, ohne dabei konkret die eigentliche Logik der vorliegenden Aussage zu berücksichtigen. Ganz unzutreffend, gerade aus biblischer Sicht, ist jedoch Deans Charakterisierung jenes Unterfangens als *purely pagan*, wird doch die Gewalt der Natur im Alten Testament grundsätzlich als Zeichen der Macht Gottes begriffen. Howard Smither, Autor von *A History of the Oratorio* (Chapel Hill, 1977, u. Oxford, 1987), sieht Händel hier mit Recht *demonstrating the incomparable strength of Israel's God* (ebd. Bd. 2, S. 348).

letzten beiden Zeilen sind in einer großangelegten Fuge vertont, die in G-Dur einsetzt und endet (T. 84-154). Besonders aufschlußreich für unser Thema ist der erste Teil der Komposition, auf den wir uns damit bei der Analyse auch beschränken wollen.

Wie bei einer Mehrzahl der Chöre seines *Jephtha* macht Händel hier eine Anleihe bei einem Messensatz seines jüngeren Zeitgenossen Franz Johann Habermann (1706-1783). Bereits zu Anfang unseres Jahrhunderts ist in der Forschung durch Max Seiffert herausgearbeitet worden, welche Stücke aus den Kirchenmusiken des böhmischen Komponisten Händel im einzelnen als Vorlagen für sein Oratorium benutzt hat.⁴⁴ „*When his loud voice*“ basiert auf der einleitenden Sinfonia von Habermanns dritter Messe.⁴⁵ Seiffert beschreibt auch, was aus diesem Stück in den Händelschen Chorsatz eingegangen ist:

Seine Einleitung, nur den Streichern übertragen, folgt Habermanns Sinfonia bis zum 7. Takt, geht 2 Takte lang selbständig weiter und lenkt nun gleich in den 13. Takt der Sinfonia ein; mit dem Choreinsatz vereinigen sich dann die Hörner und Oboen, so zur Macht- und Klangfülle ansteigend, die Habermann schon zu Anfang verschwendet. Dem Gefüge des Chorsatzes selbst bleibt Händel nur 8 Takte lang treu, und auch hier nur im äußerlichen Umriß; denn diese 8 Takte dehnen sich bei ihm zu 11. Die weitere Fortsetzung entspinnt sich dagegen frei aus dem motivischen Material, wie es sich unter Händels Hand neu und mit Habermann unvergleichbar gestaltet hat.⁴⁶

Es wird sich noch zeigen, daß gerade dem nach T. 7 neu Eingefügten in bezug auf die Naturdarstellung eine wesentliche Bedeutung zukommt. Betrachtet man die zu untersuchenden 83 Takte im Überblick, so stößt man auf folgenden Grundriß (vgl. Figur 16):

A	T. 1-12	(12 Takte):	instrumentale Einleitung
A'	T. 13-28	(16 Takte):	Chor mit Vers 1-2
A''	T. 29-45	(17 Takte):	Chor mit Vers 1-3
B	T. 46-83	(38 Takte):	Chor mit Vers 4-6 (Fugato)

Die vier Abschnitte, die sich darin unterscheiden lassen, knüpfen musikalisch jeweils bruchlos aneinander an. A' ist gegenüber A aus Gründen der Sprachvertonung erweitert, und zwar um die beiden Elemente T. 13-14 (mit dem Einsatzmotiv des Chores) und T. 19-20 (mit der zweiten Durchführung des ersten Ver-

⁴⁴ „Franz Johann Habermann (1706-1783)“, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 18 (Regensburg, 1903), 81-94.

⁴⁵ Notentext: ebd., S. 89-90.

⁴⁶ Ebd., S. 90.

FIGUR 16

T. Chor Klang Stufe

A A' A''

1 8 13 21 29 37

G D G G G D D A D D A

I. → I. V. II.

B

46 53 58 65 72 79

A a G D D G A H c

II. I. → VI. → VI.

(1 Linienabstand \triangleq 1 Takt).

ses). Am Ende dieses Abschnitts vollzieht sich außerdem eine andere harmonische Wendung als in der Schlußgruppe des Instrumentalvorspiels, denn bei T. 27/28 wird nicht mehr zur I., sondern zur V. Stufe kadenziert. A“ stellt eine nach D-Dur transponierte Fassung von A' dar; an dem wiederum neu gebildeten Ausgang kommt es dort zu einem Halbschluß auf der Dominante A-Dur. Der B-Teil bringt ein Fugato, aus dem heraus gegen Ende nach e-Moll moduliert wird.

A (T. 1-12):

In zwei einander entsprechenden Sechsviertel-Spieleinheiten folgen nach abtaktigem Beginn zunächst Tonika und Dominante aufeinander. Mit T. 5 springt der Satz mittels V-I-Verbindung auf seine Basisstufe zurück, der G-Dur-Dreiklang verändert sich zum Sextakkord (zweites Viertel T. 5: *e* in den Violen) und darüber setzen die ersten Geigen mit einem eigenwilligen Motiv ein, das eine dem absteigenden Baß entsprechende Sequenzierung erfährt. Bei seinem dritten Erscheinen wird dann wiederum zur Tonika hin geschlossen – womit Händel bereits von Habermann abweicht. Die in T. 8 in Gang kommende Unisono-Bewegung ist, wie schon angedeutet, ein Kernstück dieser Komposition (Beispiel 27):

BEISPIEL 27

[T. 6/7-12]

The musical score for Example 27, measures 6/7-12, is presented in four staves. The key signature is one sharp (F#). The first system shows measures 6 and 7. Measure 6 has a 7-measure rest for Violin I. The second system shows measures 8 through 12. The music features a unisono movement starting in measure 8, with various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes.

Generalbaß und zweite Violinen beginnen auf der Eins mit den neuen Sechzehntelfiguren, durch deren Staffelnung (im Modus: Quart aufwärts, Terz abwärts) sich jetzt drei Zweiviertelgruppen herausbilden. Erste Violinen und Bratschen steigen in das Unisono hingegen erst mit dem zweiten Schlag von T. 8 ein, der von daher einen deutlichen Akzent erhält. Wird der kleine Dreiertakt durch die Zweiviertelheiten schon hemiolisch überdeckt, so entsteht noch eine zusätzliche Labilität, weil nicht klar definiert ist, welches nun die schwerere von jeweils zwei Zählzeiten sein soll. Die Führung des Generalbasses spräche dafür, daß die Betonungen auf die Eins und die Drei von T. 8, auf die Zwei von T. 9 sowie auf die Eins von T. 10 fallen. Von ihrer Stellung her besitzt jedoch die jeweils höher liegende Viertelfigur, die im Sprung erreicht wird und mit der erste Geigen und Bratschen vorne in die Sechzehntelbewegung hineinstoßen, das stärkere Gewicht. So ist an dieser Stelle das Metrum bis in T. 10 hinein gestört, und erst in T. 11, in Verbindung mit der Kadenz zur Tonika, kann sich der Dreivierteltakt wieder durchsetzen. Der Ruheklang wird dann in Anlehnung an Habermann von abwärtsrollenden Akkordbrechungen ausgefüllt.

In Händels Autograph⁴⁷ ist übrigens deutlich zu erkennen, daß das Unisono von T. 8-10 ursprünglich nicht hemiolisch konzipiert war:⁴⁸ Die Sechzehntellinie, die zuerst auf dem Papier gestanden hatte und nachträglich ausgestrichen wurde (oberstes und unterstes System), folgt durchgängig dem regulären Dreivierteltakt. Hier der vordere Teil des in der Violinstimme getilgten Notentextes:



Nicht drei, sondern sechs Takte lang hätte der von T. 8 bis zur Kadenzeinleitung reichende Spielzug zunächst werden sollen. Der Vergleich mit dieser Version, in der die Musik an jener Stelle über das Konventionelle nicht hinausgekommen wäre, bestätigt die gültige Fassung in ihrer besonderen Qualität:⁴⁹ Erst durch die

⁴⁷ Faks.-Edition: *Das Autograph des Oratoriums „Jephtha“ von G. F. Händel*, Fest-Ausg. der Dt. Händel-Gesellsch., hg. Friedrich Chrysander (Hamburg, 1885).

⁴⁸ Siehe: ebd., S. 79-80.

⁴⁹ Die Idee für die neue Konzeption der Stelle hat Händel – so steht nach genauerer Betrachtung des Autographs zu vermuten – wohl erst nach der ganzen Niederschrift des Vorspiels, jedoch noch vor der Ausarbeitung des A'-Teils bekommen. Interessant ist, daß bei der Variation des Spielzuges nach T. 23 (Faks.-Ausg. S. 81) ursprünglich ein gemeinsamer Unisono-Einstieg von Violinen und Bässen vorgesehen war: Anstelle des markanten Achtelabschlusses *h'* - *g'* stand dort in der ersten Geigenstimme zuerst ebenfalls eine Sechzehntelgruppe *g* - *a* - *h* - *g*. Der verspätete Eintritt der Diskantviolin in die Laufbewegung, der den metrischen Zwiespalt ja entscheidend verschärft, könnte damit eine zweite Revisionsstufe repräsentieren.

Diskrepanz zwischen melodischer Struktur und metrischer Ordnung bildet die Komposition hier, für einen Augenblick selbst aus den Fugen geratend, zumindest im Ansatz eine eigenwertige Analogie zur gestörten Natur.


A' (T. 13-28):

Mit einer Art Fanfare treten auf der durch den Kadenzschluß entstandenen G-Dur-Fläche Chor und Bläser in das musikalische Geschehen ein. Ungeachtet dessen, daß hier ein Konditionalsatz formuliert wird, nimmt der Vortrag des ersten Verses damit den Charakter einer Proklamation an. Was Händel vor Augen hat, ist der Akt des Redens Gottes, den er als Ereignis herausstellt. Durch den Dreiachtelanlauf hin zum Verb wird dieses Sprechen des Herrn sozusagen als präsentischer Vorgang erfaßt;⁵⁰ durch die einander entsprechenden Figuren für „voice“ und „spoke“ kommt es außerdem bildlich zum Ausdruck. Mit der Schlußsilbe setzt dann im Instrumentalen überraschenderweise wieder das Kopfmotiv des Satzes ein (Violinen), auf dessen zweitem Viertel die Bläser nun die vokale Sechzehntelfigur von Schlag 1 imitieren. Mit Auftakt zu 17 wird das bisher am wenigsten betonte Sprachglied „in thunder“ für sich in den Raum gestellt. Danach, innerhalb von T. 18-21, erscheint im Gesang zweimal hintereinander ein Dreiachtelanlauf, der dafür sorgt, daß das Textwort hier nicht mehr proklamatorisch wirkt, sondern dem Zuhörer noch einmal deutlich als Ereignis bewußt wird. Mit dieser Repetition des ersten Verses gehen musikalische Wiederholungen einher: T. 19 ist in seiner Grundstruktur sowohl mit T. 14 als auch mit T. 20 identisch; außerdem stellt sich an den Taktübergängen dreimal hintereinander derselbe musikalische Vorgang, nämlich ein V-I-Schluß zur Tonika ein. In T. 21 kommt die Quint-Sext-Verschiebung *d-e* durch den quasi synkopischen Vers-2-Einsatz des Chores, der auf eine Hervorhebung des Adjektivs „conscious“ zielt, besonders stark zur Geltung. Die Hörner lösen sich mit T. 22 rhythmisch vom Vokalen und spielen nun, wie der Generalbaß, repetierende Achtel. Der Satzteil „the billows broke“ ist mit Hilfe des bekannten Anlaufs zum Verb vertont, und anschließend nimmt auch die andere Wortgruppe (*with conscious fear*) diesen energischen Rhythmus auf.

In dem folgenden Durcheinander, das auf dem Strukturelement T. 8-10 basiert, findet der Ausbruch der Naturgewalt in Form der Auseinandersetzung mit dem Takt seinen ersten Höhepunkt (T. 24-26). Am Unisono der Streicher ändert sich zunächst nichts, allerdings verstärken die zweiten Geigen, die schon vor T. 22 mit den ersten zusammengegangen sind, jetzt nicht mehr wie in T. 8 den

⁵⁰ Dieser Rhythmus stellt wohl generell mit die beste musikalische Entsprechung zu Prädikaten dar, die einen Handlungsvorgang ausdrücken.

Sechzehnteinstieg des Generalbasses. (Vgl. dazu S. 215, Anm. 49.) Es gilt hier insbesondere die Akzentstruktur der Stelle zu beleuchten: Die schärfsten sprachlichen Betonungen gehören den Silben „*fear*“ und „*broke*“ zu, die dementsprechend in T. 22-24 auch auf den Einsen gestanden haben. Von daher repräsentieren Sopran und Alt durchgängig das Dreiermetrum, denn sie heben durch jene Wortakzente weiterhin die Taktschwerpunkte hervor. Tenor und Baß hingegen profilieren in diesem Sinne die Drei von T. 24 und 25 sowie die Zwei von T. 26. Vor allem durch parallele Aufwärts-Quartsprünge ergeben sich aber zusätzlich melodische Betonungen: so in T. 24 auf Schlag 2 (Tenor-Baß) und 3 (Sopran-Alt), in T. 25 auf 2 (Sopran-Alt) und in T. 26 auf 3 (Sopran-Tenor). Im Zusammenwirken von Sprache und Melodik werden also an dieser Stelle im Vokalen wechselweise alle Zählzeiten akzentuiert.

Ähnliches gilt für das Instrumentale: Bei den Bläsern kommt der auftaktige Impuls  mit jedem Viertel in wenigstens einer der vier Stimmen vor, und auch die Streicherfiguren lassen sich ja nicht eindeutig auf ein bestimmtes Betonungsgefälle festlegen. Faktisch wird der Dreiertakt damit außer Kraft gesetzt, und es gewinnen statt dessen die einzelnen Viertelschläge die Überlegenheit. Anders ausgedrückt: Der Puls, den wir zwar das ganze Stück hindurch spüren, der in der Regel aber durch die innere Abstufung des Dreiers entsprechend periodisiert wird, bekommt hier die Oberhand über das Metrum. Entscheidend ist dabei, daß die Zählzeitakzente sich in der Räumlichkeit der Partitur bzw. der Aufführungssituation unterschiedlich verteilen; ebendeswegen entsteht ein solch starker Eindruck von Turbulenz. Neben diesen Phänomenen kommt noch ein rhythmisches Diskontinuitätsmoment, das in T. 25 durch eine kurzzeitige Viertelbewegung von Sopran und Alt gegeben ist, zum Tragen. Mit dem gemeinsamen Dreiachtelaufakt der Singstimmen zu 27 wird die metrische Ordnung dann restituiert; anschließend erhält sie durch die rhythmisch gleichartige Wiederholung von „*the billows broke*“ zusätzlich eine massive Bekräftigung. Die gegenüber T. 10-11 veränderte Sechzehntellinie korrespondiert mit der kadenzierenden Wendung zur V. Stufe.

A” (T. 29-45):

Nun erklingt also in D-Dur, wenigstens im Umriss, noch einmal die Musik von T. 13-28. Wir wollen uns vergegenwärtigen, welche Varianten die Transposition mit sich bringt. Zunächst ist festzustellen, daß das Ereignis des ersten Choreinsatzes von T. 13 keine simple Wiederkehr erlebt: Das D-Dur darf in T. 29 nicht mit solcher Verbindlichkeit auftreten, wie sie ehemals das G-Dur besessen hat. So erscheint in der Oberstimme nicht mehr das Dreiklangsmotiv, auch liegt im Baß nicht mehr der Grundton, sondern die Terz, und insgesamt wird das

klangliche Gefüge durch die dominantische Drei des Taktes aufgelockert. Ein verschärfter, blitzartig einschlagender Sprachrhythmus, dem nun im Instrumentalen eine emporstrebende Sechzehntelkette gegenübertritt, fällt bei T. 33 auf (♩|♩♩ statt ♩|♩ ♩). In T. 35 dann agieren die Singstimmen, verglichen mit T. 19, in vertauschten Rollen, denn jetzt übernehmen Tenor und Baß die Figur des ersten Viertels. Die Violinen greifen hier erstmals wieder die Sechzehntel-Dreiklangsbrechungen von T. 12 auf.

Die wütende Natur zeigt sich innerhalb von T. 40-42 etwas gemäßigter als im A'-Teil, weil das Metrum schon im dritten Takt seine Stabilität zurückgewinnt und weil auch die in den ersten beiden Takten herrschende Disparität gemildert ist: Streicher und Generalbaß beginnen in T. 40 einheitlich mit ihrem Unisono, die Oboen lösen einander gleichmäßig ab und die Hörner beteiligen sich erst gar nicht. Im Vokalen haben wir zunächst, abgesehen von der neuen Textzuordnung und transpositionsbedingten Umlegungen, nur geringfügige melodische Änderungen im Tenor zu gewärtigen. Wichtig ist allerdings, daß in T. 41 bei Sopran und Alt das Diskontinuitätsmoment der Viertelbewegung von T. 25 wegfällt; statt dessen wird der nächsten Eins ein dezidierter Achtelauftakt vorausgeschickt. Die von Händel bewußt vorgenommene Entschärfung der Stelle macht deutlich, daß man eine Struktur wie T. 24-26 als individuelle Intensitätssteigerung, als einzigartiges dramatisches Ereignis begreifen muß; ein solcher Vorgang ist innerhalb des musikalischen Zusammenhangs eo ipso nicht wörtlich wiederholbar. Der gesammelte Aufschwung von T. 42 leitet schließlich zu einer breitangelegten Halbschlußbildung über, bei der durch entsprechende Dehnungen in den Singstimmen der Begriff „*dread command*“ plakativ herausgestellt wird. Die dem Vokalsatz innewohnenden rhythmischen Impulse verringern sich hier von Takt zu Takt:

♩♩♩♩♩|♩ ♩ ♩|♩ ♩ |♩ (bis T. 45)
Baß / Tenor / ...

Das A-Dur (T. 45) wird von dem mit T. 43 heraufgeführten D-Dur aus nach 7-#6-Vorhalt über *b* erreicht (Sext-Oktav-Klausel).

B (T. 46-83):

Das ursprüngliche Klopfen des Generalbasses (T. 5-7 usw.) findet jetzt bei der Herstellung einer kontrapunktischen Satzstruktur Verwendung; dem daraus entstandenen Soggetto geht allerdings auf dem Taktschwerpunkt stets eine Achtelpause voraus. Wir hören Vers 4: Im Anschluß an die gleichmäßig gesprochenen ersten fünf Silben wird das Adjektiv „*foaming*“ hervorgehoben, das im Rhythmus ♩ ♩ jeweils einen Takt ausfüllt. Die Violinfiguren von T. 45-46 können wir hier

als eine vorweggenommene Ausdeutung dieses Wortes verstehen. Dem Substantiv „*tide*“ ist in der Vertonung ein neues Element zugeordnet, und zwar eine melismatische Figur in punktiertem Rhythmus.⁵¹ Durch die ab T. 47-48 auftretenden instrumentalen Sechzehntelbewegungen wird das Verb „*roll*“ abgebildet. Bis T. 52 gilt, daß das Stimmpaar Tenor-Baß dem vorausgelaufenen Duo Sopran-Alt in der Unteroktave folgt; die Takte 49-52 stellen somit an sich eine kontrapunktisch erweiterte Repetition von T. 46-48 dar. In T. 53 erscheint dann, in Verbindung mit einem harmonisch veränderten Sechzehntelaufтакт, nicht mehr fis-Moll wie in T. 50, sondern a-Moll – was der Musik erlaubt, wieder in Richtung G-Dur abzubiegen. Alt und Sopran setzen nun von neuem paarig ein, wobei diesmal der Comes über dem Dux liegt.

In T. 57 erklingt der Soggetto gemäß der etablierten Ordnung in einer weiteren Stimme (im Tenor), und so hat es den Anschein, als wolle der Satz entsprechend T. 50-52 im Kanon fortlaufen. Jedoch bleibt der Comes hier aus! Statt dessen nimmt von T. 58 eine Melodie in Sextparallelen ihren Ausgang, die Vers 5 trägt; der vorausgehende Zweiachtelaufтакт im Alt öffnet ihr gleichsam die Tür. Die die Zwei betonende Initialwendung der Doppellinie erinnert an T. 21, und der Sprung in T. 59 bringt konkret die Umkehrung der Quart von „*foaming*“. Der Sextensatz läuft zunächst sequenzenartig mit einem taktweisen Aufstieg *g-a-b-d* des Generalbasses zusammen, der von Sechzehntelfiguren umspielt wird. An dieser Stelle baut sich im Zusammenwirken der vokalen und instrumentalen Kräfte ein Spannungsfeld auf, innerhalb dessen die rhythmisch-melodische Entwicklung in Sopran und Alt insbesondere darauf abzielt, das letzte Wort des vorgetragenen Verses markant herauszustellen: Der erste Teil des Nebensatzes, „*that gave them strength*“, ist ganz vom lebendigen Sprechen her erfaßt (♩ ♩ ♩ | ♩); das „*to*“ des anschließenden Infinitivs wird hingegen wie das in T. 59 hervorgehobene Adjektiv „*great*“ synkopisch gedehnt, so daß vor dem Erscheinen der dazugehörigen Verbform „*roar*“ ein heftiger Druck entsteht. Unterdessen setzt der Baß, klanglich unterstützt von den neu hinzutretenden Hörnern, wiederum mit dem Soggetto ein. Mit der trugschlüssig einbrechenden Eins von T. 62 ist dann der Kulminationspunkt erreicht: Das „*to roar*“ wird hier zum herausragenden musikalischen Ereignis, denn zwei Takte lang ertönt, von Bläsern, Sopran und Alt erzeugt, ein die wechselnden Akkorde scharf durchdringender *g*-Oktavklang.⁵² Darunter folgt der Tenor im Taktabstand dem in der Baßstimme vorausgelaufenen Dux als Comes. Bedeutsame Geschehnisse überlagern sich also.

⁵¹ Für Serauky zeigt sich hier das Tanzen der schäumenden Wellen: *G. F. Händel*, Bd. 5 (Leipzig, 1958), S. 415.

⁵² In T. 62 ist auch die Terz dabei (zweites Horn).

Dem Sprachglied „*by that great pow'r*“ ordnet Händel in T. 64 ebenfalls einen Dreiachtauftakt zu. Zunächst taucht es nur im Baß in dieser Rhythmisierung auf, danach aber erscheint es zusätzlich in Tenor und Alt (T. 67) und später schließlich noch zweimal im Vokalsatz en bloc (T. 71 und 76). In T. 65-67 ist textlich allein der fünfte Vers enthalten, der von den Singstimmen zum Teil wohlgermerkt mit unterschiedlicher Sprachartikulation vorgetragen wird.⁵³ Der Sopran lehnt sich dort an die Melodiestruktur von T. 58-60 an, und wiederum kommt es zu einem Sequenzgang über dem stufenweise hinaufrückenden Baß, der in diesem Fall eine Ausdehnung bis in den vierten Takt hinein erfährt. Dieser Entwicklung, die eine Quarte tiefer als in T. 58 einsetzt, ist ein unüberhörbares Blärsignal vorangestellt: Es entsteht dadurch, daß Oboen und Hörner in T. 64, die kleine a-Moll-Terz umspielend, mit den melismatischen Punktierungen des Tenors mitgehen. Nachdem in T. 65-67 noch ungleichzeitiger Sprachvortrag geherrscht hat, vereinigt sich der Chor ab T. 68 wieder zu einem geschlossenen Block. In T. 69 ist das Substantiv „*strength*“ durch eine halbe Note hervorgehoben; gleichzeitig exponieren die Bläser erneut einen liegenden Klang – diesmal eine Terz *h-d* –, der auf das „*to roar*“ Bezug nimmt. Jetzt aber tritt das musikalische Ereignis ein, noch bevor das dazugehörige Wort ausgesprochen wird.⁵⁴

Im Harmonischen ist die Musik durch die Sequenz zur I. Stufe zurückgekehrt, doch erhält das G-Dur an dieser Stelle (T. 68-70) keine tonartliche Verbindlichkeit; die Sechzehntelfiguren vom Anfang, die in T. 69-70 wiederkommen, können darüber nicht hinwegtäuschen. Die vorhandene Energie treibt den Satz in eine harmonische Weiterentwicklung hinein. Auch „verlangt“ das Vokalensemble danach, von der Eigendynamik des gemeinsamen Deklamierens gedrängt und von der Macht des Affektes erfaßt, nun die Textworte noch in weiteren Repetitionen auszurufen. T. 72 bringt, nach e-Moll-Auftakt, ein A-Dur-Verbindungsglied, von dem aus letztendlich h-Moll erreicht wird. Der Baß schreitet dabei von T. 72 auf 73 erstmals chromatisch fort (*a-ais*). Ein letztes Mal erklingt in T. 74-75 das lautmalerische „*to roar*“, das dort entsprechend T. 69-70 mit dem Kopfmotiv der Violinen von T. 1-2 verknüpft ist. Das scharfe H-Dur, das von den Hörnern – wie die Modulation überhaupt – nicht mehr mitvollzogen wird, kennzeichnet sich durch die Töne *a* und *g* in der Tonleiter von T. 75 als dominantisch zu e-Moll. Der anschließende Sekundakkord bereitet als Spannungsklang die hemiolische Kadenzwendung vor, an die das obligatorische instrumentale Nachspiel anknüpft. Im Streicher-Unisono das Kopfmotiv durchführend, bekräftigt es das e-Moll in der Kürze von fünf Takten.

⁵³ Man beachte, daß Sopran und Baß im Grunde denselben Rhythmus verwenden, nur jedoch in gegensätzlicher metrischer Stellung (im Zweiviertelabstand).

⁵⁴ Ein Parallelfall zu der Stelle „*And the locusts came . . .*“ aus dem Chor „*He spake the word*“; vgl. S. 190-191.

Noch einige weitere Bemerkungen zum eben besprochenen Abschnitt: Wir erleben T. 65-79 als eine letzte Steigerung innerhalb der dramatischen Entwicklung, von der das Stück im ganzen bestimmt ist. Nachdem die aufgebrachte Natur sich in ihm zunächst weitgehend in instrumentalen Sechzehntelbewegungen sowie in Störungen des rhythmisch-metrischen Gefüges verwirklicht hat, greift sie ab T. 72 auch auf den harmonischen Bereich über und nötigt den Satz zu einer Modulation. Aber gleichermaßen entfesselt, und zwar aufgrund ihrer musikalischen Ausformung, zeigt sich hier die Sprache: Man beachte, welche Kraft in dem affektgeladenen Wiederholen der Worte steckt, das zwischen T. 65 und 79 praktiziert wird. Von entscheidender Bedeutung ist dabei, daß die einzelnen Satzglieder in der Vertonung rhythmisch diskontinuierlich eingefaßt und verkoppelt sind. Man sieht hier, wie wirkungsvoll Händel die Sprache auf der Ebene ihres musikalischen Vollzugs als Darstellungsmittel einzusetzen versteht. Sie ist für ihn per se ein „explosives“ Material, das sich unabhängig von der instrumentalen Aktion gleichsam dramatisch entzünden kann und will. Im Prinzip sind in dieser Hinsicht zwei Arten des Effektes möglich: Die zuletzt besprochene Stelle hat uns vor Augen geführt, wie es gelingt, durch eine entsprechende Verkettung einer Mehrzahl individuell geprägter Wortrhythmen ein veritables „Dauerfeuer“ zu erzeugen (T. 65-79). Der andere Fall betrifft das uns hinlänglich bekannte Phänomen, daß aus dem Zusammenhang herausgelöste Sprachsplitter wie separate Blitze ereignishaft aufflammen können (siehe das „*in thunder*“ bei T. 17 und 33).

Im Bereich des Chores ist für Händel ein Umgang mit dem Vokalen, der in erster Linie von den Möglichkeiten der Wortrhythmik bestimmt wird, allgemein bezeichnend. Theodor Göllner weist darauf hin, daß diese Art der kompositorischen Sprachbehandlung ihm eventuell sogar erlaubt, eine außermusikalische Vorstellung unter völligem Verzicht auf illustrative instrumentale Mittel einzufangen,

... wie etwa in dem Chor „Wretched lovers“ aus „Acis und Galatea“ bei der Stelle „The mountain nods / the forest shakes“, wo die Metapher der unwirklichen, aufgebrachten Natur ins Komische umkippt. Allein durch das sprachgezeugte rhythmische Element von drei auftaktigen Sechzehnteln und einem Viertel umgeben von langen Pausen sehen wir „den Berg nicken“ und „den Wald zittern“.⁵⁵

Normalerweise aber gehen Händels Naturvertonungen, sofern es sich um Stücke für Chor und Orchester handelt, augenscheinlich von dem folgenden Konzept

⁵⁵ „Entfesselte Natur ...“, S. 296; vgl. *Händel-GA*, Lfg. 3 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1859), 60.

aus: Beim realen Unwetter gibt es – objektiv betrachtet – sowohl die Ebene eines kontinuierlichen Geschehens, repräsentiert etwa durch Wind und Regen, als auch die Ebene unberechenbarer Aktionsimpulse, zu der beispielsweise Blitz und Donner gehören. Die eine Seite des Vorbildes spiegelt sich bei den betreffenden Kompositionen meist in einem ungestümen instrumentalen Kontinuum wider, die andere hingegen wird primär von den eigenwilligen, dynamischen Sprachvollzügen verkörpert, die der Händelsche Chorsatz genuin als Wesenskern in sich trägt.⁵⁶

⁵⁶ Vgl. Göllner, „Zur Sprachvertonung in Händels Chören“, insbes. S. 485-487.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

L'Ile de Merlin ou le Monde renversé (Opéra comique, 1758)¹

Nr. 1: Sinfonie²

Wie man weiß, hat Gluck die Entwicklung der französischen Opéra comique von Wien aus tatkräftig mitbestimmt. *L'Ile de Merlin ou le Monde renversé* ist das zweite von den insgesamt acht Werken dieser Gattung, die von ihm in der Zeitspanne 1758 bis 1764 geschaffen wurden. Die Handlung des Stückes setzt mit dem altbekannten Topos des Schiffbruchs ein. Während in der großen französischen Barockoper, die prinzipiell mit einem Prolog beginnt, ein entsprechendes Geschehen wohl am Anfang eines Aktes,³ nie aber im Rahmen der eigentlichen musikalischen Eröffnung zur Darstellung kommen kann, ist es hier für Gluck bereits möglich, die Tempête direkt als Einleitungssatz zu bringen: Das Instrumentalvorspiel vergegenwärtigt den Seesturm, durch den die beiden Männer Pierrot und Scapin auf Merlins Insel verschlagen werden (♩, Allegro). Gewisse Vorläufer dieser Art von *Ouverture descriptive* finden sich freilich schon bei Rameau, der seit den späten vierziger Jahren ein wachsendes Bestreben entwickelt hatte, den Orchestereinleitungen seiner Bühnenwerke konkrete Abbildungen außermusikalischer Vorgänge einzuverleiben.⁴

Noch innerhalb des Allegro-Teils der Sinfonie beruhigt sich die wild gewordene Natur. Daraufhin erklingt ein heiteres Tanzstück von 2×9 + 2×16 Takten, durch welches nun deutlich angezeigt wird, daß die Welt, jedenfalls vom Wetter her gesehen, fürs erste wieder in Ordnung gekommen ist (3/8, Allegretto). Dieser gebundene Finalteil der Ouverture erfüllt außerdem die wichtige Funktion, musikalisch den Boden für den nachfolgenden Vaudeville-Gesang zu bereiten, den Scapin zur Eröffnung der ersten Szene anstimmt und der sich schwerlich unmittelbar an die eigentliche Tempête anschließen könnte. Übrigens hatte die Sinfo-

¹ Verwendete Notentextfassung: *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke*, im Auftr. d. Instituts für Musikforschung, Berlin, hg. Rudolf Gerber, Abt. 4, Bd. 1: *L'Ile de Merlin ou le Monde renversé: Komische Oper in einem Akt nach Anseaume*, hg. Günter Haußwald (Kassel: Bärenreiter, 1956).

² Ebd., S. 1-9.

³ Denken wir an die erste Sturmszene aus Campras *Idoménée*.

⁴ Vgl. etwa: Hugo Botsiber, *Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen*, Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, 9 (Leipzig, 1913), 112-117.

nie, laut Günter Haußwald, bei geöffnetem Vorhang zu erklingen.⁵ Auf welche Weise die beiden Teile des Instrumentalstückes, umgekehrt angeordnet, gut 20 Jahre nach dessen Entstehung in die große Gewitter-Einleitung der *Iphigénie en Tauride* eingegangen sind, ist in der Forschung durch Klaus Hortschansky im Rahmen einer ausführlichen Studie zum Parodieverfahren im Werk Glucks⁶ schon detailliert herausgearbeitet worden. Auf diese Untersuchung wird später mehrfach Bezug zu nehmen sein. Aus methodischen Gründen empfiehlt es sich für uns allerdings, nicht mit der vergleichenden Gegenüberstellung beider Kompositionen in die Behandlung der Musik einzusteigen, sondern die *Merlin-Ouverture* zunächst separat ins Auge zu fassen.

Bis einschließlich T. 46 wird der D-Dur-Satz von einem in seiner Dichte häufig variierenden Sechzehntelkontinuum durchzogen, das im wesentlichen aus Lauffiguren und Tonrepetitionen besteht. Die instrumentalen Mittel, mit denen Gluck 1758 die wütende Natur zu erfassen sucht, unterscheiden sich damit vorderhand gar nicht grundlegend von denjenigen, die etwa Marais und Campra bereits ein halbes Jahrhundert früher in Anwendung gebracht haben – sieht man einmal davon ab, daß mit dem markanten Synkopenrhythmus ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯ ... ein neues Füllmuster hinzukommt (T. 8-10, 16-23, 36-38, 44-46), das bekanntlich gerade in der Wiener Klassik noch häufig seine Rolle spielen wird. Die Sinfonie steht also durchaus in enger Verbindung zu den von der älteren Generation französischer Opernkomponisten geschaffenen Modellen der Tempête. Daß das Ungestüm in der Musik beispielsweise, wie es hier ab T. 47 des Allegros geschieht, gegen Ende eines solchen Stückes allmählich abflaut, dafür liefern ja insbesondere die Naturvertونungen Rameaus deutliche Vorbilder.⁷


Betrachten wir uns diesen Abschnitt der Gluckschen Komposition gleich etwas näher. Das erste Anzeichen für das Nachlassen der Unwetter-Aktivität ist darin zu erblicken, daß das Sechzehntelkontinuum, beginnend mit der Eins von T. 47, in regelmäßigem Abstand durch blanke Viertelwerte unterbrochen wird.⁸

⁵ Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, Abt. 4, Bd. 1, Vorw., S. VIII. Vgl. die dazugehörige Regieanweisung: *Le fonds du Théâtre représente une Mer agitée; on voit les débris d'un naufrage; & une Chaloupe battue par les flots, Pierrot, & Scapin paroissent avoir été jettés sur les bords*. (Erste Seite des gedruckten Originaltextbuchs: Bruxelles, Bibl. du Conservatoire de Musique, Sign. 18268; Faks.: a. a. O., S. XV.)

⁶ *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, *Analecta musicologica*, 13 (Köln, 1973).

⁷ Erinntet sei an das *Tremblement de Terre* aus *Les Indes galantes*.

⁸ Auf eine Stelle, an der sich das Zur-Ruhe-Kommen der Natur durch ein punktuell

Da an dieser Stelle, ungeachtet des Φ -Zeitmaßes, sechsmal hintereinander ein drei Halbe ausfüllendes Satzelement zur Durchführung gelangt (T. 46^M-55^M), verteilen sich die betreffenden Einschnitte wechselweise auf Taktanfang und Taktmitte. Das Alternieren von Skalenfiguren mit synkopischem Begleitrhythmus und viertelweise absteigenden Terzenrepetitionen, von dem diese Phase der Musik geprägt wird, basiert in der ersten Hälfte der Strecke auf einem *a*-, in der zweiten dann auf einem *d*-Orgelpunkt. Die Tonleiterbewegungen erscheinen dabei an den Anfängen der kongruenten Halbtteile in der Unterstimme (Generalbaß mit Violon), ansonsten aber werden sie jeweils von den Oboen ausgeführt. In den Violinen erklingen die Synkopenrhythmen und die bebenden Terzenzüge. Nach diesem räumlich aufgefächerten, in seinem zweiten Abschnitt auch dynamisch differenzierten Wechselspiel verschwinden die Sechzehntel, und die Musik setzt sich statt dessen, die Bässe für fünf Viertel ausschaltend, mit einer abwärts-gleitenden Achtelfolge fort. Bevor dann mit T. 57 wiederum ein dominantischer *a*-Orgelpunkt eintritt, läßt ein kurzzeitiges Flatterment der Oboen die vorausgegangene Erschütterung der Natur nochmals für einen Moment nachwirken. In T. 59-60 bleibt schließlich auf rhythmischer Ebene nur mehr eine Viertelbewegung übrig. An sie knüpft das Schlußglied  an, das den Allegro-Teil mit seiner $\frac{6}{4}$ - $\frac{5}{3}$ -Auflösung auf einem offenen A-Dur-Klang zum Stillstand bringt. Das Erscheinen der Tanzmusik wird dadurch gezielt vorbereitet.

Gehen wir an den Anfang der Sinfonie (Beispiel 28). Er ähnelt dem einer Etüde, denn unmittelbar mit dem ersten Schlag beginnen die Sechzehntel zu laufen. Die Musik kommt sozusagen ohne Umschweife zur Sache, sie springt gleich mitten in die Unwetter-Szenerie hinein. In klanglich-rhythmischer Hinsicht bringt die das stürmische Aufbrausen des Windes vergegenwärtigende Anfangsphase der Tempête allerdings noch eine deutliche Steigerung mit sich: Die Länge der Figurenlinien, mit denen Bässe und Bratschen an der Unisono-Sechzehntelbewegung der Violinen partizipieren, nimmt zweimal zu; dabei wächst aus der zunächst vorherrschenden Wechseldynamik (*p/f/p/f-p*) letztlich ein konstantes Forte heraus. Ab T. 5^M stellen sich in der Figuralschicht auch Parallelführungen ein, und in T. 7, nach der Setzung eines Tonika-Orgelpunkts durch die Unterstimmen, werden die Skalenläufe der Geigen zusätzlich von den Oboen mitvollzogen. Die den Achston *a* fixierenden Flöten sind erst in T. 3 in den Satz eingetreten; die Hörner führen, nachdem sie eingangs nur separate Impulse gesetzt haben, im Zuge des allgemeinen Verdichtungsprozesses ab T. 5^M einen gewichtigen Kurz-kurz-lang-Rhythmus durch.

Aussetzen der instrumentalen Motorik ankündigt, sind wir schon bei Campras *Idoménée* gestoßen; siehe S. 53.

BEISPIEL 28

[T. 1-7]

Allegro

1 Fl. I/II

a 2

Ob. I/II

Cor. I/II (D)

Vi. I

Vi. II

Va.

Bassi

4

The musical score for Example 28, measures 4-7, is presented in a standard orchestral format. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is marked **Allegro**. The score includes parts for Flute I/II (with a second flute marked 'a 2'), Oboe I/II, Cor Anglais I/II (D), Violins I/II, Viola, and Basses. The woodwind parts are relatively static, with sustained notes. The string parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics ranging from *f* (forte) to *p* (piano).



Besonders auffällig ist, daß sich die musikalische Ausfüllung der Zeit in diesem Eröffnungsteil zunächst nicht fest an das vorgegebene Taktraster anpaßt: Die erste Spieleinheit, innerhalb derer die Sechzehntellinie erst nach der zweiten Wiederholung der Initialwendung recht in die Höhe schießen kann, untergliedert sich in 3+2 Halbe. Ab T. 3^M erscheint das Bewegungsmuster des Anfangs dann auf der Dominantebene. Nach seiner neuartigen Fortspinnung bei T. 5^M orientiert sich die musikalische Aktion, sieht man von dem mit einer zweiten Zählzeit⁹ erfolgenden Wechsel der Unterstimmenfaktur ab (T. 6), schon stärker an der präexistenten Takteinteilung. Auf diese Weise verliert das eingangs ungemein turbulent wirkende Spielgeschehen, während es äußerlich, von der Dynamik her, seinen ersten Höhepunkt erreicht, inwendig ein Stück von seiner ursprünglichen Triebhaftigkeit und Willkür. Das reguläre Zellenraster bleibt dann bis T. 46, d. h. fast bis zum Beginn der weiter oben schon beschriebenen Reihe von je drei Halbe umfassenden Gliedern für die kompositorische Zeitausfüllung normativ.

Die von Bässen und Bratschen bereits bei T. 6^M eingeführte Basisschicht aus klopfenden Achteln und bebenden Sechzehnteln wird mit T. 8 Unterlage eines breitflächigen Klangfeldes, das in sich durch wellenförmige Akkordbrechungen der Violinen und einheitliche Synkopierungen der Bläser strukturiert ist. Damit nimmt die Musik triumphale Züge an. Überhaupt steht bei unserer Gluckschen

⁹ Bezogen auf das *Alla breve*.

Darstellung der ungestümen Elemente der diesen traditionell zugeschriebene Affect freudiger Erregung im Mittelpunkt, während die von der Naturgewalt potentiell ausgehende Bedrohung, vor allem in Anbetracht des starken Überwiegens der Dur-Klänge, im ganzen noch wenig zum Tragen kommt. Mit T. 11 bricht der Bläser-Rhythmus ab, und im Streichersatz werden die Akkordbrechungen von Tonleiterfiguren abgelöst. Ihrer stofflichen Füllung nach gehört diese A-Dur-Zelle schon zu der auf dem chromatischen Stufenaufstieg *d-dis-e-eis-fis* beruhenden Sequenzgruppe T. 12-15, die als Analogon zu anwachsender Unwetterspannung an eine entsprechende Stelle aus dem Eingangschor der Bachschen *Phoebus*-Kantate erinnert.¹⁰ Die temporale Gliederung der Musik wird nun auch auf der höheren Ebene einem festen Ordnungsprinzip unterworfen: Ab T. 12 läuft der Satz in einer kontinuierlichen Folge von Zweitaktgruppen weiter; diese wiederum schließen sich gemäß der Formel 2+4 + 2+4 zu größeren Einheiten zusammen (insgesamt also zu 4+8 + 4+8 Takten), von denen jede ein im Detail individuell strukturiertes Spielmuster ausprägt.

Der Komplex T. 12-35 ist in Stichworten so zu beschreiben:

T. 12-15 (4 Takte):

Tonrepetitionen + Skalenbewegungen (je auf/ab) + Bläserklänge;
Sequenz über chromatisch aufsteigendem Baß (*d-dis-e-eis*);
Sechzehntelfiguren räumlich alternierend.

T. 16-23 (8 Takte):

Tonrepetitionen + Baß-Tonleitern (erste Takthälften) + Synkopenrhythmus;
harmonische Bewegung von *fis* aus über *D* in Richtung *G*;
ständige Echo-Wiederholungen (taktweise).


T. 24-27 (4 Takte):

Tonrep. + Skalenbew. (je auf/ab) + Bläserklänge + je dreimalige Viertelschläge;
Sequenz über chromatisch aufsteigendem Baß (*g-gis-a-ais*);
Skalenläufe und Viertelschläge räumlich alternierend.

T. 28-35 (8 Takte):

Tonrep. + (staccatierte) Dreisechzehntel-Blitzfiguren + Bläserklänge;
harmonische Bewegung von *b* aus über *G* in Richtung *A*
(mit chromatischem Baß-Aufstieg *fis-g-gis*);
Sechzehntelfiguren räumlich alternierend.

¹⁰ Vgl. S. 161.

Gluck hat hier, im Rahmen dieser 24 Takte, eine relativ begrenzte Anzahl musikalischer Materialien nach Art eines Baukastensystems zu unterschiedlichen Verbindungen zusammengefügt. Dabei sind aufeinander folgend zwei besonders auffällige Elemente neu hinzugekommen: zum einen je dreifach gesetzte Viertelschläge (| ♯ ♯ ♯ ♯ |, T. 24-27), zum andern – sozusagen als deren doppelte rhythmische Verkleinerung – sich taktweise in Abwärtsrichtung fortentwickelnde Dreisechzehntel-Akkordbrechungen (|  7 . . ., T. 28-35). Damit haben also nacheinander auch Donner und Blitze, und zwar jeweils in quasi stereophonischer Verräumlichung, in der Musik Gestalt gewonnen. Letztere bilden übrigens mit ihrer Achttaktgruppe vom Zeitablauf her gesehen das Zentrum der Sturmkomposition (d. h. des Allegros).¹¹ Daß sie erst im Mittelteil der Tempête in Erscheinung treten, entspricht mithin der französischen Manier.¹²

Auf harmonischer Ebene hat sich während T. 24-28, ausgehend von der IV. Stufe, der an einen chromatischen Baß-Aufstieg durch die große Terz gebundene Sequenzierungsvorgang von T. 12-15 wiederholt. Von dieser Art der Klangfortschreitung wird der Satz außerdem nach T. 30 bestimmt, wobei die Unterstimme dort ihre Halbtonrückungen (*fis-g-gis*) allerdings nur mehr in Zweitaktabständen ausführt. Die Stelle impliziert aber, insofern die Sextakkorde jeweils durch die verminderte Quint geschärft sind, trotz ihrer Breitflächigkeit eine gewisse harmonische Zuspitzung. Hinzuweisen wäre noch darauf, daß sich die Violoncelli ab T. 25 die zuvor den höheren Streichern überlassenen Sechzehntelrepetitionen zu eigen machen und somit nach dem gewaltigen, durch plakative Forte/Piano-Wechsel geprägten Synkopenabschnitt T. 16-23 – während dann in den Violinen der Donner ertönt – im Untergrund heimlich für eine erneute Intensivierung des Geschehens sorgen.

Im Anschluß an die von den Blitzen beherrschte Phase der Tempête wird die seit T. 12 gegebene Regelmäßigkeit der musikalischen Gliederung durchbrochen: Auf der mit der Auflösung des Quintsextakkordes über *gis* erreichten V. Stufe bildet sich zunächst eine dreitaktige Einheit heraus, in der über einem trockenen Zählzeitrhythmus¹³ der Bässe, zusammen mit den hier wiederkehrenden Synkopierungen (Holzbläser mit Violen), wechselseitig aneinander anknüpfende, gemäß den Dreiklangsintervallen sukzessive nach oben versetzte A-Dur-Tonleitern hervortreten (Violinen). Dieser Spielvorgang mündet in eine 4½-Takte umfassende Sequenzgruppe ein, die in Anlehnung an T. 16-23 noch einmal ein bebenendes Sechzehntelfeld und einzeln emporschießende Unterstimmenläufe herauf-

¹¹ Die Mitte des schnellen Satzes liegt rechnerisch bei T. 31.

¹² So beispielsweise schon in Marais' *Tempeste*; vgl. S. 39 u. 40.

¹³ Bezogen auf das *Alla breve*.

führt. Die Bläser bleiben jetzt allerdings rhythmisch passiv. Eigenartigerweise bringt die Stelle, und zwar aufgrund von zwei bisher noch nicht erschienenen Strukturmerkmalen, sowohl ein Verdichtungs- als auch ein Entspannungsmoment mit sich: Ersteres beruht auf Vorhaltsbildungen, die die Klänge nun mit einem Mal halbtaktig wechseln lassen; letzteres entsteht schlicht und einfach deswegen, weil die Sequenz, im Unterschied zu den vorangegangenen, abwärts gerichtet ist. In dieser Passage entlädt sich gewissermaßen die zuvor angestaute musikalische Energie.

Nach T. 43^M werden die Sechzehntelrepetitionen nur noch von den ersten Geigen weitergeführt, denn mit Ausnahme der in den Synkopenrhythmus zurückfallenden Oboen gehen die anderen Stimmen dort gemeinsam dazu über, unter Einbeziehung kurzer Auftaktimpulse die Zählzeitschlagfolge herauszustellen. Während die Septim e^1-d^2 an dieser Stelle für drei Taktlängen als Doppelachse klanglich präsent bleibt, vollziehen Flöten und Bässe eine den a -Rahmen umsäumende Gegenbewegung. Dabei wird mit dem b , das die hier erneut chromatisch fortschreitende Unterstimme vor T. 45 erreicht, zum ersten und einzigen Mal in der gesamten Sinfonie auch ein Ton berührt, der ganz in der linken Hälfte des Quintenzirkels beheimatet ist.¹⁴ Bei T. 46^M tritt schließlich jenes A-Dur ein, von dem aus das Allegro, musikalisch das Nachlassen des Sturmes einfangend, allmählich seinem Ende entgegengeht. Halten wir fest, daß sein Ablauf von keinem durch ein etabliertes Formmodell vorgezeichneten Muster abhängt, sondern sich vielmehr nach Art eines freien Präludiums gestaltet.

¹⁴ Dies wird entsprechend noch für die Tempête aus *Iphigénie en Tauride* gelten, für welche Gluck den Schlußteil des *Merlin*-Sturmsatzes weitgehend unverändert übernimmt. Vgl. dazu S. 244 und Figur 17, S. 234.

Iphigénie en Tauride (Tragédie, 1779)¹⁵

1. Akt, 1. Szene: *Introduction, Air et Chœur*¹⁶

Die Einleitung der *Iphigénie en Tauride* ist innerhalb des Gluckschen Werkes nicht die einzige Unwetterszene mit Gesang, für deren Komposition eine instrumentale Tempête als Grundlage gedient hat, denn bereits das Duett „*Giove, pietà!*“ aus *Le Feste d'Apollo* (*Atto di Bauci e Filemoni*) von 1769 greift auf eine Sturmmusik für Orchester zurück: Es handelt sich dabei um den ersten Satz einer Sinfonie in C-Dur (Wq 164/4).¹⁷ Hortschansky bezeichnet diese Parodie als *bescheidene Vorstufe* zu dem uns hier beschäftigenden Übernahmefall *Merlin-Iphigénie*.¹⁸ Über das betreffende Orchesterstück teilt er folgendes mit:

*Diese Programmsinfonie mit den Sätzen „La Tempête“, „Le Calme“ und „La Réjouissance“ ist mit Sicherheit vor den „Feste d'Apollo“ komponiert, wurde sie doch bereits 1762 im ersten der Kataloge von Breitkopf angeboten. Ob sie zu einer der Opéras comiques gehört oder als Einzelsinfonie geschaffen wurde, ist ungewiß.*¹⁹

Auch der Titel *Le Calme*, der in *Iphigénie en Tauride* für die Expression der 28 Anfangstakte steht, taucht an dieser Stelle also bei Gluck nicht zum ersten Mal auf. Schließlich wäre noch darauf hinzuweisen, daß die Gesangsteile unserer Sturmszene von 1779 und jenes zehn Jahre älteren Duettes „*Giove, pietà!*“ eine grundsätzliche Ähnlichkeit in der Faktur erkennen lassen: Beide Kompositionen schließen eine bewußte Wiederaufnahme der durch das frühere *Récitatif accompagné pathétique* vorgegebenen Setzweise ein, bei der ja die Sprache, sobald sie jeweils zum Erklingen kommt, im Interesse ihrer Verständlichkeit stark in den Vordergrund gehoben wird.²⁰ Führen wir uns mit Hortschansky das bei der Bearbeitung des Sinfoniesatzes *La Tempête* konkret angewandte Verfahren rasch vor Augen:

¹⁵ Verwendete Notentextfassung: *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke*, Abt. 1, Bd. 9: *Iphigénie en Tauride: Tragédie opéra in vier Akten* von Nicolas-François Guillard, hg. Gerhard Croll (1973).

¹⁶ Ebd., S. 1-45. Die deutsche (Wiener) Fassung von 1781 wird hier nicht eigens untersucht.

¹⁷ Alfred Wotquenne, (Hg.), *Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. v. Gluck*, Dt. Übers. von Josef Liebeskind (Leipzig, 1904), S. 164 u. 221.

¹⁸ *Parodie und Entlehnung* . . ., S. 138.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. hierzu etwa die entsprechenden Teile aus den Sturmszenen von Campras *Idoménée*.

Dabei wurden die zumeist kurzen Ausrufe und Sätze immer an jenen Stellen der Vorlage eingeschoben, an denen die rasenden Sechzehntelläufe pausieren (. . .); erforderten die Einschübe mehr als einen Takt Ausdehnung, so wurden die „sturmfreien“ Takte gedehnt, indem alle Instrumente Trommelfiguren oder Haltenoten zur Ausführung übertragen bekamen.²¹

Im Gewitter der *Iphigénie en Tauride*, für das Gluck die Musik der Gesangsteile – dies gilt mit Ausnahme der beruhigten Schlußphase – neu komponiert hat, verhält es sich in der Regel so, daß das Orchester zwischen der jeweils ersten und letzten Akzentsilbe der von Solistin (Iphigenie) und Chor (Priesterinnen, zweistimmig) weitgehend im selben Duktus vorgetragenen Verse in den Hintergrund tritt. Es zieht sich dann immer für zwei Takte auf tremolierend durchgehaltene Piano-Klangfelder zurück. Zwischen die direkt aufeinanderfolgenden Sprechheiten treibt es indes stets eintaktige Forte-Keile, die durch wütend emporschießende Unisono-Läufe gekennzeichnet sind.

Während das Unwetter noch nahe ist, trägt Iphigenie drei vierzeilige, durchweg aus Achtsilblern bestehende Strophen vor, die alle der Reimordnung a b a b gehorchen. Die letzten Verse werden jeweils einmal repetiert. Dem Chor der Priesterinnen obliegt es, im Anschluß an jeden Vierzeiler der Solistin die erste Strophe (textlich) als Refrain zu wiederholen. Dazwischen bekommt allerdings das Orchester immer für drei Takte Gelegenheit, den Sturm intensiver aufleben zu lassen. Die aus der Verbindung von je einer Solo- und Chor-Einlage erwachsenden Formeinheiten sind ohnehin durch längere instrumentale Aktionsphasen voneinander getrennt. Hier nun die drei Strophen:

Grands Dieux! soyez-nous secourables,
Détournez vos foudres vengeurs;
Tonnez sur le têtes coupables,
L'innocence habite en nos cœurs.

Si ces bords cruels et sinistres
Sont l'objet de votre courroux,
Daignez à vos faibles ministres
Offrir des asiles plus doux.

Que nos mains, saintement barbares,
N'ensanglantent plus vos autels!
Rendez ces peuples plus avarés
Du sang des malheureux mortels.

²¹ Hortschansky, *Parodie und Entlehnung*. . . , S. 138-139.

Angesichts der tobenden Naturmächte ist die Gemeinschaft der Priesterinnen unter Führung der Iphigenie zusammengetreten, um die Götter anzurufen: Durch das Gebet sollen sie zur Bändigung des Unwetters bewegt werden. Die einheitlich geprägte responsoriale Form des Textvortrags weist wohl auf Lully zurück;²² konkret begründet sein aber dürfte sie nicht zuletzt durch den rituellen Charakter der Sprechhandlung.

Gleich nachdem der Chor seine dritte Gesangseinlage beendet hat, läßt das Wüten der Natur spürbar nach (ab T. 208; Spielanweisungen: *toujours en diminuant, smorzando*). Während die Musik im Schlußabschnitt des Satzkomplexes, der stofflich nun fast genau dem letzten Teil des Allegros der *Merlin*-Ouverture entspricht, somit allmählich zur Ruhe kommt (T. 208-232), hört man aus Iphigenies Mund noch folgende, nicht mehr zum Gebet gehörende Worte:

Ces Dieux, que notre voix implore,
Apaisent enfin leur rigueur:
Le calme reparaît.

Mit der Wiederholung des letzten Halbverses mündet der Satz in ein Rezitativ ein. Iphigenies Rede endet dann zunächst so:

Le calme reparaît, mais en fond de mon cœur,
Hélas! l'orage habite encore.

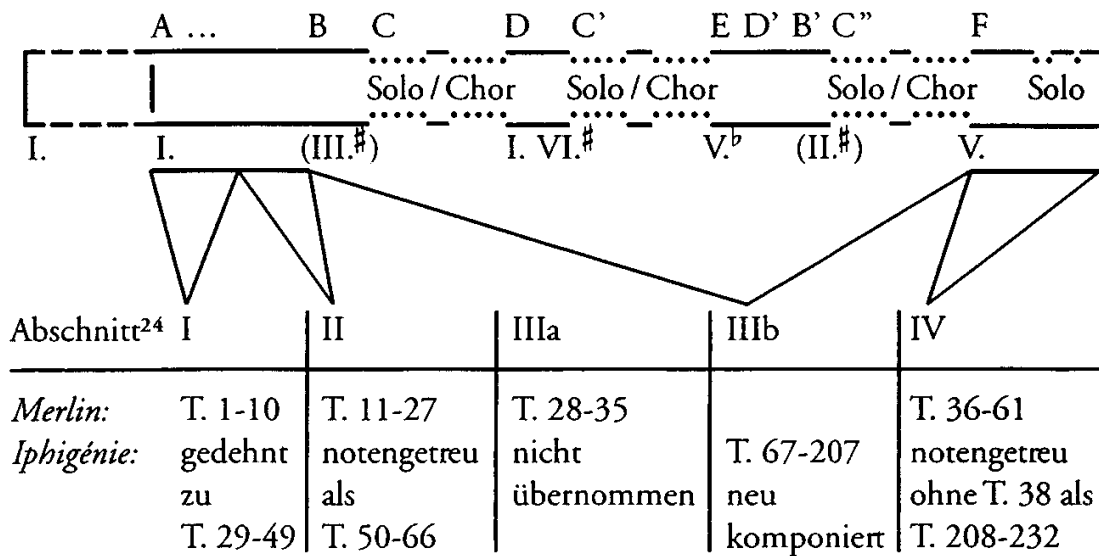
Auf diese unheilswangere Äußerung reagieren zwei Priesterinnen, indem sie die „Oberin“ danach fragen, was denn ihr Kummer sei. Daraufhin beginnt Iphigenie mit ihrer Traumerzählung, die konkret dazu dient, den dramatischen Konflikt der Opernhandlung plausibel zu machen. Es wird deutlich, daß in dem schrecklichen Unwetter, das die Szene eröffnet hat, mehr als ein äußerer Umstand, mehr als ein bloßes Naturereignis zu erblicken ist: In dem rasenden Sturm spiegelt sich die aufgewühlte Seele der Iphigenie wider, ja er nimmt bereits die ganze Tragik des Handlungsablaufs sinnbildlich vorweg.

Den formalen Aufbau des kompositorischen Komplexes, den wir hier zu untersuchen haben, soll die nachfolgende Graphik veranschaulichen. Unter ihr erscheint eine von Hortschansky übernommene Aufstellung²³, die die Beziehung aufzeigt, in der dieser Satz zum Allegro-Teil der *Merlin*-Sinfonie steht. Die Taktangaben für *Iphigénie en Tauride* sind darin an die Zählung der Gluck-Gesamtausgabe angeglichen worden.

²² Siehe die in der Einführung behandelte Prologszene aus *Amadis*, S. 29-33.

²³ A. a. O., S. 207.

FIGUR 17



Der instrumentale Anfangsteil der Sturmmusik (A + B: T. 29-76), in dem die ersten 27 Takte der kompositorischen Vorlage verarbeitet sind, führt zunächst das allmähliche Näherrücken der Gewitterfront vor. Die hierauf bezogenen Angaben, die die Partitur macht, lauten: *Tempête de loin, doucement* (T. 29); *un peu plus en avant* (T. 37); *Tempête très fort* (T. 45). Nach zweimal acht Takten ist also ein erster Höhepunkt erreicht, der die ungezügelten Elemente bereits in machtvoller Aktion zeigt. Die Spannung aber wächst im weiteren Verlauf, vor allem mit dem chromatischen Baß-Aufstieg von T. 51-55, noch stärker an, bis schließlich nach den Donnerschlägen von T. 63-67 unter dem furchterregenden, mit schrillum Geräusch verbundenen Tosen einer von den Bläsern (implizite Pikkoloflöten!) erzeugten Windböe mit Hilfe trommelnder Sechzehntelrepetitionen zusätzlich *la pluie et la grêle* entfesselt werden (B: T. 69-76). Auf diese dramatische Kulmination des instrumentalen Geschehens folgt, während nun die Orchesterlautstärke zurückgenommen wird, der Vokaleinsatz der Iphigénie. Das von ihr initiierte und vom Chor der Priesterinnen bekräftigte Gebet bleibt offenbar ohne Wirkung, beginnt doch der Sturm nach dem ersten Gesangsteil (C: T. 77-108) wieder von neuem wie wild zu toben (D: T. 108-120). Daraufhin werden die Götter ein zweites Mal angerufen (C': T. 121-152); das Ergebnis aber ist ein noch heftigeres Sich-Aufbäumen der Natur: Das im instrumentalen Zwischenspiel (T. 152-176) dargestellte Aufbrausen des Unwetters dauert jetzt dop-

²⁴ Hortschansky, *Parodie und Entlehnung* . . ., S. 207, Anm. 69: Der Begriff „Abschnitt“ meint hier nicht durch Einschnitte markierte Teile oder Gruppen, sondern ist allein im Hinblick auf die Art der Übernahme gewählt.

pelt so lange an wie vorher, und am Ende kehren gar, nebst dem schaurigen Heulen des böigen Windes, die Regenflut und der Hagel zurück (B'). Erst auf die dritte Gebetsanstrengung hin (C'': T. 177-208) legt sich dann der Sturm. So viel vorab zur dramaturgischen Konzeption der Szene, die wir, auch ohne noch das Detail beleuchtet zu haben, nur für außerordentlich beeindruckend halten können.²⁵

In Anlehnung an das Gliederungsprinzip, dem die Chorsätze der französischen Barockopern zu folgen hatten, wird in der Musik mit dem letzten Versschluß einer jeden Strophe bzw. des Refrains und seinen Wiederholungen jeweils eine Kadenz vollzogen:

Gesangsteil	Ende der	Zielstufe
1 (C)	Solo-Einlage	III. (fis-Moll)
	Chor-Einlage	I. (D-Dur)
2 (C')	Solo-Einlage	VI. (h-Moll)
	Chor-Einlage	V. (a-Moll)
3 (C'')	Solo-Einlage	II. (e-Moll)
	Chor-Einlage	V. (A-Dur)


Die Rückwendung zur Tonika ereignet sich zu Anfang des Rezitativs, in das der Satz nach dem Verschwinden des Unwetters übergeht. Auf einen Trugschluß hin (T. 233/234) steigt der Baß dort, während Iphigenie ihre letzten eineinhalb Verse ausspricht, chromatisch vom *fis* zum *a* auf; mit dem Zeilenende „*habite en core*“ wird dann zur I. Stufe kadenziert (T. 238). Neben der Beschaffenheit ihres harmonischen Gerüsts weisen noch andere Spezifika der Musik darauf hin, daß Gluck sein kompositorisches Konzept in diesem Fall bewußt von Formmodellen abhängig gemacht hat, die aus der Generalbaßzeit stammen: Die Wiederkehr der beiden Spielideen D und B, die der Instrumentalteil T. 152-176 (E + D' + B') bringt, läßt beispielsweise eine Art von Ritornellprinzip offenkundig werden, wie wir es bei Vivaldi kennengelernt haben.²⁶ Der Gesamt Ablauf der Tempête schließlich weist einen deutlichen Bezug zu jenem älteren französischen Grundmuster auf, nach welchem sich – siehe die Sturmszenen des *Idoménée* von Campra – eine längere Orchestereinleitung und mehrere auf sie folgende Gesangsab-

²⁵ Ebendiese fand schon bei den Zeitgenossen hohe Bewunderung, wie eine im *Mercure de France* vom 15. VI. 1779 anonym abgedruckte *Lettre sur Iphigénie en Tauride de M. Chevalier Gluck* beweist, die Gerhard Croll im Vorwort zu der in der Gluck-Gesamtausgabe erschienenen Partitur der Oper wiedergibt (ebd. Abt. 1, Bd. 9, S. IX).

²⁶ Vgl. hierzu etwa die formale Anlage des Finales von Vivaldis *L'Estate* (Op. VIII/2): Figur 6, S. 118.

schnitte, die eventuell durch instrumentale Zwischenstücke gegeneinander abgesetzt sind, zu einem größeren Ganzen zusammenfügen. Man kann darüber staunen, daß es Gluck gerade mit Hilfe der der Tradition entnommenen Elemente gelingt, auf höchst überzeugende Weise ein neues, aus dem Reformgedanken geborenes dramaturgisches Konzept zu verwirklichen.

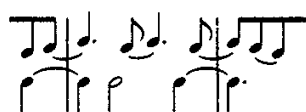
Eine kompositorische Komponente, die vor Rameau nur eine primär koloristische Rolle gespielt hat, der aber hier im Hinblick auf die Wirkung des musikalischen Gewitters auch auf Strukturebene bereits eine eklatante Bedeutung zukommt, ist die Instrumentation. Im Vergleich zur Sinfonie von *L'Ile de Merlin*, für die an Bläsern je zwei Flöten, Oboen und Hörner verlangt waren, liegt eine zunächst um Trompeten mit Pauken, Klarinetten und Fagotte erweiterte Orchesterbesetzung vor. Letztere bilden allerdings bis auf T. 108-114, wo sie parallele Terzen zu spielen haben, *a due* eine funktionale Einheit mit den Bässen. Ein Novum besteht darin, daß an einigen Stellen (insbesondere in B und B') zusätzlich Pikkoloflöten zum Einsatz kommen. Ihre Verwendung dient eo ipso unmittelbar der Naturnachahmung, d. h. der Imitation des pfeifenden Windes, um es genau zu sagen.

Am Anfang der Tempête, während das Unwetter herannaht, treten zu Streichern und Pauke nacheinander die Hörner und Oboen hinzu (jeweils *a due*). Erst mit der Rückkehr der Tonika nach dem Crescendo von T. 43-44 bricht sich, schlagartig und in donnerndem Fortissimo, das volle Orchester Bahn.²⁷ Der erste Tutti-Takt (45) ist durch den Synkopenrhythmus, den die Holzbläser in ihm realisieren, von den folgenden Zellen leicht unterschieden; damit wird der Kulminationspunkt noch eigens pointiert. Im Zentrum des lautstarken instrumentalen Geschehens stehen die Hörner und Trompeten, denn diese lassen nach dem Fakturwechsel fünfmal hintereinander ein markantes Battaglia-Signal ertönen (). Ab T. 50 drängen sich dann die Streicher und Holzbläser mit ihren stürmisch auf- und wiederabsteigenden Skalenläufen, die jeweils in Oktav- bzw. Doppeloktavparallelen geführt sind, in den Vordergrund. Nach dem Echospiegel von T. 55-62 beherrscht für sechs Takte das Element des dreifachen Donnerschlags die Szene. Im Gegensatz zur *Merlin*-Ouverture werden die blanken Viertelstöße der Violinen hier von den Blechbläsern und teilweise auch von den Klarinetten verstärkt; in T. 67-68 bleibt das Signal schließlich ganz den Trompeten und Hörnern überlassen. Mit der letzten Viertelgruppe tritt ein dominantischer *fs*-Orgelpunkt in Kraft, welcher nun dem furchterregenden, als dramatische Spitze des Ge-

²⁷ Daß die Pikkoloflöten hier noch nicht mit einsetzen, weist deutlich auf ihre vom Tutti unabhängige Sonderstellung hin.

wittersturmes aufzufassenden Windböenereignis funktional als Unterlage dienen wird.

Der emporstrebende Terzenzug, den Oboen und Klarinetten, intervallisch mit den zunächst je einfache Sechzehntelrepetitionen ausführenden Violinen übereinstimmend, als Achtelbewegung beginnen lassen, erhält ab der zweiten Hälfte von T. 69 eine Quartenerhöhung durch die (klingend) in Oktaven laufenden Flötenpaare. Über dem Basiston *fis* baut sich also ein Sextakkordsatz auf. Was gleich scharf hervorsteht, ist die übermäßige Sekund *g-ais* der Diskantstimme.²⁸ Sein Ziel, seinen Höhepunkt findet das treibende Aufbrausen nach zwei Anstiegsetappen in dem mit T. 72 erreichten Nonenakkord *fis-ais-cis-e-g*. In die gedehnten Spitzentöne der Flöten stoßen nun synkopische Akzente der tieferen Holzbläser hinein:



Nach dieser „Zerreißprobe“ bewegen sich die Stimmen tendenziell wieder in Abwärtsrichtung fort, wobei sie dann rasch in den Terzsextsatz zurückkehren (bei T. 73^M). Dadurch, daß die isoliert stehende Zweierbindung jetzt im Unterschied zu vorher auf den Taktübergang fällt (T. 73/74), kommt noch ein auffälliges Diskontinuitätsmoment ins Spiel: eine musikalische Entsprechung zur Unberechenbarkeit des Windes. Mit einem zweifachen Umkreisen der Konsonanzstellung *ais-cis-fis* läuft die Bewegung über T. 75 aus.

Trotz der drastischen, zuletzt bis ins Naturalistische vordringenden Darstellung, die die Musik in der instrumentalen Einleitung des Tempesta-Satzes liefert, wird bei der Aufführung nicht auf die Donnermaschine verzichtet. Das Besondere ist, daß die zu erzeugenden Geräuschimpulse entsprechend dem Zeitmaß des waltenden Taktes aufeinanderfolgen sollen:

*On entend dès le commencement de la symphonie quelques coups de tonnerre qui se succèdent plus rapidement, à mesure qu'elle marche.*²⁹

Die Maschinerie tritt hier also in einen Bezug zur Musik, sie unterstützt gewissermaßen deren vorwärtsdrängenden Impetus. Aber richten wir unser Augenmerk nochmals auf die Mittel, die in der Komposition selbst eingesetzt sind. Welch hohe

²⁸ Auch für die in Sechzehnteln aufwärtslaufenden Moll-Skalen dieser Tempête fordert Gluck, wie schon in T. 16-17 der *Merlin-Ouverture*, den übermäßigen Sekundschrift zum Leitton.

²⁹ In der Regieanweisung für die Eröffnungsszene: *Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke*, Abt. 1, Bd. 9, S. 1.

Bedeutung gerade dem Medium der Instrumentation zukommt, wird indirekt schon daraus ersichtlich, daß sich die Ouverture von 1758 am Ende der siebziger Jahre für Gluck überhaupt als neu verwertbar erweist: Die musikalischen Abläufe bleiben ja, trotz aller Veränderung, zum Teil gleich. Die erweiterten orchestralen Möglichkeiten sind dann auch derjenige Faktor, den man bei der Beurteilung derartiger Kompositionen aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bereits in der älteren Forschung immer wieder stark herausgestellt hat; z. B. zeigt dies der 1897 entstandene Aufsatz „Zur Geschichte der Tonmalerei“ (I) des Münchners Eduard von Wölfflin.³⁰ Unsere Tempête aus *Iphigénie en Tauride* finden wir darin folgendermaßen beschrieben:

Nachdem uns Gluck zuerst den Donner in der Ferne, darauf das Nahen des Gewitters im Streichquartette mit crescendo, von Tact 17 an mit Zuzug der Bläser vorgeführt, steigert er die Katastrophe mit Tact 40 zu Regen und Hagel (pluie et grêle)[,] und hier entwickelt das Piccolo in seinen höchsten Lagen seine ganze Kraft, und es wirkt auch harmonisch umso schauerlicher, als es, eine Quart über den Terzengängen der Geigen liegend, eine längere Reihe von aufsteigenden Sextakkorden bildet. Auch die Paucken helfen tapfer den Sturm herbeizuführen; nachdem ihnen diess aber gelungen und die Oper begonnen hat, pausieren sie anderthalb hundert Tacte lang, um den Gesang nicht zuzudecken, und erscheinen erst am Ende wieder verschleiert als timbales voilées, gleich als wollten sie aus der Ferne andeuten das Gewitter habe sich verzogen. Alles diess macht umso größeren Eindruck, als dem Sturme eine Darstellung der Meeresruhe (le calme), Andante und piano vorausgegangen ist.³¹

Der heitere, beinahe burlesk anmutende Allegretto-Schlußteil der *Merlin*-Sinfonie mußte, um zur Eröffnung der Tragédie von 1779 dienen zu können, durch eine Reihe gezielter Veränderungen in ein kantables, dem Charakter nach einer *Aria di mezzo carattere* nahekommendes Genrestück umgewandelt werden. Die variierte Art der Melodik (im Themenkopf keine Tonrepetitionen mehr), Artikulation (Legato-Spiel) und Dynamik (durchgängiges Piano) läßt den Satz insgesamt gerundet und geglättet erscheinen.³² Oboen bzw. Hörner und Trompeten halten über größere Strecken jeweils den Achston *a* aus, um die Ruhe gleichsam bildlich zu fixieren. Anders als in der Urfassung bekommen die Streicherstimmen erst ab der Wie-

³⁰ *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Klasse der k. bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Jg. 1897, Bd. 2 (München, 1898), 221-258; siehe dort insbes. S. 232.

³¹ Ebd., S. 234.

³² Vgl. hierzu sowie zu den folgenden Beobachtungen: Hortschansky, *Parodie und Entlehnung* . . ., S. 205-207.

derholung der Anfangsperiode eine Bläser-Verstärkung, und auch dort sind es zunächst nur die Flöten, die mitgehen.

Das langsamere Tempo von *Le Calme* (*Gracieux un peu lent*) gleicht, wenn man so will, die formale Straffung aus, die das Stück erfahren hat. Infolge der vorgenommenen Verkürzungen gliedert sich der musikalische Ablauf jetzt, eine Analogie zum noch ungestörten Zustand der Natur bildend, völlig ebenmäßig (4+4 + 4+4 + 4+4 + 4 Takte). Gerade wegen dieser weitreichenden periodischen Egalität erzielt dann das unvermittelte Einbrechen der *Tempête* nach 28 Takten einen überaus starken Effekt: Der expressive Sextsprung $fs^1 - d^2$, der im Rahmen des vollständigen Formmodells in den letzten Teilabschnitt der Melodie hineingeführt hätte, bleibt aus; statt dessen signalisiert ein den fernen Donner verkörpernder Paukenschlag den Beginn der Sturmmusik (Beispiel 29). Der rigorose Abbruch des *Gracieux un peu lent*,

BEISPIEL 29

[T. 25-30]

25 Fl. I/II $\text{a } 2$ (Allegro)

Ob. I/II $\text{a } 2$

Cor. I/II (D)

Tr. I/II (D)

Timp.

VI. I

VI. II

Va.

Bassi

Tempête de loin, doucement.

das plötzliche „Schluß damit“ entspricht im Grunde einer Theatersituation: Es ist, als ob etwa eine Rede oder ein Gespräch durch das Hereinstürzen einer fremden Person jäh beendet würde. Hortschansky, der die beiden Versionen des im 3/8-Takt stehenden Satzes einem noch genaueren Vergleich unterzogen hat, legt in diesem Zusammenhang eine eher unverständliche Argumentation vor:

*Sollte der Übergang ebenso nahtlos erfolgen, wie es in der Ouverture durch einen Halbschluß geschah, mußte das Ende des jetzt 1. Satzes in die Dominante geführt oder mit einer Periode, die auf dieser abschließt, vorzeitig zu Ende gebracht werden. Letzteres ist geschehen . . .*³³

Dem Umschalten geht aber gar kein dominantischer Klang voraus, da mit der letzten Zählzeit vor dem Takt- und Fakturwechsel, nach einem Quintsextakkord über dem Leitton, bereits die Tonika erscheint. Davon abgesehen handelt es sich eben weniger um einen nahtlosen Übergang als um einen überraschenden, ereignishaften Neuanfang. *Le Calme* erfüllt im Unterschied zur langsamen Einleitung der klassischen Sinfonie nicht den Zweck, den Beginn des nachfolgenden schnellen Satzes zwingend vorzubereiten. Deswegen, aber auch aufgrund seiner gebundenen Form steht dieser Eröffnungsteil, obwohl man zunächst Gegenteiliges vermuten könnte, in keinem engeren Bezug zu jenem Typus.

Der Anfang des Gewitters verläuft in *Iphigénie en Tauride*, was die musikalische Zeitausfüllung betrifft, in geordneteren Bahnen als in *L'Ile de Merlin*: Ungerade Halbtrakt-Vielfache kommen als Untergruppen nicht mehr vor. Die erste Phase der Tempête, gerechnet bis an den Beginn des notengetreu aus der *Merlin*-Ouverture übernommenen Zwischenteils, gliedert sich in 3+3+2 + 3+3+2 + 5 Takte (T. 29-49, Hortschanskys Abschnitt I). Zu Beginn steht das Spiel mit dem aus Tonrepetitionen gebildeten Signal $\text{f} \quad \text{f f f} \quad \text{f}$ im Vordergrund: Nachdem dieses als Kopfmotiv zunächst singulär Platz gegriffen hat, folgt ihm bei seinen weiteren drei Auftritten jeweils eine Imitation nach (Hörner). *Die Steigerung bis zum Höhepunkt ist* – durch die Einbeziehung des neuen rhythmischen Elementes sowie durch eine Aufteilung des ursprünglichen Sechzehntelkontinuums – im Vergleich zur kompositorischen Vorlage *in die Länge gezogen . . . und in ihrer Spannung erhöht* (Hortschansky).³⁴

Eine entscheidende Rolle in Glucks dramaturgischem Konzept spielt die harmonische Entwicklung der Musik. Daß das einbrechende Unwetter allmählich mehr und mehr Furcht zu erregen vermag, ist nicht zuletzt durch den Weg vom reinen Dur in Richtung auf das Moll begründet, den der Satz bis in das vokale Ge-

³³ Hortschansky, *Parodie und Entlehnung* . . ., S. 205-206.

³⁴ Ebd., S. 207, unter Punkt 3.

bet hinein nimmt: Die kleine Terz tritt als Basis zum ersten Mal mit T. 55 auf den Plan, wo der von *d* ausgegangene chromatische Baß-Aufstieg seinen Endpunkt *fis* erreicht (III. Stufe).³⁵ In diesem Moment allerdings erlaubt der harmonische Zusammenhang dem Moll noch nicht, sich als Tongeschlecht zu behaupten. Anders hingegen nach dem zweiten chromatischen Anstieg der Basislinie von T. 62-67: Das Ziel der Sequenz ist dort die VI. Stufe, und deren h-Moll bleibt dann, obwohl mit T. 68 erst einmal die dazugehörige Zwischendominante fixiert wird, für längere Zeit als tonaler Bezugspunkt gültig.³⁶ Dementsprechend wirkt die Musik ab dem Abschnitt B, mit dem wir uns weiter oben schon ausführlicher befaßt haben, zunehmend düster und beängstigend. Der verminderte Septakkord, den Iphigenies Ausruf „*Grands Dieux!*“ auslöst und der zuvor auch schon über dem *fis*-Orgelpunkt aufgeblitzt ist (T. 72), trägt dazu das Seine bei. Er wird nun im Rahmen der Gesangsteile, auf wechselnden Stufen, noch häufig wiederkehren. In seinem vielfachen Erscheinen soll sich aber nicht nur die Bedrohlichkeit der Naturgewalt widerspiegeln: Durch sein regelmäßiges Auftreten während der vokalen Solo-Einlagen erfüllt der dissonierende Klang vor allem die Funktion, Iphigenie als tragische Person zu kennzeichnen. Daß sie in einer Konfliktsituation steht, will die mit ihren Worten verbundene Musik von vornherein ahnen lassen.

Etwas überraschend wird am Ende des ersten Soloabschnitts nicht zur VI., sondern zur III. Stufe kadenziert. Nach dem kurzen Orchester-Fortissimo von T. 91-93, unter dem der Satz über *e* nach *D* absteigt, wiederholt dann der zweistimmige Frauenchor die Anfangsstrophe. Die Musik nimmt hier wieder Bezug auf die beiden Hauptstufen der Grundtonart. Das zurückkehrende Dur vermag insbesondere dafür zu sorgen, daß die Schlußzeile „*L'innocence habite en nos cœurs*“ vor der Kadenz T. 107/18, getragen von einer graziösen melodischen Bewegung paralleler Sexten, ihrer Bedeutung gemäß zur Wirkung kommt. Zu dieser anmutigen Wendung tritt nun der instrumentale Fortlauf insofern in besonders scharfen Kontrast, als das Orchester sein lautstarkes Zwischenspiel (*D*) mit einem (im Halbtaktmodus) aufsteigenden Terzsextsatz eröffnet, der im Diskant zum Tritonus hinaufführt: Über T. 109 folgen in der Oberstimme drei große Sekundschritte aufeinander (*d-e-fis-gis*), deren letzter dem Zuhörer zweifellos einen gewissen Schock versetzen wird.

Der Soloabschnitt des zweiten Gesangsteils stellt im Grundriß eine Oberquarttransposition seines Vorbildes dar und schließt demgemäß zur VI. Stufe. Bei der Chor-Einlage ergeben sich jedoch im Vergleich zu T. 93-108 gewisse harmonische Veränderungen, infolge derer jetzt als funktionale Gerüstpunkte

³⁵ Entsprechend schon in der *Merlin*-Sinfonie.

³⁶ Es sei daran erinnert, daß der Satz ab T. 67 vollständig von seiner Vorlage abweicht.

C-Dur und a-Moll erscheinen. Im Zuge der Entwicklung, die das hochdramatische zweite Orchesterzwischenspiel (E + D' + B') nimmt, wird dann einmal auch die IV. Stufe deutlicher berührt (T. 160). Nachdem der Satz mit T. 168 wieder die a-Moll-Ebene erreicht hat, kann der wechseldominantische B'-Abschnitt beginnen. Die emporstrebende Terzbewegung setzt in diesem Fall direkt mit dem Akkordwechsel ein. Da der dem letzten Gebetsteil vorausgehende Orgelpunkt auf *e* steht, liegt die dritte Solo-Einlage in der Stufung eine Sekunde tiefer als die erste und eine Quinte tiefer bzw. eine Quarte höher als die zweite. Der harmonische Abstand zwischen den Vertonungen von Iphigenies Strophen 2 und 3 ist also gleich groß wie zwischen denjenigen von 1 und 2:

Solo-Einlage 1:	<i>h/fis</i>	}
Solo-Einlage 2:	<i>e/h</i>	
Solo-Einlage 3:	<i>a/e</i>	

Im letzten Chorabschnitt treten als Zielpole wiederum die Hauptstufen I und V (#) in Funktion, allerdings in genau umgekehrter Wechselfolge wie während T. 104-108, so daß jetzt eine A-Dur-Kadenz am Ende steht. Diese bildet dann sozusagen das Tor zu dem aus der *Merlin*-Sinfonie übernommenen Schlußteil des Satzes, in dessen Verlauf ja der Dominante-Tonika-Bereich de facto auch nicht mehr verlassen wird.

Unter anderem mag nun deutlich geworden sein, daß Gluck die beiden Tongeschlechter, ihrem semantischen Differential entsprechend, bewußt in den Dienst seines dramaturgischen Konzeptes gestellt hat. In ihrer Anfangsphase wirkt die Tempête, da sie zunächst völlig vom Dur beherrscht wird, trotz der auf Steigerung hin angelegten Instrumentation noch ziemlich harmlos. Für den Zuhörer von 1779 muß es im ersten Moment fast den Anschein haben, als würde diese Sturmmusik im Ausdruck gar nicht wesentlich über das hinausgehen, was schon die Gewitterszenen der älteren französischen Oper bieten konnten: Man steht dem ungestümen Treiben der Natur sozusagen in sicherer Entfernung gegenüber und kann zuhören und -sehen, noch ohne daß das Gefühl eines Selbst-Betroffenseins durchbricht. Als bald aber verdichtet sich das harmonische Geschehen, und schließlich kommt der Punkt, wo das Moll gleichsam die Macht ergreift. Damit zeigt die ins Wüten geratene Natur ihr wahres Gesicht: Die Musik offenbart dem Zuhörer deren finsternes, gewalttätiges Wesen, vor dem der Mensch sich unweigerlich zu fürchten hat. Die Dur-Moll-Spannung spiegelt dann im weiteren Verlauf des Satzes auch den im Gebet ausgefochtenen Kampf zwischen der *innocence* und den *foudres vengeurs* (V. 2 bzw. 4) wider. Daß er mit einem Sieg der Unschuld endet, wird bereits durch die im dritten Vokalteil erfolgende Rückkehr in den Bereich der I. und V. Stufe angedeutet.

Zum Abschluß dieser Untersuchung wäre noch auf die Sprachvertonung einzugehen. Von den beiden letzten Zeilen (V. 11-12) abgesehen, die einen durchgehend jambischen Rhythmus aufweisen, dominiert in den Achtsilblern des Textes (siehe S. 232) das anapästische Versmaß. In den Strophen 1 und 2 wird es, wenn kein einsilbiger Auftakt vorliegt, jeweils an zweiter Stelle durch einen jambischen Fuß aufgelockert; so außerdem in Zeile 10. Eine individuellere Prägung besitzt der neunte Vers. Die unten folgende Übersicht soll nun zeigen, daß Glucks Sprachvertonung insofern von einem festen Schema ausgeht, als ein jeder Achtsilbler nach einem bestimmten Grundmuster in eine Dreitaktgruppe eingepaßt wird. Für die Komposition hat das Einförmige dieses Modells insgesamt wesentlich höhere Evidenz als die Unterschiedlichkeit einzelner Teiglieder. Auch die extraordinären Rhythmen, die bei den beiden Schlußzeilen auftauchen, fallen hier letztlich nicht besonders ins Gewicht.

♩ ♪	♩♩ ♩ ♩ ♩ ♩	(V. 1, 3)
♩♩ ♪	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	(V. 2, 6, 10) ³⁷
♩♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	(V. 4)
♩♩ ♪	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	(V. 5)
♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	(V. 7)
♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	(V. 8)
♩♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	(V. 9)
♩♩♩ ♪	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	(V. 11)
♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩	(V. 12)

Sinnfällig ist natürlich die Dehnung des „*Dieux*“-Tones am jeweiligen Beginn von Vers 1, die eine Zusammenziehung des nachfolgenden Silbenpaares „*soyez*“- auf das letzte Taktviertel bedingt; die Anrufung soll betont für sich dastehen und vom Rest der Zeile gleich einer Initiale abgehoben sein. Daß in der weitgehend einheitlichen Form des Textvortrags etwas vom rituellen Charakter der Gebetsbehandlung zum Ausdruck gelangt, wäre an dieser Stelle nochmals zu unterstreichen. Eine stärkere melodische Bewegung setzt in Iphigenies Solo-Einlagen immer bloß bei der ersten, dritten und letzten der jeweils fünf zusammenhängenden Phrasen ein, in den Chorpässagen sogar nur bei den abschließenden Kadenzwendungen. Ansonsten aber wird schlicht rezitiert, wobei sich innerhalb der vokal ausgefüllten Doppeltakte, sieht man von den Sekund- und Terzrückungen im

³⁷ Bei Vers 10 beträgt der Wert der Schlußnote nur ein Viertel.

zweiten Refrainvortrag der Priesterinnen ab, die betreffenden Tonhöhen nicht verändern.

Während des Gewittersturmes stehen in der Eröffnungsszene von *Iphigénie en Tauride* Gesang und Instrumentalspiel, Sprache und Orchester, Mensch und Natur zueinander klar in Kontrast, sind doch diesen gegensätzlichen Wesenheiten in der Regel unterschiedliche musikalische Strukturen zugeordnet. Zu rhythmisch-melodischer Übereinstimmung kommt es hier ja nur in den kadenzierenden Schlußgruppen der einzelnen Vokalabschnitte. Im letzten Teil des Satzes, der, nachdem sich das Unwetter mit einigen schwachen Blitzen verabschiedet hat (Flöten in T. 210-214), das Anbrechen eines hellen und freundlichen Tages spüren läßt, scheint indes eine Aussöhnung zwischen den ungleichen Parteien stattzufinden: Bei ihrem Wiedereinsetzen in T. 220 nimmt Iphigenie den durch das Instrumentale vorgegebenen musikalischen Duktus vorsichtig auf und vertraut sich so gleichsam der zurückkehrenden Idylle an. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß Mensch und Natur an dieser Stelle gänzlich miteinander verschmelzen: Aufgrund der Sechzehnteilelemente von Streichern und Holzbläsern bleibt noch eine Distanz zwischen den beiden Wesenheiten gewahrt. Das „*Le calme reparait*“ schließlich spiegelt als Geste eines erleichterten Aufblickens die Dankbarkeit wider, mit der die eintretende Befriedung Iphigenies Herz erfüllt. Eigentlich ist dies wohl der bewegendste Moment innerhalb der gesamten Szene: Nachdem die Musik für lange Zeit das Unheil zu verkörpern hatte, wirkt sie nun, am Ausgang des Satzes, zutiefst erbarmungsvoll und tröstend. Daß sie bei Iphigenies weiteren Worten rasch wieder in einen herben Ton verfallen muß, macht uns desto betroffener.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Idomeneo (Opera seria, 1781) KV 366¹

Unter den Opern Mozarts ist *Idomeneo* dasjenige Werk, welches mit Abstand am stärksten zu unserem Thema in Beziehung steht. Dies hängt zu einem guten Teil mit den französischen Einflüssen zusammen, die sich in ihm geltend machen: Die beiden Sturmszenen, mit denen wir uns zu befassen haben, wären in der vorliegenden Gestalt, d. h. mit ihren gewichtigen Chören, in einer konventionellen Opera seria fehl am Platze; als genuin der Tragédie lyrique zugehöriger Topos repräsentieren gerade sie ausnehmend das französische Element.² Die aufgebrachte Natur spielt, im übertragenen Sinn, außerdem in zwei Arien ihre Rolle: zum einen in Elektras „*Tutte nel cor vi sento*“ (Nr. 4), zum andern in Idomeneos „*Fuor del mar*“ (Nr. 12, zwei Fassungen).³ Vor allem auf das erste dieser Stücke gilt es, bevor wir uns dann den eigentlichen Tempesta-Sätzen zuwenden wollen, wenigstens in knapper Form näher einzugehen.

Die bedeutende Rache-Arie der Elektra,⁴ der vor kürzerer Zeit Stefan Kunze in seiner Besprechung von *Mozarts Opern* eine recht ausführliche und aufschlußreiche Darstellung gewidmet hat (ebd. S. 148-153), steht mit der Sturmsszene I/7 in direkter Verbindung: Nach der den letzten Vokalabschnitt des Stückes beschließenden Kadenz leitet ein Orchesterzwischenspiel von 13 Takten bruchlos zu dem in derselben musikalischen Bewegung (C, Allegro assai) durchlaufenden Tempesta-Chor Nr. 5 über. Mozart mutet es also der Elektra zu, auf einen aplausträchtigen Abgang nach Opera-seria-Art zu verzichten,⁵ um unmittelbar aus

¹ Verwendete Notentextfassung: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hg. Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (nachfolgend zitiert als „NMA“), Ser. 2, Werkgruppe 5, Bd. 11, hg. Daniel Heartz (Kassel: Bärenreiter, 1972). Im Originaltextbuch lautet die Gattungsbezeichnung *Dramma per musica*; vgl. Stefan Kunze, *Mozarts Opern* (Stuttgart, 1984), S. 113.

² Die italienische Oper durch Hinzunahme von Ballett und Chor zu bereichern, war zu jener Zeit insbesondere an den süddeutschen Fürstenhöfen eine schon länger bestehende Gepflogenheit. Vgl. Daniel Heartz, „Hat Mozart das Libretto zu ‚Idomeneo‘ ausgewählt?“ *Wolfgang Amadeus Mozart: Idomeneo, 1781-1981*, Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge, 24 (München, 1981), 62.

³ Hinzuzählen könnte man hier auch noch die ursprünglich für die letzte Elektra-Szene (III/10) vorgesehene, bei der abschließenden Revision aber gestrichene c-Moll-Arie „*D’Oreste, d’Aiace*“ (Nr. 29^a).

⁴ NMA, Ser. 2/5, Bd. 11/1, S. 70-82.

⁵ Vgl. Kunze, a. a. O., S. 148.

ihrem Seelensturm den tatsächlichen Orkan herauswachsen zu lassen. Diese Verknüpfung von innerlich-persönlicher und äußerlich-realer Erschütterung führt eine entscheidende dramatische Verdichtung⁶ herauf: Einerseits wird der Affekt der Rache-Arie im nachhinein noch unerwartet überhöht, andererseits bricht sich die konkrete Entfesselung der Elemente sozusagen im Zuge fatalistischer Zwangsläufigkeit Bahn. Formal betrachtet nimmt hier die vokale Solo-Nummer, als menschlicher Wutausbruch, die Stelle des längeren naturnachahmenden Instrumentalvorspiels ein, das früher in der französischen Oper, und so auch in Campras *Idoménée*, den im Mittelpunkt stehenden Sturmchor einzuleiten hatte.

Die Arie beginnt, wie es sonst gerade die veritablen Tempesta-Sätze häufig tun, mit einem ausgedehnten Orgelpunkt (auf *a*).⁷ Dieser entpuppt sich funktional als dominantische Struktur; die Tonika d-Moll tritt erst mit dem Singstimmeneinsatz von T. 19 ein. Elektras Text besteht aus zwei vierzeiligen Strophen, die in jedem der einander grob entsprechenden Halbtteile des Formganzen einmal nacheinander durchgeführt sind. Von besonderer Bedeutung ist, daß sich das tonale Gerüst des Satzes hinter der Mittelzäsur (Bewegungsstillstand in T. 76) zunächst überraschend auf die VII. Stufe stützt: Für einige Takte steht damit am Anfang des Repräsententeils schon das c-Moll der nachfolgenden Unwetterszene im Raum. Überhaupt fällt an dieser Arie auf, daß das Moll und die von ihm abhängigen Klangstrukturen überaus stark dominieren: Zum Beispiel erscheint innerhalb des auf die III. Stufe bezogenen Abschnitts T. 48-76 vor den Binnenkadenzen *as* statt *a* (T. 53-54 und 67-68); ferner wäre aufmerksam zu machen auf das extrem gehäufte Auftreten verminderter Septakkorde (T. 5-6, 11-12, 25, 41-42, 45-46, 76; 83, 87, 101-102, 105-106, 143, 145). Fast von selbst versteht sich, daß in diese Präsentation *einer von allen Furien gepeitschten, von ihren aufgewühlten Affekten gepeinigten Gestalt* (Kunze)⁸ aus Mozarts Feder auch Chromatik miteinfließt. Ein Quartabstieg in Halbtontschritten wird, je dreimal hintereinander, während T. 55-60 und 116-121 von den ersten Violinen realisiert. Im Grunde ist aber – darauf weist Kunze hin⁹ – bereits der instrumentale Anfangsabschnitt von einem derartigen chromatischen Deszendieren geprägt, denn die Gerüsttöne der führenden Geigenstimme bilden dort die Reihe *a-gis-g-fis-f-e*. Alles in allem erfüllen die zuletzt genannten kompositori-

⁶ Vgl. Kunze, *Mozarts Opern*, S. 122. Ein ähnlicher Fall, wenn auch dramaturgisch auf andere Art konstruiert, liegt ja, wie wir uns erinnern, in Glucks *Iphigénie en Tauride* vor; vgl. S. 233.

⁷ Überhaupt sind in diesem Stück Orgelpunktstrukturen das beherrschende kompositorische Element.

⁸ A. a. O., S. 148

⁹ A. a. O., S. 149.

schen Dispositionen den Zweck, eine düstere, ja schauerlich wirkende musikalische Gesamtatmosphäre zu erzeugen.

Offensichtlich schwingt nun bei dieser Arie die Vorstellung des sturmbewegten Meeres schon sehr konkret mit: Es scheint so, als verfolge die Musik vorrangig das Ziel, in verschiedenen Variationen das Bild der Welle hervorzubringen.¹⁰ Dies deutet sich bereits in der Einleitung an, wo die Flöte auf den Zielakkorden der bizarren Figurengruppen, welche die Violinen über dem *a*-Orgelpunkt setzen, jeweils eine auf- und wiederabsteigende Arpeggiobewegung lanciert. Daran, daß dieser dreimalige Impuls dem selbst schon aus zwei vollkommen heterogenen Elementen gebildeten Hauptmotiv betont zuwiderläuft, mag schon etwas von der inneren Zerrissenheit der im Blickpunkt stehenden Person spürbar werden. Anders als in der Naturrealität folgen die einzelnen Wellen in diesem musikalischen Kontext nicht stetig aufeinander, sondern treten, zu den ihnen bestimmten Zeiten, jeweils separat hervor: eine merkwürdige Verfremdung des Meeresbildes; die Natur ist hier gleichsam im doppelten Sinne gestört. Werfen wir als nächstes einen Blick auf den Anfang des ersten Gesangsteils (T. 19-24). Mit den in zwei Stufen sukzessive nach oben versetzten Repetitionen des Sprachglieds „*vi sento*“ türmt sich dort, innerhalb eines rumorenden d-Moll-Klangfeldes, im Crescendo eine gewaltige instrumentale Woge auf, die dann nach dem Erreichen des dynamischen Höhepunkts mit einem Mal bricht: Der melodische Abstieg der Singstimme ($d^2 - a^1 - f^1 - d^1$) wird nur mehr von den ersten Geigen begleitet (*piano*). Über dem *c*-Orgelpunkt von T. 40-46, und analog während der Takte 100-106 im zweiten Arienteil, formieren sich lombardische Violinfiguren zu einer Wellenbewegung. Zusätzlich ergänzt an diesen beiden Stellen die Flöte den Streichersatz, ähnlich wie zu Beginn, quasi unabhängig mit akkordbrechenden Achteln, die diesmal allerdings stets nur aufwärts laufen, weil die Stimme auf den erreichten Hochtönen nun immer für einen Takt hängen bleibt.

Am deutlichsten prägt sich das Bild der Meereswogen freilich in den hierauf jeweils folgenden Passagen aus: in der F-Dur-Gruppe T. 48-52 sowie in deren d-Moll-Version T. 108-112. Da jede dieser beiden Strukturen im Rahmen ihrer Satzhälfte – variiert und um einen Takt erweitert – auch noch wiederholt wird, bekommt man das besondere musikalische Ereignis insgesamt vier Male zu hören. Sein grundlegendes Merkmal besteht darin, daß sich im Instrumentalen ein und derselbe melodische Bewegungsvorgang dreifach aneinanderreihet; die Ausfüllung der fünf bzw. sechs Vierviertelzellen entspricht auf dieser Ebene exakt dem Schema $a/b/a/b/a/(b)$. Das stetige Pendeln zwischen Tonika und Dominante, von dem die Stellen im Harmonischen beherrscht werden, bleibt sich

¹⁰ Vgl. Kunze, a. a. O., S. 148.

überdies in jedem einzelnen Takt gleich. Von Elektra kommt während dieser bildkräftigen Einblendungen der aufgewühlten See immer der dreifache Einwurf „*provin dal mio furore, vendetta e crudeltà, vendetta e crudeltà*“. Durch den Verswechsel bewahrt sich die Vokalsolistin als menschliche Person eine gewisse Unabhängigkeit vom Naturcharakter der instrumentalen Ostinato-Periode. Bei deren nachmaligem Erscheinen in F-Dur bzw. d-Moll kann sie übrigens, wegen des dann jeweils wegfallenden Überleitungsanschlusses, die betreffenden Worte erst mit einem Takt Verspätung aussprechen: ein auskomponierter falscher Einsatz,¹¹ wenn man so will (T. 61/62 und 116/117), der schließlich durch die entsprechend erweiterte Ausdehnung des instrumentalen Spielvorgangs wieder ausgeglichen wird. Im Grunde handelt es sich hierbei bereits um ein typisch Wiener klassisches Phänomen.

Mozarts Wellenbild steht kompositionsgeschichtlich, ebenso wie die mit ihm in etwa vergleichbare Stelle, welche wir in der Arie „*Venti, turbini, prestate*“ aus Händels Opera seria *Rinaldo* angetroffen haben,¹² unzweifelhaft in Bezug zu jenem in der Mehrchörigkeit (bzw. der Vokalphonie) beheimateten Muster wechselseitig ineinandergreifender ostinater Satzgliedwiederholung: Man erinnere sich nochmals an die Schützsche Vertonung des Psalmverses „Das Meer brause“. Da dieser Topos selbst letzten Endes auf bereits rund um 1200 angewandte Kompositionstechniken zurückgeht,¹³ sind wir hier auf ein im Kern über 500 Jahre älteres musikalisches Element gestoßen. Selbstverständlich aber will in Mozarts Partitur eine solche stereotype harmonisch-melodische Pendelbewegung, wie sie die Streicher ausführen, nicht mehr für sich allein im Raum stehen. Entscheidend ist, daß anderes mit hinzutritt: zum einen die freier agierende Singstimme, zum andern – in den variierten Abschnitten – zusätzliche ostinate Instrumentalfiguren (Holzbläser) und schließlich repetierende Hornstöße, die beharrlich den jeweiligen Achston (*c* bzw. *a*) akzentuieren.¹⁴ Daß diese in permanenter Artikulation der Drei energisch gegen die etablierte Akzentstufenordnung des C-Taktes angehen, ist mit der wesentlichen Wirkungsfaktor des Satzelements: ein deutliches musikalisches Zeichen für den gestörten Seelenzustand der Elektra, für ihr eifersüchtiges Aufbegehren gegen die herrschende Situation.

Eine noch krassere Umstürzung der metrischen Verhältnisse erfolgt allerdings

¹¹ Diesen Ausdruck gebrauchte, auf den vorliegenden Fall bezogen, Theodor Göllner in einem Seminar über *Mozarts Münchner Opern*, das er im Wintersemester 1988/89 am Münchner Institut für Musikwissenschaft abhielt.

¹² Siehe S. 182-183.

¹³ Vgl. S. 20, Anm. 50.

¹⁴ An den d-Moll-Stellen kommt in den Hörnern auch noch eine Sekundwechselfolge in Terzen hinzu.

bereits innerhalb T. 13-18, in der Schlußgruppe des Instrumentalvorspiels:¹⁵ Der weit ausgreifende, in zweistimmiger Parallelführung bebend voranstürmende Sechzehntelzug der Violinen gliedert sich zunächst unmißverständlich in Tripel-einheiten, ruft also innerhalb des vorgegebenen Viervierteltakts scheinbar einen Dreiveierteltakt hervor. Dieser widerborstigen metrischen Struktur entsprechen dann auch die Einsatzpunkte der vor und nach T. 17 noch in die Bewegung mit einfallenden Holzbläser. Insofern aber die *a*-Oktave der Hörner bei T. 15 ab der Eins ertönt und insofern der Sekundwechsel in der Melodie von T. 17/18 ebenfalls mit einer Hauptzählzeit eintritt, bleiben gewissermaßen Rudimente der temporalen Grundordnung stehen, die nun ihrerseits störend wirken. Die Spannung zwischen dem Partiturtakt und den gegen ihn gerichteten Kräften kommt so desto stärker zur Geltung, und zum Ende der instrumentalen Passage hin muß dem Zuhörer die metrische Orientierung letztlich ganz verlorengehen. Das Muster der mit 4x3 statt 3x4 Vierteln ausgefüllten Dreitaktgruppe, die die erste Hälfte des Spielzugs bildet (T. 13-15), erscheint dann im weiteren Verlauf noch zweimal wieder, und zwar jeweils direkt nach der Mittel- und Schlußkadenz der vokalen Innenform (T. 73-75 und 139-141). Soviel zunächst zu diesem Stück.

Idomeneo bekundet in der Arie „*Fuor del mar*“ des zweiten Aktes (D-Dur, C, Allegro maestoso),¹⁶ die Erregung seines Herzens sei peinvoller als der zurückliegende Seesturm.¹⁷ Dennoch wirkt die Musik dieses Satzes im ganzen weit „harmloser“ als Elektras „*Tutte nel cor vi sento*“. Zwar fehlt es nicht an wirbelnden Sechzehntelbewegungen, und in T. 57-59 sowie 153-155 entsteht auch ein eigenartig düsteres Wellenbild (je drei Takte verminderter Septakkord), aber die Aura des Stückes ist von der des zuvor besprochenen doch gänzlich unterschieden: Im Vordergrund steht hier der strahlende Glanz einer symphonisch ausgebreiteten D-Dur-Tonalität; Idomeneo präsentiert sich mit dieser Bravour-Arie trotz seiner angefochtenen Seele als der edel gesinnte königliche Held. Will man das Hervortreten der erregten Natur innerhalb des Satzes näher spezifizieren, so wird man, von dem erwähnten Wellenbild abgesehen, insbesondere auf folgende Stellen verweisen müssen:

T. 7-8 bzw. 76-77: triumphale Aufwallung nach Crescendo, bei der der in der Mitte liegende Taktschwerpunkt durch eine Bewegungsgliederung in 2+6 Viertel zugkräftig überspielt wird.

¹⁵ Vgl. zu dieser Stelle: Kunze, *Mozarts Opern*, S. 149.

¹⁶ Bei unseren Überlegungen gehen wir von der Fassung Nr. 12^a aus: *NMA*, Ser. 2/5, Bd. 11/1, S. 228-248.

¹⁷ „*Fuor del mar ho un mar in seno, che del primo è più funesto.*“ (V. 1-2.)

- T. 51/53 bzw. 147/149: ungestüme Forte-Einwürfe, Bezug nehmend auf die Nennung des Neptun-Namens.
- T. 68-71 bzw. 137-140: ausgedehnte Sechzehntelkoloratur, sowohl Wind und Wellen als auch die menschliche Erregung widerspiegelnd.¹⁸

Die Inkongruenz zwischen den Vierviertelzellen und ihrer Ausfüllung bei T. 7-8 und 76-77 impliziert in diesem Fall wohlgerneht keine ausgeprägte Störung des musikalischen Metrums. Daß der Takt insgesamt heil bleibt, ist, vom Kompositorischen her gesehen, ein wesentlicher Grund für das bei Idomeneos „*Fuor del mar*“ im Vergleich zur *Elektra*-Arie Nr. 4 wegfallende Ausdrucksmoment des blindwütigen Hasses und der Rebellion.

Nr. 5: Coro¹⁹

Die instrumentale Überleitungspassage, die das „*Tutte nel cor vi sento*“ mit dem Sturmchor „*Pietà! Numi, pietà!*“ verbindet, führt als harter Modulationsgang von d-Moll nach c-Moll. Nachdem die neue Dominantebene *G* erreicht ist, bewirkt ein auf Chromatik basierendes Konvergieren der Außenstimmen, bei dem der Baß um eine Quart aufsteigt und der Diskant um eine Quint abfällt, gleichsam die Enthüllung der *c*-Tonika. In den sie darstellenden Tremolofiguren von T. 1-6 wäre dann gleich eines der nicht wenigen Materialien zu erkennen, die aus der Arie stammen und nun im Chorsatz eine variierte Weiterentwicklung erfahren. Die Szene führt uns in die Situation unmittelbar nach dem Schiffbruch des Idomeneo: Vor dem Hintergrund des tobenden Seesturmes schreien das an der Küste weilende Volk (*Coro vicino*) und die mit den Fluten kämpfenden Seeleute (*Coro lontano*) immer wieder entsetzt auf und flehen die Götter um Erbarmen an. Angesichts des aktionsgeladenen Katastrophenbildes, das sich hier mit einem Mal darbietet, wird ziemlich klar, warum in der vorausgegangenen Arie die Wellen eine so wichtige Rolle gespielt haben: Sie sind auf der musikalischen Ebene Repräsentanten des Unwettergeschehens gewesen, das in einem dem Publikum noch verborgenen Handlungsraum während des Auftritts der Elektra bereits den Schiffbruch der Kreter erzwungen hat.

Entsprechend der Bühnenaufteilung liegt kompositorisch eine doppelchörige

¹⁸ Im Grunde noch derselbe musikalische Topos wie etwa in Händels „*Venti, turbini, prestate*“.

¹⁹ *NMA*, Ser. 2/5, Bd. 11/1, S. 83-92.

Faktur vor, innerhalb derer allerdings, bedingt durch das Perspektivische, stets ein dynamisches Ungleichgewicht zwischen den beiden Gruppen gegeben ist. Vertont sind folgende Verse:

Coro vicino: Pietà! Numi, pietà!
Aiuto oh giusti Numi!
A noi volgete i lumi . . .

Coro lontano: Pietà! Numi, pietà!
Il ciel, il mare, il vento
Ci opprimon di spavento . . .

Coro vicino: Pietà! Numi, pietà!
In braccio a cruda morte
Ci spinge l'empia sorte . . .

Mit Ausnahme der Anrufung handelt es sich also um gewöhnliche Siebensilbler. Sehen wir uns gleich an, in welche Rhythmen diese Verse in der Musik gekleidet sind:

		<i>Coro:</i>
		<i>v./l.</i>
		<i>l.</i>
		<i>v.</i>
		<i>v.</i>
		<i>l.</i>
		<i>l.</i>
		<i>v.</i>

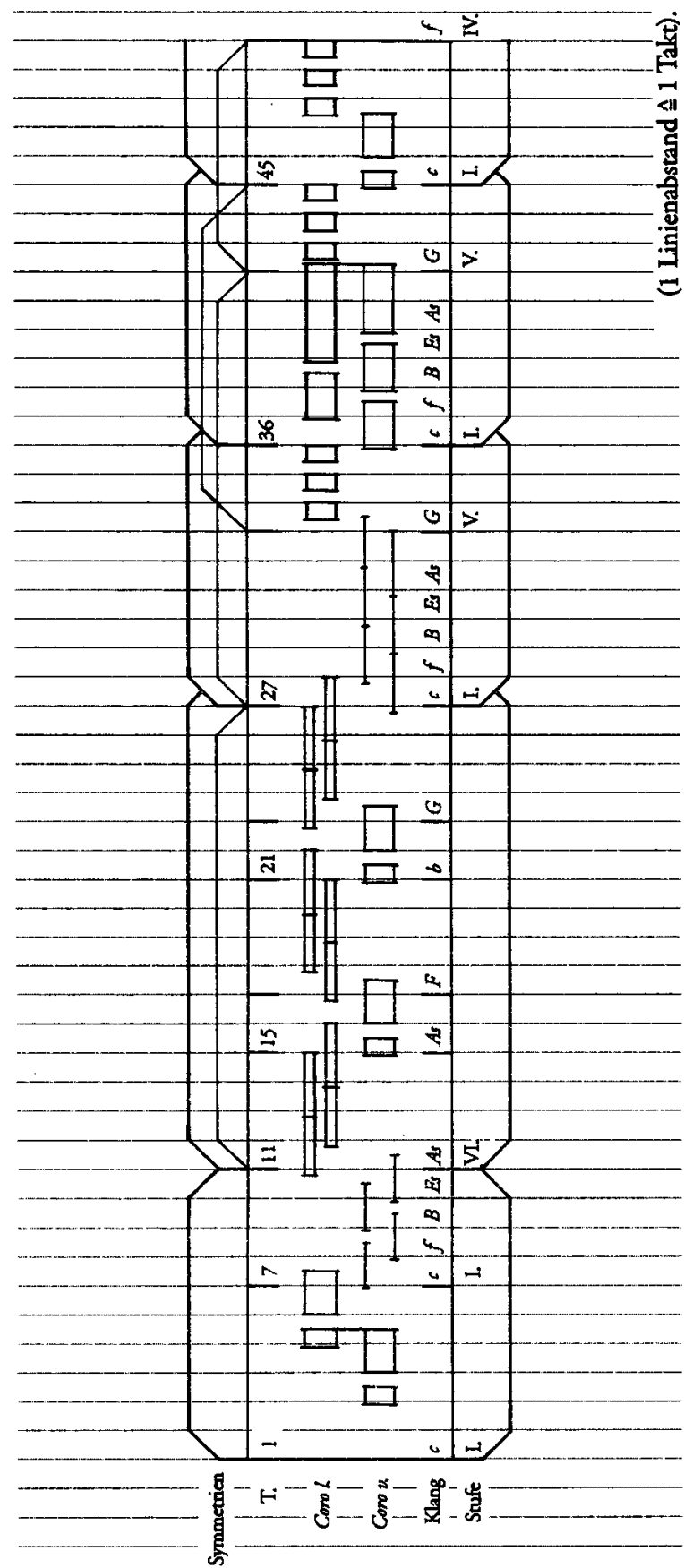
In dieser Aufstellung nicht erfaßt ist die bei T. 40^M eingeführte Gruppe mit den je viersilbigen, von beiden Chören im Rhythmus $\text{f f} | \text{°} | \text{f}$ aufgenommenen Gliedern „di spavento“ und „l'empia sorte“. Allerdings wird dort auf sprachlicher Ebene schon bewußt ein Abschluß gesetzt, denn textlich erscheint danach nur mehr die Anrufung. Ergänzend wäre noch auf T. 33 hinzuweisen, wo der Tenor des *Coro vicino* abweichend vom Baß den Vers mit zwei Vierteln beendet. Der Silbenwechsel mit der zweiten Zählzeit ist im betreffenden Fall notwendig, damit das unerwartete Einsetzen des *Coro lontano* vor T. 42^M als rhythmischer Gegenimpuls deutlich zur Wirkung kommen kann.

Aufs Ganze gesehen aber gilt es festzuhalten, daß Mozart für die Vertonung der Siebensilbler lediglich zwei Grundmuster verwendet, die noch dazu hinsichtlich der Stellung der betonten Silben übereinstimmen und denen die einzelnen Verse teilweise im Austausch zugeordnet werden. Seine Komposition erfaßt die Sprache zwar in ihrer äußeren Struktur, in ihrer formalen Gestalt, nicht jedoch in den individuellen Bedeutungen der verschiedenen Satzglieder: Wie wir mit einem Blick auf Figur 18 leicht feststellen können, erzeugen die italienischen Verse Varescos Zwei- bzw. Viertaktgruppen in der Musik; ihre Gleichartigkeit führt auch in der Komposition zum Auftreten gleichartiger Elemente, doch das Spezifische der einzelnen sprachlichen Äußerungen – von „*Pietà! Numi, pietà!*“ abgesehen²⁰ – bleibt dabei unberücksichtigt. Die musikalischen Gebilde, an die die Verse gebunden sind, weisen dementsprechend besonders elementare Rhythmen auf. In dieser Einfachheit lassen sie sich indes, wie Mozart es hier als Grundprinzip durchführt, leicht imitatorisch verarbeiten: Innerhalb von T. 7-32 deklamieren die Singstimmen je um einen Takt gegeneinander verschoben (Tenor/Baß); in T. 36-40 dann sind beide Chöre, mit unterschiedlichem Text, einander insgesamt so gegenübergestellt. Das imitatorische Prinzip veranschaulicht mithin die Panik, die das Naturgeschehen unter den bedrohten Menschen auslöst. Im Vergleich zu Campra, im Vergleich zur älteren französischen Oper hat der Chor als musikalische Realität das Statuarische abgelegt und ist zu echtem dramatischem Leben erwacht.

Bevor wir die Komposition genauer betrachten wollen, sei ein Hinweis zu ihrer Gliederung gegeben (vgl. Figur 18): Es fällt auf, daß der Bau des Satzes primär von symmetrischen Anordnungen bestimmt ist. Man erkennt dies an dem Komplex T. 11-26 (4+2+4+2+4 Takte), daneben an dem Abschnitt T. 33-44 (3+6+3 Takte). Aber auch T. 27-41 und 42-49 können als symmetrische Bildungen angesprochen werden (6+3+6 bzw. 3+2+3 Takte), so daß sich im Hinblick auf die zuvor genannte Gruppe gewissermaßen eine Überlagerung der Struktureinheiten konstatieren läßt. Außerdem ist im zeitlichen Ablauf eine zunehmende Verkürzung der Formelemente und damit eine Verdichtung des musikalischen Geschehens festzustellen. Der Aufbau der Komposition erscheint so im ganzen als etwas planvoll und mit logischer Konsequenz Geordnetes. Bleibt zu fragen, was sich innerhalb dieses formalen Gehäuses konkret ereignet, wie der dramatische Vorgang im einzelnen umgesetzt wird.

²⁰ Da das erste „*Pietà!*“ für sich steht und da das zentrale Wort „*Numi*“ seiner Betonung gemäß mit der Wucht des Abtakts erklingt, kommt in diesem Ausruf die Kraft der Sprache voll zur Wirkung.

FIGUR 18



Betrachten wir zunächst T. 1-10. Das Orchester exponiert zu Beginn in drei Zweitaktgruppen den c-Moll-Dreiklang (T. 1-6); bereits mit dem Einsetzen des *Coro vicino* entsteht eine Spannung, weil der Rhythmus der Anrufung in Gegensatz zum Verhalten der tremolierenden Streicher tritt, die im gleichmäßigen Viertelrhythmus die Tonhöhen wechseln. Insbesondere fallen hierbei die Achtelauf-takte ins Gewicht, da sie im Widerspruch zur Abtaktigkeit des Instrumentalen stehen. Man beachte, daß auch die Bläser konträr zum Chor abtaktig einfallen. Von der rhythmischen Stellung des „*Numi*“ abgesehen, durchzieht diese Gegensätzlichkeit das ganze Stück. Nachdem nun der *Coro lontano* ein veritables Echo abgegeben hat, sind die beiden räumlichen Ebenen offengelegt und ist zugleich das „*Pietà! Numi, pietà!*“ als gemeinsamer dramatischer Ausgangspunkt in den musikalischen Führungen der beiden Personengruppen gekennzeichnet.

Mit T. 7 ändert sich unvermittelt die Faktur, und der Sturm wird stärker: Verbunden mit einer harmonischen Fortschreitung kommt es zu Achtelbewegung in den Bässen; die Streicher streuen Blitzfiguren²¹ ein. Mit dem Einsatz des Tenors, der uns die beiden letzten Silben des Echos gar nicht mehr vernehmen läßt, wird das sich wechselseitig überlagernde Skandieren der Siebensilbler (Tenor/Baß) eingeleitet. Eine Sequenz führt in zweimal zwei Takten über *f/B/Es* von der I. zur VI. Stufe hinab. Schon mit dem Erreichen dieses Zielpunkts (T. 11) aber wechselt erneut die musikalische Faktur, und ein seltsamer Kontrast stellt sich ein: Die Violinen pausieren; der *Coro lontano* deklamiert in gleichmäßigen Vierteln, die Holzbläser spielen Tonleiterfiguren in Achteln dazu (*piano, legato*). Harmonisch ergibt sich ein taktweises Hin-und-her-Schwingen zwischen VI. und dominantischer III. Stufe, bei dem der Orchesterbaß nichts weiteres tut, als jeweils auf die Takt-Einsen die Grundtöne zu setzen. Mozart lenkt unseren Blick hier auf das Hintergrundgeschehen; was in der Szene nicht eindeutig sichtbar ist, das zeigt uns die Musik: Sie blendet das schaurige, wenn nicht makabere Bild des Überlebenskampfes ein, der sich in größerer Entfernung draußen auf dem Meer abspielt. Man muß förmlich mit ansehen, wie die Schiffbrüchigen inmitten der sich überschlagenden Wellen einer aufgewühlten See (Achtelbewegungen der Bläser) mit dem Tode ringen. Zugleich gelangt das Fatalistische der Situation zum Ausdruck: In dem affektlosen, starren Deklamieren der Seeleute äußert sich das Gefühl, unabdingbar der Willkür des Schicksals ausgeliefert zu sein.

Schockierend ist der einem Blitzeinschlag gleichkommende Neueinsatz des *Coro vicino* (mit Auftakt zu 15): Der Ruf „*Pietà! Numi, pietà!*“ übertönt das auf der anderen Ebene erfolgende Abschließen, und das Forte des Orchestertut-tis

²¹ Diese Zweiunddreißigstelelemente sind zuvor schon im Orchesternachspiel der Arie aufgetaucht.

konfrontiert uns für zwei Takte wieder ganz unmittelbar mit der Realität des to-benden Unwetters. In diesem Wechsel, der die beiden Chöre also in unterschiedlicher Physiognomie zeigt,²² geht es weiter, wobei das stufenweise Aufsteigen im Harmonischen (T. 15: As-Dur, T. 21: b-Moll! T. 27: c-Moll) und die in den Holzbläsern hervortretende Chromatik (T. 18-20 und verstärkt T. 24/26) die Spannung beängstigend anwachsen läßt. Diese entlädt sich anschließend in einer Sequenzgruppe, die als Variante des Blocks T. 7-10 von der mit T. 27 wiederum erreichten I. Stufe ausgeht und dann nach dreimal zwei Takten auf der V. Stufe endet (T. 33). Verbunden mit der Erweiterung um zwei Takte treten hier noch stärkere Bewegungstendenzen auf: Eine Achtelkette durchzieht nun auch den Vokalpart, und die dazu terzparallele Linie der Holzbläser wird von den Violinen gleichzeitig in Form bebender Sechzehntel realisiert. Außerdem ergibt sich ein deutlicheres Alternieren, weil das Instrumentalensemble die Gegenläufigkeit der beiden Singstimmen jetzt mitvollzieht; die Blitzfiguren erscheinen dadurch in T. 28, 30 und 32 im Baß. Die Natur agiert somit noch ungezügelter als zuvor, doch für T. 33-35 tritt sie von neuem unvermittelt zurück, um den Blick auf die Schiffbrüchigen freizugeben: Das Streicher-Tremolo setzt sich an dieser Stelle im Piano fort; zusammen mit den c-Hörnern einen Orgelpunkt erzeugend, fundam-entiert der Orchesterbaß das Vibrieren durch Achtelrepetitionen auf g. Über je-nem brechen nun aufgrund des chromatischen Fortschreitens von Violinen und erstem Fagott scharfe Dissonanzen hervor (T. 34-35: *fis*¹ - *c*¹ - *as*⁰/*a*⁰, *f*¹ - *des*¹ - *b*⁰, *f*¹ - *d*¹ - *h*⁰ über g). Gleichzeitig insistiert der *Coro lontano* – gegen das normale Betonungsgefälle die Taktmitte akzentuierend!²³ – mit dem dreimaligen „*Pietà!*“ seinerseits auf g. Auf den leichten Achtelzeiten werden dabei, im Zusammenwir-ken mit Flöte I und Oboe I, die beiden Leittöne *fis* und *as* zur Fixierung des g miteinbezogen.

Nach knapp drei Takten aber fällt erneut der *Coro vicino* ein, dessen Achtel-sprung zur Eins von T. 36 energisch gegen die metrische Stellung der vorange-gangenen Exklamationen angeht, und wir werden als Zuhörer selbst mitten in die Katastrophensituation zurückversetzt. Harmonisch entspricht die Stelle T. 36-41 im Grunde T. 27-32, denn wieder liegt eine Sequenz vor, die in drei Zwei-taktgruppen von der I. zur V. Stufe hinabführt. Was sich musikalisch ereignet, ist jedoch neu: Im Orchester treten Synkopen in den Vordergrund (auf Achtel- und Viertelebene), wie sie schon in den Überleitungstakten zwischen Arie und Chor

²² Die musikalische Haltung der Vokalgruppen differiert ja bereits in T. 7-14. Das alte Mittel der Doppelchörigkeit ist hier grundsätzlich in einer neuen, betont Konträres heraus-stellenden Weise eingesetzt.

²³ Ähnlich wie es bei den einschlägigen Ostinato-Passagen der *Elektra*-Arie die Hörner ge-tan haben.

vorgekommen waren (ebd. T. 146-148), und die beiden Chöre skandieren ihre siebensilbigen Verse in der entsprechenden Verschiebung nun erstmals direkt gegeneinander. Dabei erreicht der Konflikt zwischen Forte und Piano einen Höhepunkt, denn der Dynamikwechsel geht jetzt im Eintaktmodus vonstatten. Den Zellen, die der *Coro lontano* ausfüllt, d. h. T. 37 und 39, ist zu diesem Zweck ein leise spielendes, reduziertes Orchester zugeordnet. Die Stelle wird insgesamt also davon geprägt, daß die räumlich bedingten schroffen Gegensätze plötzlich auf besonders engem Raum erscheinen. Mit T. 42 kommt es nach der rhythmisch einheitlichen Repetition der jeweils letzten vier Silben zu einem gemeinsamen Abschließen auf der Dominante, an das dann unmittelbar ein Wiederaufgreifen des dreimaligen „*Pietà!*“-Rufs durch den *Coro lontano* anknüpft (T. 42-44 \triangleq 33-35). Ein letztes Mal stößt mit Auftakt zu 45 die andere Vokalgruppe jäh dagegen – jetzt mit demselben Wort einfallend, wodurch aber die Wirkung des metrisch-dynamischen Zwiespalts eher noch verstärkt wird. Dieser Rekurs auf das tonische Element T. 3-4 setzt gewissermaßen ein Schlußsignal: Harmonisch und formal ist die Musik zu ihrem Ausgangspunkt zurückgekehrt. Zwar wiederholt sich danach auf der Ebene *c* als fahler Nachklang nochmals das dreimalige „*Pietà!*“, aber mit der Wendung zu einem subdominantischen f-Moll bei T. 49/50 stehen wir bereits in der Überleitung zum folgenden Rezitativ des Idomeneo. Neptun hat die Winde gezügelt, und alles beruhigt sich.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß die Naturgewalt in diesem Satz primär durch das Instrumentale verkörpert wird. Aber auch die Sprache in ihrer Versifikation trägt zur Dramatisierung bei: Die ihr zugeordneten musikalischen Strukturen läßt Mozart, vor allem auf rhythmischer Ebene, einerseits als Gegenkräfte zum Orchestergeschehen zur Wirkung kommen, andererseits bringt er sie durch oppositionelle Verknüpfungen untereinander in Konflikt. Ein konkretes Formvorbild für die kompositorische Anlage des Stückes namhaft zu machen, fällt schwer. Zu vermuten steht immerhin, daß Mozart zunächst schlicht von dem Grundprinzip einer mehrfachen, in der harmonischen Stufung variierenden Durchführung der vorgegebenen Verse ausgegangen ist, das, ohne strenger definiert zu sein, ja schon den französischen Opernchören des frühen 18. Jahrhunderts zugrunde gelegen hat.²⁴ Die differenzierte Art, in der er das betreffende Material verarbeitet, richtet sich jedoch ganz nach den Erfordernissen seiner individuell auf den szenischen Vorgang zugeschnittenen musikalischen Dramaturgie. Selbst zu Gluck kann man in dieser Hinsicht kaum einen direkten Vergleich ziehen.

²⁴ Zum Beispiel korrespondiert auch mit den jeweiligen Zeilenschlüssen in der Regel immer noch eine Dominante/Tonika-Wendung.

Zum Schluß soll noch kurz ein merkwürdiges Phänomen zur Sprache kommen: Der Ausruf „*Pietà! Numi, pietà!*“ steht stets in unmittelbarer Verbindung mit der wütenden Natur im Instrumentalen. Auch verleiht der ihm innewohnende Signalcharakter der Rede des ersten Chores einen aggressiven, das Unheil förmlich heraufbeschwörenden Zug, der zu der Bitte um Erbarmen gar nicht recht passen will. Beispielsweise wirkt das „*Grands Dieux! soyez-nous secourables*“, das bei Gluck Iphigenie und die Schar der Priesterinnen ausrufen und dem dabei jeweils ein verminderter Septakkord zugewiesen ist, demgegenüber bewegender, tragischer.²⁵ Bleibt der Mensch in seiner Reaktion auf die feindselige Natur hier bei Mozart noch er selbst, oder haben die gewalttätigen Elemente ihm ihr eigenes Wesen aufgeprägt? Fast scheint es so, als ginge der Gemeinschaft in ihrem vom Entsetzen bestimmten Affekt etwas von der Würde des Menschseins verloren.

Nr. 17: Coro²⁶

Das zweite Unwetter im *Idomeneo* erhebt sich gegen Ende des Mittelaktes (in Szene II/6), nämlich als Idamantes und Elektra das Schiff besteigen wollen, daß sie nach Argos bringen soll. Das viertaktige Orchesternachspiel des vorausgehenden Terzetts Nr. 16 schließt mit einer Kadenz nach *f*, in deren Ziel bei neuem Tempo (*Più Allegro*) das Vorspiel zum Sturmchor einsetzt.²⁷ Mit einem Ausdruck des Grauens reflektiert die Rede der Gemeinschaft das wiederholte Einbrechen der tobenden Naturmächte, gewärtigt darin den Zorn des Neptuns und wirft zuletzt in anklagenden Worten die Frage nach dem Schuldigen auf. Der vertonte Text besteht formal aus zwei einander entsprechenden Fünfzeilern mit anapästischem Rhythmus, in denen man jeweils vier Sechssilbler durch einen fünfsilbigen *Verso tronco* ergänzt findet:

Qual nuovo terrore!
Qual rauco muggito!
De' Numi il furore
Ha il mar infierito,
Nettuno, mercè!

Qual' odio, qual' ira
Nettuno ci mostra!

²⁵ Vgl. S. 241.

²⁶ *NMA*, Ser. 2/5, Bd. 11/1, S. 321-331.

²⁷ Ebd., S. 319.

Se il cielo s' adira,
Qual colpa è la nostra?
Il reo, qual' è?

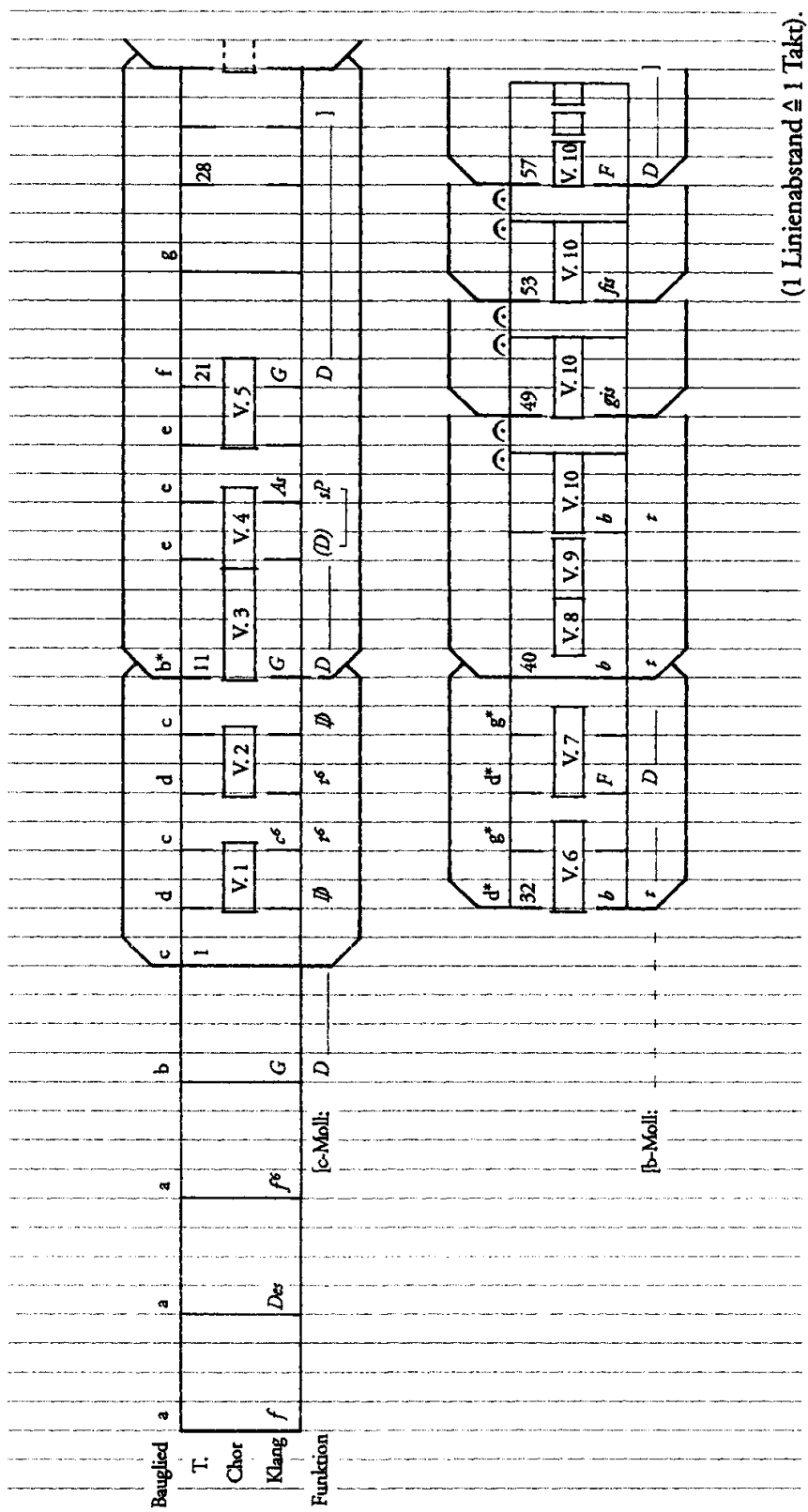
Im ganzen Satz herrscht einheitliche Sprachdeklamation. Da, die Schlußfrage „*Il reo, qual' è?*“ ausgenommen, auch keine Wortgruppen- oder Zeilenwiederholungen auftreten, kommen die Verse als solche in der Musik deutlich zur Geltung. Ihre Deklamation erfolgt weitgehend in markanten Battaglia-Rhythmen.

Entsprechend der strophischen Aufteilung enthält der Chor zwei größere vokale Formkomplexe; diese sind durch eine elftaktige Orchesterüberleitung (T. 21-31) gegeneinander abgesetzt (vgl. Figur 19). Vor seinem formellen Beginn stehen die 16 Takte des instrumentalen Vorspiels, das sich in vier gleich lange Einheiten untergliedert (motivisch: a/a/a/b). Das Muster von T. 1-4 wird dabei zweimal nacheinander wiederholt – dies allerdings auf wechselnden Stufenebenen, denn der Baß steigt von f^0 über des^0 nach A_1 hinab. Die erste Flöte bleibt hingegen auf ihrem f^2 , so daß sich der Klangraum in den beiden Schritten f-Moll/Des-Dur/f-Moll-Sextakkord in die Tiefe weitet. Von dorthier mag der Eindruck entstehen, es breite sich zunehmend Finsternis über der Szenerie aus. Mit T. 13 sinkt der Baß noch einen Halbton tiefer, und ein kontinuierliches Wechselspiel zwischen G-Dur-Grundstellung und c-Moll-Quartsextakkord setzt ein. Während es so scheint, als wolle die Musik auf der G-Ebene einen vorläufigen dominantischen Abschluß finden, läßt sich c-Moll als vermeintliches tonales Zentrum erahnen. Indes nimmt mit T. 1 eine unerwartete Fortführung ihren Lauf, die das hereinbrechende Unwetter dann noch unmittelbarer vergegenwärtigt. Trotzdem auch die Generalvorzeichnung auf c-Moll hinweist, tritt diese Tonart während des ganzen Satzes nie dezidiert hervor: Ihr Erscheinen wird gleichsam von der entfesselten Harmonik verhindert – so, wie in der Handlung die Überfahrt nach Argos vom Unwetter verhindert wird. Bezüglich des Orchestervorspiels wäre ergänzend auf den Kontrast zwischen Auftaktigkeit und Abtaktigkeit hinzuweisen (Violinen contra Bässe und Bläser).²⁸ Diese Spannung lebt danach im Gegeneinander von Chor und Orchester fort.

Mit T. 1-10 liegen fünf Zweitaktgruppen vor, deren materielles Strukturverhältnis wir mit der Formel c/d/c/d/c beschreiben können (c: für sich stehende Sechzehntel-Mordentfiguren in den Violinen, piano; d: Tuttiakkorde mit Achtelrepetitionen im Baß und Synkopen in den zweiten Violinen, forte). Die Verse 1-2 des Textes sind, mit gleicher Rhythmisierung, in die d-Abschnitte hineinge-

²⁸ In dem schnellen Tempo wirkt es so, als würden die Geigen mit ihren Sechzehnteln jeweils verfrüht weiterspielen.

FIGUR 19



setzt, wobei die jeweils erste und letzte Silbe „überstehen“ (Achtelaufakte bzw. Schlußviertel der Verszeilen). Hat während des Vorspiels in den Sechzehntelfiguren und -läufen vor allem der stürmische Wind seinen Ausdruck gefunden, so zeigt sich jetzt das Gewitter in der Musik: Unverhofft erscheint in T. 1 anstelle eines kräftigen G-Dur-Akkords ein leises Sechzehntel-Flimmern der Violinen, das als Mordentbewegung paralleler Kleinterzen die atmosphärische Hochspannung spüren läßt, die in dieser Situation herrscht. Mit T. 3 ereignet sich daraufhin – wenn man das plötzliche Einfallen des vokal-instrumentalen Tuttis (verminderter Septakkord) so interpretieren will – ein von kräftigem Donner begleiteter Blitz einschlag, durch den sich die Nähe des Unwetters nunmehr drastisch bemerkbar macht. Die Musik nimmt auf diese Weise das Geschehen, das laut Regieanweisung bei T. 24 auf der Bühne einsetzen soll, schon voraus:

. . . il cielo tuona e lampeggia e i frequenti fulmini incendono le navi.

Nachdem über einem c-Moll-Sextakkord mit Weiterführung in den verminderten Septakkord $d^0-h^0-as^1-f^2$ der zweite Vers erklungen ist, kommt es erneut zu einer Wechselbewegung zwischen $G(\frac{5}{3})$ und $c(\frac{6}{4})$, die aber nun im Unterschied zum Vorspiel taktweise, also gewissermaßen in der Vergrößerung des harmonischen Rhythmus verläuft (T. 11-14). Doch auch hier kann sich die V. Stufe von c-Moll als Dominante nicht behaupten, denn T. 15 bringt über dem *g* der Bässe überraschend eine Quintsextstellung mit *des* und *es*, die nachfolgend nach As-Dur aufgelöst wird (Beispiel 30). In die Siebenergruppe T. 11-17 sind Vers 3 und 4 zusammenhängend eingefügt. Da die gedehnte Deklamation den dominantischen Anspruch der V. Stufe zuerst scheinbar noch unterstrichen hat, kommt die harmonische Wendung von T. 14/15 desto unerwarteter. Die Rhythmisierung von Zeile 4 richtet sich dann wieder nach dem ursprünglichen Muster. Indem das Orchester diese jetzt mitvollzieht, gibt es, wenigstens für einen Takt, seine Selbständigkeit auf. Da dem vierten Vers innerhalb des Textes keine herausragende Bedeutung zukommt, kann das Anpassungsverhalten des Instrumentalen nicht dem Ziel einer besonderen Hervorhebung jener Worte dienen wollen. Vielmehr zeigt sich, daß der plötzlich dominierende gravitatische Marschrhythmus auf die Präsenz Neptuns hinweist, der mit dem folgenden Vers angerufen wird. Der musikalische Bezug läuft hier also der Namensnennung voraus.

An dieser Stelle wird offenkundig, welch starke Prägekraft in diesem Mozartschen Satz von der instrumentalen Komponente ausgeht: In T. 3-4 und 7-8, als nur der Chor entsprechend skandiert hatte, war jener Rhythmus noch nicht besonders aufgefallen; jetzt hingegen, wo ihn sich das Orchester zu eigen macht, entsteht, verdeutlicht durch den überraschenden Harmoniewechsel, sofort ein

BEISPIEL 30

[T. 15-21]

15

Fl. I

Fl. II

Ob. I/II

Fg. I/II

Cor. I/II (C)

Cor. I/II (Es)

VI. I

VI. II

Va.

S.

mar in-fie-ri-to, Net-tu-no, mer-cè!

A.

mar in-fie-ri-to, Net-tu-no, mer-cè!

T.

mar in-fie-ri-to, Net-tu-no, mer-cè!

B.

mar in-fie-ri-to, Net-tu-no, mer-cè!

Bassi

anderer Gesamteindruck. Mozart blendet hier das Äußerliche, das turbulente Naturgeschehen kurzzeitig aus, um uns eine neue Blickrichtung aufzutun. Die eigentliche Bedeutung der Stelle liegt also darin, daß die Person des Neptun ins Spiel gebracht wird; in dem gravitatischen Charakter der Takte 15-20 drückt sich gleichsam das Regiment des Meeresgottes aus. Was Mozart hier „auf die Bühne stellt“, ist im Grunde ja eine Einzugsmusik: Wir können eben an Marsch oder Französische Ouverture denken. Speziell die Skalenläufe von T. 17 und 18 weisen auf letzteres hin²⁹ und sind dementsprechend nicht bloß als simple Abbildungen des Windes zu verstehen. Trotz der Übernahme des Singstimmenrhythmus behält nun das Orchester weiterhin die musikalische Führung: Schon in T. 16 sucht es, wie der die Taktmitte markierende Impuls zeigt, wieder auf eigenem Weg voranzugehen. Der instrumentale Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩}$ setzt sich dann durch und faßt als dreimaliges Ereignis die sechs Takte 15-20 zu einer Einheit zusammen. Demgegenüber benutzt der Chor bei der Schlußzeile der ersten Strophe die vergrößerten Notenwerte ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩}$). Dem übermäßigen Quintsextakkord, der nach dem Auftakt von Vers 5 erklingt, kann mit T. 21 wiederum das vermeintlich dominante G-Dur folgen – jetzt endlich als vorläufiger harmonischer Zielpunkt.

Bis hierher teilt sich der Bau des Satzes ausschließlich in geradzahlige Taktvielfache auf, so daß man mithin von einer Zweitaktgruppengliederung sprechen kann (vgl. Figur 19). Diese Ordnung behält bis in die instrumentale Überleitung hinein ihre Gültigkeit, wird aber mit T. 27 unmerklich durchbrochen, weil dem chromatisch absteigenden Achtelzug von T. 25 zwei Repetitionen zuwachsen und die ganze Kette somit drei Takte beansprucht. Anschließend kommt dann wieder eine Vierergruppe, an deren Ende der Chor mit der zweiten Strophe einsetzt. Bereits in T. 21 ist die Musik zur Darstellung des äußeren Geschehens zurückgekehrt. Die sich wie böige Windstöße gebärdenden Tonleiterfiguren, die sie dafür herangezogen hat, sind in elementarer Form schon in T. 3, 7 und 11 der instrumentalen Einleitung im Spiel gewesen. Hingegen tritt mit den chromatischen Achtelgängen von T. 25-27 (unisono), offensichtlich als Abbild der bewegten Meeresoberfläche, eine neue musikalische Gestalt hervor. Die seit T. 21 herrschende Stagnation im Harmonischen, das Verharren auf der G-Ebene löst sich mit dem chromatischen Aufwärtslauf von T. 30-31, der auf das aus den Fluten emporsteigende Meeresungeheuer bezogen ist (Beispiel 31). Man erwartet jetzt unbedingt c-Moll; deshalb muß es, ganz dem szenischen Ereignis gemäß, geradezu schockierend wirken, daß mit T. 32 die Tonart b-Moll den Raum betritt.³⁰

²⁹ Derartige Tonleiterfiguren finden sich z. B. in vielen Ouverturen von Händel (zu Opern oder Oratorien). Vgl. ferner etwa: J. S. Bach, Partita Nr. 4 D-Dur für Cembalo, Ouverture T. 1-3 usw.

³⁰ Wir erinnern uns an die entsprechende Stelle aus Rameaus *Hippolyte*; siehe S. 69-71.

BEISPIEL 31

[T. 29-32]

29 Picc.

Fl. I/II

Ob. I/II

Fg. I/II

crescendo

Cor. I/II (F)

Cor. I/II (Es)

VI. I

VI. II *crescendo*

Va. *crescendo*

crescendo

S.

A.

T.

B.

Bassi

crescendo

f

Qual' o - - -

Qual' o - - -

Qual' o - - -

Qual' o - - -

f

Für T. 32-39 wird die formale Ordnung von T. 3-10 wiederaufgenommen. Die Synkopentakte (d*) wechseln sich diesmal mit Unisono-Achtelbewegungen (g*) ab, die in Anlehnung an T. 25-27 bzw. 30-31 chromatische Fortschreitungen implizieren. In der Sprachvertonung fällt jetzt (bei V. 7-8) eine Dehnung der jeweils zweiten und dritten Silbe vor, die die Wörter „odio“ und „Nettuno“ hervorhebt. Die Konsequenz ist, daß T. 34 und 38 im Unterschied zu T. 5 und 9 noch je zwei Silben aufnehmen müssen und somit auch vokal ganz ausgefüllt werden. Der Vers erhält in dieser rhythmischen Variante sein schärfstes Profil, denn die sprachliche Akzentstruktur korrespondiert nun mit der herrschenden Zweitaktgruppengliederung.³¹ Dies ändert aber nichts daran, daß man den Achttakter 32-39 als die Entsprechung zu T. 3-10 wahrnimmt. Ebendeswegen bringt der folgende Anschluß eine nicht geringe Überraschung: Der nächste Choreinsatz, den man mit Auftakt zu 40 erwarten würde, bleibt an dieser Stelle aus! Insofern die Sprache, wie gerade erwähnt, ihre Akzente vorausgehend viermal im Zweitaktabstand gesetzt hatte, macht sich die unvorhergesehene Absenz des vokalen Impulses besonders stark bemerkbar. Was statt dessen plötzlich hervorsteht, ist der abtaktige Stoß der Hörner.

Im harmonischen Bereich bleibt bei T. 40 die Ordnung noch gewahrt, denn nach dem dominantischen F-Dur von T. 36-38 kommt das b-Moll im Sinne des Vierergruppenschemas wieder zur rechten Zeit. Entscheidend aber ist, daß durch die temporale Stellung der nachfolgenden Verse jene Gliederungsregel durchbrochen wird: Von der Sprache her bildet die Reihe T. 41-44 eine Einheit (auftaktig); von dieser Ebene aus betrachtet erscheint T. 40 wie ein zwischen die viertaktigen Gebilde getriebener Keil. Was kaum merklich schon im instrumentalen Zwischenspiel einmal geschehen ist, wird hier zum unüberhörbaren Ereignis, weil uns durch die Versvertonung der Zeitgliederungsvorgang unmittelbar zu Bewußtsein kommt. Infolge jener Verschiebung ergibt sich im Instrumentalen die Bildung eines fünftaktigen Abschnitts durch Violinen, Bratschen, F-Hörner und Fagotte (T. 40-44). Die in ihm erklingende *f*-Achse wird unter Einbeziehung der benachbarten Halbtöne ostinat von Achtelfiguren umspielt, so daß gleichförmige Wellenlinien entstehen. Vor diesem Hintergrund deklamiert nun der Chor im Rhythmus $\text{f} \mid \text{f} \mid \text{f} \mid \text{f} \mid \text{f}$ die nächsten beiden Zeilen; auf diese Weise kommt mit einem Mal das anapästische Versmaß in der Musik zum Tragen. Vokalgruppe, Flöten und Oboen fixieren sich dabei auf das unerbittliche Repetieren eines absteigenden b-Moll-Dreiklangs, d. h. sie bringen viermal hintereinander auftaktig *f-des-b* (unisono). Die Orchesteraußenstimmen spielen hingegen im selben Rhythmus aufsteigend *f-b-des*, wobei durch die melodische Ausfüllung der

³¹ Beginn einer musikalischen Einheit und betonte Silbe fallen jeweils zusammen.

Quart in den schnellen Anläufen zur jeweiligen Eins die vierten Zählzeiten quasi dominantische Bedeutung gewinnen. Als Wellenbild erinnert der Vorgang im ganzen an die entsprechenden Stellen aus der *Elektra*-Arie Nr. 4.

Mit T. 45 ändert sich die Faktur: Die Bläser setzen aus, in den Streichern erscheinen Synkopen über repetierenden Baß-Achteln. Der Chor trägt, auf den Rhythmus von T. 32-33 und 36-37 zurückgreifend, die letzte Verszeile vor: „*Il reo, qual' è?*“ Man sucht nach dem Schuldigen, es wird gleichsam Anklage erhoben. In den restlichen Takten konzentriert sich die Musik darauf, dies herauszustellen; das Naturgeschehen selbst ist jetzt gar nicht mehr das Wichtigste.³² Während T. 45-46 verharret der Satz noch auf der b-Moll-Ebene, bevor mit der letzten Silbe ein verminderter Septakkord über dem enharmonisch nach *aïs* umgedeuteten Basiston auftritt, der nun verlängert ausgehalten wird (Fermate in T. 47). Der Bewegungsstillstand bewirkt, daß die aufgeworfene Frage bohrend im Raum stehenbleibt; eine Imitation jenes Akkordes mit scharfem Auftakt, die nach kurzer Generalpause von den Bläsern eingeworfen wird, läßt die erhobene Anklage desto härter erscheinen. Der viertaktige Vorgang wiederholt sich anschließend noch zweimal, und zwar, jeweils eine Stufe tiefer einsetzend, auf Ebene *gis* und *fis*. Die liegenden dissonanten Klänge erzeugen hier in Verbindung mit den dazwischengestellten Generalpausen eine außergewöhnliche Spannung. Mit T. 57 knüpft schließlich eine letzte Durchführung von Vers 10 an, bei der es musikalisch in Entsprechung zu T. 13-16 der Einleitung, jetzt von F-Dur ausgehend, zu einem halbraktigen Seitenbewegungswechsel zwischen Grundstellung und Moll-Quartsextakkord kommt. Damit ist der Chorsatz an seinem Ende wieder zur Ausgangsstufe zurückgekehrt.³³ In T. 60 dann nimmt die Musik auf den finalen F-Dur-Akkord hin sogleich eine rezitativische Fortsetzung (*Idomeneo*). Sprachlich wird in T. 57-60 also, und zwar in bekräftigender Form, nochmals die Frage nach dem Schuldigen formuliert: Der vollständige Vers erklingt jetzt kurz gefaßt in straffem Vortrag (♩|♩ ♩ ♩|♩), und abschließend kommt das „*qual' è?*“ noch zweimal für sich. Nachdem der Chor in solch massiver Weise gesprochen hat, tritt *Idomeneo*, dessen Gewissen hierdurch in höchste Unruhe versetzt worden ist, entschlossen hervor und bezichtigt sich selbst der Schuld (T. 60-62).

An den beiden Sturmchören aus seiner Münchner Oper von 1781 mag deutlich geworden sein, daß Mozart der ungestümen Natur eine bestimmte Rolle in-

³² Daß eine volle instrumentale Sturmbewegung mehrfach auf solch eklatante Art unterbrochen wird, dürfte in einer französischen *Tempête* schwerlich zu finden sein.

³³ In dem quasi plagalen Dur-Schluß erhält die Tonikastufe freilich nicht dasselbe Gewicht wie in der Moll-Initiation des Orchestervorspiels.

nerhalb der kompositorischen Realisation theatralischer Vorstellungen zuweist. Meist geht es ihm darum, eine Situation aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu erfassen; demzufolge gelangen häufig mehrere Aspekte der szenischen Handlung nebeneinander in der Musik zum Ausdruck. Für den Chor „*Qual nuovo terrore*“ wäre dies zusammenfassend so zu konkretisieren: Es spiegelt sich darin der Sturm, das Gewitter, daneben die Gegenwart des Neptun, die verhinderte Überfahrt³⁴ und die gemeinschaftliche Anklage gegen den, der den Zorn des Gottes heraufbeschworen hat. Die Darstellung des äußeren Geschehens ist also keineswegs der einzige Inhalt des Satzes. Was nun speziell die aufgebrachte Natur anlangt, können wir, im Rückblick auf beide Stücke, u. a. folgendes festhalten: Das Ungestüme ergreift in seinem Bewegungsdrang primär die instrumentale Schicht des musikalischen Satzes. Von der aggressiven Haltung, die die tobenden Elemente an den Tag legen, wird allerdings oft auch der Chor erfaßt: Man hört die Gemeinschaft wild erregt aufschreien und in kriegerischer Wut skandieren. Anders als Gluck in seiner *Iphigénie en Tauride* differenziert Mozart im *Idomeneo* nur wenig zwischen dem bedrohlichen Furor der Naturgewalt und den angstvollen Reaktionen der von ihr heimgesuchten Menschen.³⁵ Ungeachtet der wechselnden Bilder, die die Musik hervorbringt, bleibt im vokal-instrumentalen Miteinander die Einheitlichkeit des Affekts noch weitgehend gewahrt.

³⁴ Durch das Ausbleiben der Tonart c-Moll.

³⁵ Eine Ausnahme bildet zum Teil, wie wir gesehen haben, die Behandlung des *Coro lontano* in Nr. 5. Offensichtlich aber setzt die Vorstellung von erregter Natur Mozart hier in bezug auf die Herausarbeitung subtilerer Ausdrucksunterschiede noch gewisse Grenzen. Stärkere Differenzierungen wird er auf solcher Ebene später im Finale I (Nr. 12) von *La Clemenza di Tito* vornehmen können, das als *Quintetto con coro* mit dem im Hintergrund wütenden Brand des römischen Kapitols ein dem Seesturm-Topos vergleichbares Aktionsmoment mit einschließt.

JUSTIN HEINRICH KNECHT

Le Portrait musical de la Nature (Symphonie, 1784)¹

Justin Heinrich Knecht (1752-1817) wirkte als Kantor, Kapellmeister und Komponist, von zwei Dienstjahren am Stuttgarter Hof abgesehen, zeitlebens an seinem Geburtsort, der ehemaligen Reichsstadt Biberach in Württemberg. Die *Grande Symphonie* in G-Dur mit dem Titel *Le Portrait musical de la Nature* erschien 1785 bei Boßler zu Speyer im Druck (in Stimmen).² Das dem fünfsätzigen Instrumentalwerk zugrunde liegende Programm (siehe S. 269) – wenn man es so nennen will – hat des öfteren in der Beethoven-Forschung Beachtung gefunden,³ weil es im Grundriß die Szenenfolge der *Pastorale* vorwegnimmt. Sandberger, dem Knechts *Portrait* immerhin eine mehrseitige Abhandlung einschließlich eines punktuellen Eingehens auf die Musik selbst wert gewesen war,⁴ gelangte zu der Feststellung, es sei *nach Plan und Ausführung der merkwürdigste unter allen Vorläufern der 6. Sinfonie*.⁵ Aus einem bestimmten Grund kann man vermuten, daß Beethoven zumindest um die Existenz des deskriptiven Orchesterwerkes gewußt hat:⁶ Als Dreizehnjähriger stand er nämlich seinerseits mit dem Speyerer Boßler-Verlag in Verbindung, so denn dort, als *Composition eines jungen Genies*⁷, seine drei Klaviersonaten WoO 47 publiziert wurden (1783, die sogenannten *Kurfürsten-Sonaten*).⁸ Da der Heranwachsende sich für die aktuellen Musik-

¹ Verwendete Notentextfassung: Justin Heinrich Knecht, *Le Portrait musical de la Nature*, ed. Heinz Werner Höhn, *The Symphony 1720-1840: A comprehensive collection of full scores*, ed. Barry S. Brook, Ser. C, vol. 13 (New York: Garland, 1984), 3-71.

² *Le Portrait musical de la Nature ou Grande Symphonie . . . , Publiée & se vend à SPIRE chés Bossler Conseiller*, Pl. Dr. Nr. 40, 15 Stimmen (zur Untersuchung mit herangezogenes Exemplar: München, Bayer. Staatsbibl., Sign. Mus. pr. 21335). Bei Boßler kamen zahlreiche Kompositionen von Knecht heraus; vgl. Hans Schneider, *Der Musikverleger Heinrich Philipp Boßler, 1744-1812* (Tutzing, 1985), S. 238-239.

³ Viel mehr übrigens denn die Komposition als solche.

⁴ „Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie“, Adolf Sandberger, *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, (München, 1924), II, 190-194. Sandbergers eigenhändige Spartierung des Werkes ist in der Bayerischen Staatsbibliothek in München einzusehen.

⁵ A. a. O., S. 194.

⁶ Vgl. zum folgenden: Sandberger, a. a. O., S. 191.

⁷ Siehe: Georg Kinsky, *Das Werk Beethovens: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, nach dem Tode des Verfassers abgeschl. u. hg. von Hans Halm (München, 1955), S. 493-494.

⁸ Wenig zuvor waren bei Boßler bereits zwei (?) Lieder des jungen Beethoven erschienen, und 1784 folgten ein *Rondo Allegretto* für Klavier (WoO 49) sowie ein weiteres Lied (WoO

Veröffentlichungen jenes Hauses generell interessiert haben dürfte, sollte ihm Knechts Natur-Symphonie damals wohl zur Kenntnis gekommen sein. Auf diesen Sachverhalt wurde, wie Sandberger mitteilt, bereits 1866 durch Ludwig Fr. Chr. Bischoff, den Herausgeber der *Niederrheinischen Musikzeitung* hingewiesen, der dann auch für wahrscheinlich hielt, daß das *Portrait musical de la Nature* Beethoven schon früh die erste Anregung für eine Pastoralsinfonie gegeben hat.⁹

Allerdings wird nun kaum jemand auf den Gedanken kommen, das 1807/08 entstandene Orchesterwerk des Wiener Klassikers zu Knechts Tongemälde – dieser Begriff trifft hier wirklich zu – unmittelbar in Beziehung setzen zu wollen; dafür ist der Abstand zwischen den musikalischen Ebenen der beiden Kompositionen schlichtweg zu groß. Rudolf Bockholdt hat gezeigt, daß im Grunde genommen schon die jeweils beigefügten Erläuterungsworte unterschiedliche Intentionen dokumentieren:

Knechts erklärte Absicht ist es, ein Bild (portrait) zu bieten, das heißt musikalisch zu malen. Was er zu malen unternimmt, ist die Natur. In Einzelbeschreibungen, die an Ausführlichkeit Beethovens Titel weit übertreffen, werden die zu malenden Details aufgezählt. Unter diesen Details – Landschaft, Sonne, Winde, Bäche, Vögel, Schafe usw. usw. [sic] – erscheinen auch der Schäfer und die Schäferin, also Menschen, aber – und das ist das Entscheidende – Menschen, die auch mit zum Naturpanorama gehören, als Requisiten unter vielen anderen. Und im letzten Satz ist es gar nicht, wie bei Beethoven, der Mensch, der seine Stimme zum Dank erhebt, sondern „die Natur“ als ganze; Gegenstand dieses Tongemäldes ist ja ohnehin nur die Natur, und im letzten Satz ist diese eine freudenberauschte und dankende.

Wenn wir Beethovens charakterisierende Erläuterungen zur Pastorale lesen, . . . so fällt im Vergleich zu Knecht auf, daß das Wort „Natur“ hier kein einziges Mal vorkommt. Das Sujet der Pastorale nennt Beethoven zusammenfassend vielmehr stets „Land“, oder „Landleben“. . . Im „Landleben“ ist der Mensch nicht pittoreskes Requisite der Natur wie Knechts Schäfer, sondern geistiger Mittelpunkt, sei es nun als schaffender „Ackermann“, sei es als sich labender „Städter“.¹⁰

Dementsprechend wird man im *Portrait musical de la Nature* auch das Gewitter (Nr. 3) mehr als grandioses Selbstdarstellungsspiel der Elemente erleben denn als

108). Siehe dazu: Hans Schneider, *Der Musikverleger Heinrich Philipp Bosler*, S. 79.

⁹ Sandbergers Hinweis („Zu den geschichtlichen Voraussetzungen . . .“, S. 191) bezieht sich auf die Ausgabe der *Niederrheinischen Musikzeitung* vom 1. XII. 1866, in der Bischoff einen zuvor in Paris erschienenen Artikel über Knechts *Portrait* von Fétis vorstellt.

¹⁰ Bockholdt, *L. v. Beethoven: VI. Symphonie . . .*, Meisterwerke der Musik: Werkmonographien zur Musikgeschichte, 23 (München, 1981), 67.

Manifestation einer bedrohlichen Schicksalsmacht. Von dieser letztlich noch barock anmutenden Grundhaltung her erinnert Knechts Sturmkomposition trotz zeitgemäßer Form und Faktur beispielsweise an die Eingangschöre der Bach-Kantaten BWV 201, 205 und 206. Daß sie ebenfalls in D-Dur steht, entspricht in gewisser Hinsicht dieser Parallele.

Hier nun die Beschreibung zu den fünf Sätzen der Symphonie, wie man sie auf der Titelseite der Violino-I-Stimme im Boßlerschen Druck vorfindet:

- 1 *Une belle Contrée où le Soleil luit, les doux Zéphirs voltigent, les Ruisseaux traversent le vallon, les oiseaux gazouillent, un torrent tombe du haut en murmurant, le berger siffle, les moutons sautent et la bergère fait entendre sa douce voix.*
- 2 *Le ciel commence à devenir soudain et sombre, tout le voisinage a de la peine à respirer et s'effraye, les nuages noirs montent, les vents se mettent à faire un bruit, le tonnerre gronde de loin et l'orage approche à pas lents.*
- 3 *L'orage accompagné de vents murmurans et de pluie battans gronde avec toute la force, les sommets des arbres font un murmure et le torrent roule ses eaux avec un bruit épouvantable.*
- 4 *L'orage s'apaise peu à peu[,] les nuages se dissipent et le ciel devient clair.*
- 5 *La Nature transportée de la joie, élève sa voix vers le ciel et rend au créateur les plus vives graces par des chants doux et agreables.*

Auf die Beschreibung des Gewitters werden wir nachher an verschiedenen Stellen näher eingehen. Erwähnt sei jetzt noch, daß das Werk dem Abbé Vogler gewidmet ist, der als Orgel-Improvisator in seiner bekannt gewordenen *Spazierfahrt auf dem Rhein, von Donnerwetter unterbrochen*, einen Beitrag ziemlich eigenwilliger Art zur Naturdarstellung in der Musik des 18. Jahrhunderts zu leisten bemüht war.¹¹ Knecht hat dann 1794 ein ähnliches Kuriosum als Komposition für die Orgel in Druck gehen lassen: *Die durch ein Donnerwetter unterbrochne Hirtenwonne*. In der Vorrede zu diesem Stück liegt ihm daran mitzuteilen, daß er Voglers berühmte Improvisation selbst jedoch nie gehört hat.¹² Was immerhin auch bei diesen beiden Beispielen als Topos hervortritt, ist die Vorstellung eines Idylls, das vorübergehend im Chaos des Unwetters versinkt, hernach aber mit desto wohltuenderer Ausstrahlung wiederersteht. Dieses etablierte szenische Grundmuster bildet natürlich durchaus eine wesentliche Voraussetzung für Beethovens *Pastorale*.

¹¹ Zur Erzeugung des Donnergeräusches trat er mehrere nebeneinanderliegende Pedaltasten gleichzeitig nieder; dies war wohl ein wesentlicher Teil der Attraktion.

¹² Siehe: Sandberger, „Zu den geschichtlichen Voraussetzungen . . .“, S. 170.

Unter Hinweis auf die Sorgfalt in der Anwendung dynamischer Nuancen hat Sandberger Knechts Natur-Symphonie der Mannheimer Stilrichtung zugeordnet.¹³ Diese allgemein verbreitete Beurteilung¹⁴ ist zweifellos richtig. Für den Gewittersatz bietet sich zur Veranschaulichung der bestehenden Affinität als ein aus dem Bereich der Hofmusik des Kurfürsten Karl Theodor stammendes Vergleichsstück – wenn auch möglicherweise über ein Jahrzehnt vor dem *Portrait musical* komponiert – das mit *La Tempesta del mare* überschriebene Finale der *Sinfonia a 10 in Es* Op. IV/3 von Ignaz Holzbauer an.¹⁵ Die auffallenden Parallelen werden wir uns dann am konkreten Beispiel vor Augen führen. Daß Knechts Orchesterwerk den Mannheimer Instrumentalstil repräsentiert,¹⁶ bildet für seine Behandlung im Rahmen dieser musikgeschichtlichen Studie auch den durchaus wichtigeren Grund als der äußerliche Bezug zur sechsten Symphonie von Beethoven.

Im zweiten Satz¹⁷ wird, wie wir dem Programm entnehmen können, die durch das schleichende Herannahen des Unwetters bedingte Veränderung des Naturzustandes gezeigt: Mit zunehmender Verdunkelung des Himmels breitet sich offenkundig eine drückende Schwüle aus, die alles erstarren läßt; dann kommt es mit dem Aufleben des Windes und dem nach und nach stärker werdenden Rollen des Donners langsam aber sicher zur vollen Manifestation des Gewitters. Entsprechend diesen beiden unterschiedlichen Prozessen ist die Szene musikalisch in zwei gegensätzlich auskomponierte Bewegungsvorgänge aufgeteilt:

¹³ „Zu den geschichtlichen Voraussetzungen . . .“, S. 191.

¹⁴ Vgl. z. B. auch: August Bopp, *Das Musikleben in der freien Reichsstadt Biberach, unter besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit Justin Heinrich Knechts und dem Katalog der Kickschen Notensammlung* Veröff. d. Musik-Instituts d. Universität Tübingen (Kassel, 1930), S. 56-57.

¹⁵ Ediert in: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, hg. Adolf Sandberger, Jg. 7, Bd. 2: *Sinfonien der pfälzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker)*, II/1, eingeleitet u. hg. von Hugo Riemann (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906), 117/133-142. Die Forschung ist bisher eine Datierung von Holzbauers *Trois symphonies à grand orchestre* Op. IV schuldig geblieben. Falls man aber recht in der Annahme geht, daß sie erst nach der Veröffentlichung der Sammlung Op. III geschrieben wurden, welche laut *MGG* (Bd. 6, Artikel „Holzbauer“, Sp. 660) 1769 im Katalog von Breitkopf verzeichnet war, müßten sie de facto in den siebziger Jahren entstanden sein.

¹⁶ Ohne näher auf die Komposition einzugehen, hat Hildgard Werner in ihrer Arbeit über Holzbauer darauf hingewiesen, daß es sich bei Op. IV/3 um *eine der wenigen ganz und gar vom Mannheimer Stil beeinflussten Sinfonien* des von Wien an den Neckar gekommenen Kapellmeisters handelt: „Die Sinfonien von Ignaz Holzbauer (1711-1783): Ein Beitrag zur Entwicklung der vorklassischen Sinfonie“, (Diss. München, 1942), S. 12.

¹⁷ *The Symphony 1720-1840*, Ser. C, vol. 13, S. 26-31. Die Takte sind in dieser Ausgabe vom Anfang bis zum Ende der Symphonie durchgezählt.

in ein „Ritardando“ (T. 321-362) und ein „Accelerando“ (T. 363-410), erzeugt jeweils durch eine weiträumige Folge sukzessiver Ab- bzw. Aufstufungen des rhythmischen Grundmaßes. Der Beschleunigungsvorgang führt am Ende bruchlos in den Beginn von Nr. 3 hinein.¹⁸

Der Anfangsabschnitt des zweiten Satzes (T. 321-328) beruht auf kontinuierlichen Achtel-Akkordbrechungen, bei denen die Stimmen von Violine II und Bratsche, in variierender Form ergänzt von Flöte I und Oboe I, einander wechselseitig ablösen. Nachdem die Musik sich, noch ohne von der eingeschlagenen Gangart abgekommen zu sein, in T. 327-328 klanglich, motivisch und harmonisch verdichtet hat, wechselt der Bewegungsrhythmus überraschend in Viertel über. Im Baß erscheint hier zwar erneut das zu Beginn als Dur-Grundton aufgetretene *g*, doch den Ausgangspunkt für die zweite Wegstrecke innerhalb der ersten Satzhälfte bildet ein e-Moll-Sextakkord. In dem verlangsamten Vorwärtsschreiten gerät die Musik nun in eine eigentümliche, von dissonanten Klängen durchsetzte modulatorische Entwicklung hinein, die zunächst mit einem chromatischen Absinken der Unterstimme vom *f* bis zum *d* in Verbindung steht (T. 331-343). Während dieser vorläufige Zielton des Basses noch als Orgelpunkt festgehalten wird, erfolgt eine weitere Zurücknahme der Bewegung: In T. 29 wechselt das Zeitmaß der akkordlich determinierten Linienführung in Halbe über.¹⁹ 12 Takte später schließlich – die Unterstimme hat ihren Weg unterdessen über *c/cis/d* fortgesetzt – scheint der Satz vollends zu ersterben, denn der mit T. 361 eintretende Klang bleibt nun im Wert einer Doppelganzen unverändert stehen. Damit ist also der Totpunkt erreicht; doch handelt es sich dabei keineswegs um einen befriedend wirkenden Ruhepol, sondern, ganz im Sinne des Programms,²⁰ um ein gespanntes Atemstocken: Es erklingt *e-g-h-cis*, ein nach Weiterführung strebender Subdominantquintsextakkord also, der nach h-Moll weist.

Was Knecht hier zum Ausdruck bringen will, ist nichts anderes als die trügerische Ruhe vor dem Sturm. Machen wir uns bewußt, daß im Rahmen der bisher behandelten Werkbeispiele dieses Phänomen in ähnlicher Deutlichkeit nur bei Gluck anzutreffen war, der ja in *Iphigénie en Tauride* dem Gewitter *Le Calme* voranstellt, um die wütende Natur eben gerade in der Konfrontation mit ihrem

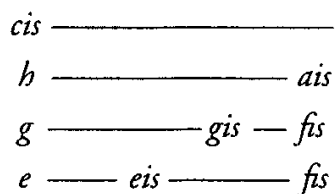
¹⁸ In den letzten Takten von Nr. 2 wird, zur Herstellung des für den Gewittersatz gültigen Allegro molto, auch das Tempo gesteigert (stringendo ab T. 403).

¹⁹ Diese zweite Stufe der Verlangsamung ist in doppelter Hinsicht vorbereitet: zum einen dadurch, daß die Holzbläser bereits bei T. 337 ihre direkte Beteiligung an der melodischen Figurierung aufgegeben haben, zu andern durch eine dreifache Vorwegnahme des Halberhythmus in der ersten Flöte (T. 339-340, 343-344, 347-348).

²⁰ *Tout le voisinage a de la peine à respirer.*

Gegenstück wirkungsvoll einzuführen.²¹ Aber das Trugbild der Ruhe ist bei Knecht an sich viel elementarer und plastischer erfaßt als dort. Das *Portrait musical de la Nature* läßt hier erkennen, daß die Komposition des späteren 18. Jahrhunderts die Diskrepanz zwischen stürmischer Aktion und *Tranquillo* nach der zweiten Seite, eben in Richtung auf den gespannten Stillstand hin zu extremisieren sucht. Sehr bedeutsam wird sich dieses Unterfangen beispielsweise in Haydns *Jahreszeiten* ausprägen; später freilich auch bei Beethoven, doch viel weniger in der *Pastorale* als in der Goethe-Vertonung *Meeresstille und glückliche Fahrt* Op. 112 für Chor und Orchester.²²

Wie aber geht es bei Knecht an jener Stelle weiter? In zwei von je einer Stimme vollzogenen Tonschritten, die im Taktabstand aufeinanderfolgen und damit bereits wieder eine leichte Intensivierung der Bewegung bringen, wird der Quintsextakkord auf *e* in die erwartete Fis-Dur-Grundstellung übergeführt:



Mit Erreichung der Dominante tritt in den Streichern ein aus komplementär gesetzten Impulsen zusammengefügt Viertonrhythmus in Kraft, unter dem die drei tieferen Stimmen nun ihre klangliche Ausgangsposition, d. h. die Basisterz *fis-ais*, in Sekundwechseln umkreisen.²³ In T. 49 beschleunigt sich dabei auch der harmonische Gang (halbtaktige statt ganztaktige Fortschreitung). Dieser erste kleine Steigerungsanlauf mündet dann in ein markantes, die eingeführte Dominante festnagelndes Fanfarensignal aus, mit dem der Rhythmus plötzlich zugunsten einer scharfen Artikulation der Halbtraktschläge aus dem zuvor gehaltenen Gleichschritt ausbricht (fünfmaliger Doppelimpuls $\text{♩} \text{ } \text{♩}$). Mit dieser energischen Geste ist die Ankunft des Gewittersturmes gewissermaßen definitiv angekündigt.

Nach der Generalpause vor T. 375 hebt im Pianissimo eine neuartige stereoty-

²¹ In umgekehrter Aufeinanderfolge zeigt sich jener scharfe Kontrast zwischen vollständig entfesselter und nahezu abgetöteter instrumentaler Kraft allerdings, wie wir gesehen haben, schon bei Vivaldi, nämlich an einer Affektbruch-Stelle im ersten Satz des *Sommer-Konzerts* (ebd. T. 109/110); vgl. S. 115. Als ein frühes, wenn auch noch nicht extrem pointiertes Beispiel für die Ruhe vor dem plötzlich aufkommenden Sturm kann der Schluß des Mittelsatzes von Vivaldis *La Tempesta di mare* Op. VIII/5 gelten; vgl. S. 103.

²² Zu beidem siehe S. 332-334.

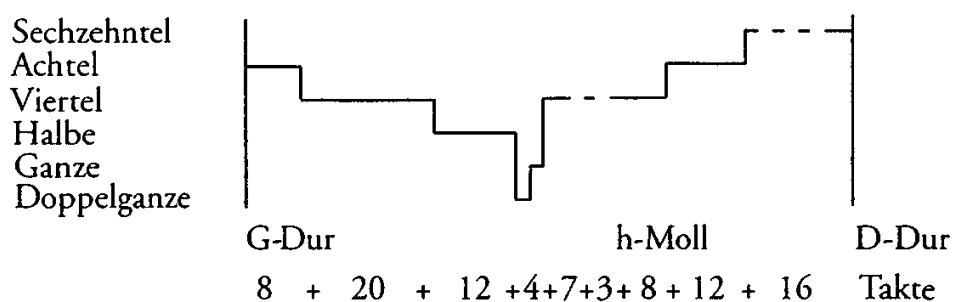
²³ *Les nuages noirs montent.*

pe Viertelbewegung an, die das Aktiv-Werden der Winde suggerieren will. Wie vorauszusehen war, erfolgt dieser Einsatz in h-Moll. Die entstehende Klangfläche verschiebt sich nach vier Takten in Richtung auf einen verminderten Septakkord über *ais*; an diesen knüpft dann mit T. 383 wiederum die Tonika an. Ab hier nun wird die motorische Bewegung, in Umkehrung der degressiven Abstufungstendenz aus der ersten Satzhälfte, kurz entschlossen in der Verkleinerung, also in Achteln weitergeführt. Gleichzeitig gehen die Fagotte dazu über, ihre Liegeklänge durch breite Synkopierungen rhythmisch zu konturieren (♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ...). Nachdem sich in dieser Gestaltungsform das harmonische Muster von T. 375-382 wiederholt hat, kehrt die Musik, ihre jetzige Bewegungsstruktur beibehaltend, mit den Baßfortschreitungen *ais-a-g-fis* zur Dominantebene zurück. Von dieser aus nimmt daraufhin ein großangelegter Steigerungsprozeß seinen Ausgang: In 16 Takten dringt der Satz – zunächst unter sukzessiver Klangverstärkung durch die Bläser, dann unter zunehmendem Crescendo und zuletzt auch Stringendo – mittels vier harmonischer Quartschritte modulatorisch nach D-Dur vor und stellt damit die unmittelbare Verbindung zur eigentlichen Sturm-musik her.

T.	395	397	399	401	403	405	407	409	
	<i>Fis</i>	<i>Fis</i> ⁷	<i>b</i>	<i>H</i> ⁷	<i>e</i>	<i>E</i> ⁷	<i>A</i>	<i>A</i> ⁷	(D)

Gleich mit Beginn der beschriebenen Entwicklung kommen in den Bässen Sechszehntelfiguren ins Spiel, die die Bewegungsverdichtung sozusagen um einen weiteren Grad erhöhen (T. 395); und zwar wechseln sich in regelmäßiger Zweitaktfolge ein durch die Oktave aufwärts strebendes Lafelement und eine den jeweiligen Grundton fixierende Tremologruppe ab. Diese verkörpert in ihrem vierfachen Auftreten den stetig lauter werdenden Donner, von dem im Beschreibungstext die Rede ist. In den letzten acht Takten vor der Kulmination werden noch weitere Intensivierungsmomente wirksam: Dem etablierten Synkopenrhythmus, den mit T. 403 die Flöten von den ersten Geigen übernehmen, fügen diese nun simultan einen aggressiveren, auf den halbierten Notenwerten beruhenden hinzu. Zweitens macht sich Fagott I, jeweils komplementär zu den Bässen einsetzend, deren impulsive Lauffigur zu eigen (T. 404 und 408). Drittens tritt mit T. 408 plötzlich auch die Pauke in Aktion, um mit einem crescendierenden Wirbel das donnernde Getöse vollends zur maximalen Stärke zu führen. Der langgezogene Steigerungsprozeß, der als kompositorische Struktur unmittelbar auf die Mannheimer Schule zurückweist, findet seinen Höhepunkt in einem krachenden D-Dur-Schlag. Hiermit vollzieht sich dann der Anschluß des Tempesta-Satzes. Bevor wir uns diesem zuwenden wollen, sei die Gesamtentwicklung von Nr. 2 noch mit Hilfe eines die verschiedenen Bewegungsstufen darstellenden Aufrisses veranschaulicht.

FIGUR 20



Nr. 3 (*Orage*)²⁴

Die Gewitterszene unseres Orchesterwerkes entspricht in ihrem musikalischen Aufbau der Sonatenform:

- T. 411-488 (78 Takte): Exposition
- T. 489-568 (80 Takte): Durchführung
- T. 569-636 (68 Takte): Reprise

Daß weder Durchführung mit Reprise noch die Exposition wiederholt wird, ist für einen symphonischen Sonatensatz aus der ersten Hälfte der siebzehnhundertachtziger Jahre nicht weniger ungewöhnlich wie die bündige Einbettung in einen umfassenderen kompositorischen Zusammenhang. Das Allegro molto steht demgemäß also nicht nur mit der ihm vorausgehenden Musik in geschlossener Verbindung, sondern auch mit der ihm nachfolgenden: Was man im ersten Moment für eine Coda halten könnte, erweist sich als der Beginn von Szene 4, die den allmählichen Abzug des Unwetters zeigt. Aufgrund ihrer Ausdehnung ist sie innerhalb des Werkganzen wie Nr. 2 als eigenwertiger Formkomplex aufzufassen.

Der Anfang dieses vierten Satzes lehnt sich musikalisch eng an den Durchführungseingang der Tempête an, bei dem ein schon in der Exposition profiliert aufgetretenes „Imitationsmotiv“ die Hauptrolle spielt.²⁵ Im weiteren Verlauf von Nr. 4 wird diese charakteristische Struktur auch mit kompositorischen Elementen aus der zweiten Szene verknüpft. Innerhalb des Gewittersatzes taucht an bestimmten Stellen ebenfalls ein bereits bekanntes Motiv wieder auf, nämlich jene in raschen Schrittfolgen aufsteigende Baßfigur, die in der großen Überleitungs-

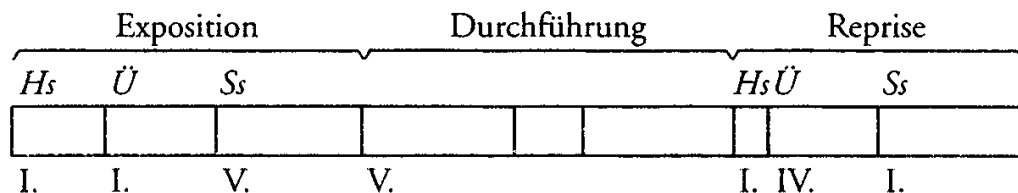
²⁴ *The Symphony 1720-1840*, Ser. C, vol. 13, S. 32-54.

²⁵ Genauer gesagt haben wir hier jeweils ein durch komplementär-imitative Verkettung eines auffällig geprägten Einzelgliedes erzeugtes Motivspiel vor uns.

steigerung auf sich aufmerksam gemacht hat. Das Verfahren, partikulare Bestandteile des kompositorischen Gefüges, herausgelöst aus ihrer ursprünglichen Umgebung, in neue musikalische Bildungen einzugliedern bzw. in variierender Form miteinander zu kombinieren, ist für Knechts *Portrait* überhaupt typisch. In seiner satzübergreifenden Anwendung will es u. a. dem Zusammenhalt des Ganzen dienen, denn was sonst primär durch die Gattungsgebundenheit eines Werkes gewährleistet wäre, kann hier wegen der Ausweitung des üblichen Formmodells eben nicht mehr ohne weiteres vorausgesetzt werden. Daß die Legitimation für die Abweichung von den gattungsgeschichtlichen Normen in erster Linie auf der außermusikalischen Prämisse der Komposition beruht, liegt wohl auf der Hand.²⁶

Am Beginn unserer konkreten Behandlung der *Tempête* soll eine genauere Formanalyse stehen. In Exposition und Reprise lassen sich, ganz im Sinne der Regel, jeweils die drei Abschnitte Hauptsatz, Überleitungsteil und Seitensatz unterscheiden. Den Eintritt des letzteren wollen wir dort annehmen, wo seine Tonikastufe zum ersten Mal als echtes Kadenzziel erscheint.²⁷ Die Durchführung kann man in ihrer Konzeption mit gutem Grund ebenfalls für dreiteilig erachten. In der Reprise bleibt von der ursprünglichen Form des Hauptsatzes nur mehr die erste Hälfte übrig, an die der Überleitungsabschnitt dann sogleich in der Transposition anknüpft. Von da an gibt es gegenüber der Exposition aber keine grundsätzlichen Veränderungen mehr. Betrachten wir uns die Formverhältnisse des Sonatensatzes zunächst aus der Überblicksperspektive:

FIGUR 21



Was die Ausdehnung der verschiedenen Komplexe betrifft, stößt man auf einige beachtenswerte Übereinstimmungen: In der Reprise erreicht der Hauptsatz mit Überleitungsteil genau denselben Umfang wie der Seitensatz, nämlich 34 Takte. Ebendies ist aber auch das Maß des ersten Durchführungsblocks; und darüberhinaus kann man feststellen, daß der dritte Durchführungsteil mit 32 Takten noch ganz in die Nähe jenes Einheitswertes kommt. Offenbar hat sich Knecht al-

²⁶ Eine derartige Feststellung konnten wir schon in bezug auf Vivaldis *Stagioni* treffen; vgl. S. 123.

²⁷ Eventuell wäre auch eine andere Bestimmung denkbar.

so bewußt darum bemüht, seinem Tempesta-Satz eine planvolle Architektur zugrunde zu legen. In seiner Elementarstruktur ist das Stück übrigens von einem nur an wenigen Stellen überspielten Zweitaktgruppenraster abhängig.

Versuchen wir, uns der Komposition mit Hilfe einer detaillierteren Übersicht weiter anzunähern. Deutlich werden sollte jetzt vor allem, wie die verschiedenen Formsektoren untergliedert sind²⁸ und welche Verwandtschaften zwischen einzelnen Teilgruppen bestehen (vgl. Figur 22)²⁹.

Hauptsatz (a+b+c+d): 4+6+4+6 Takte

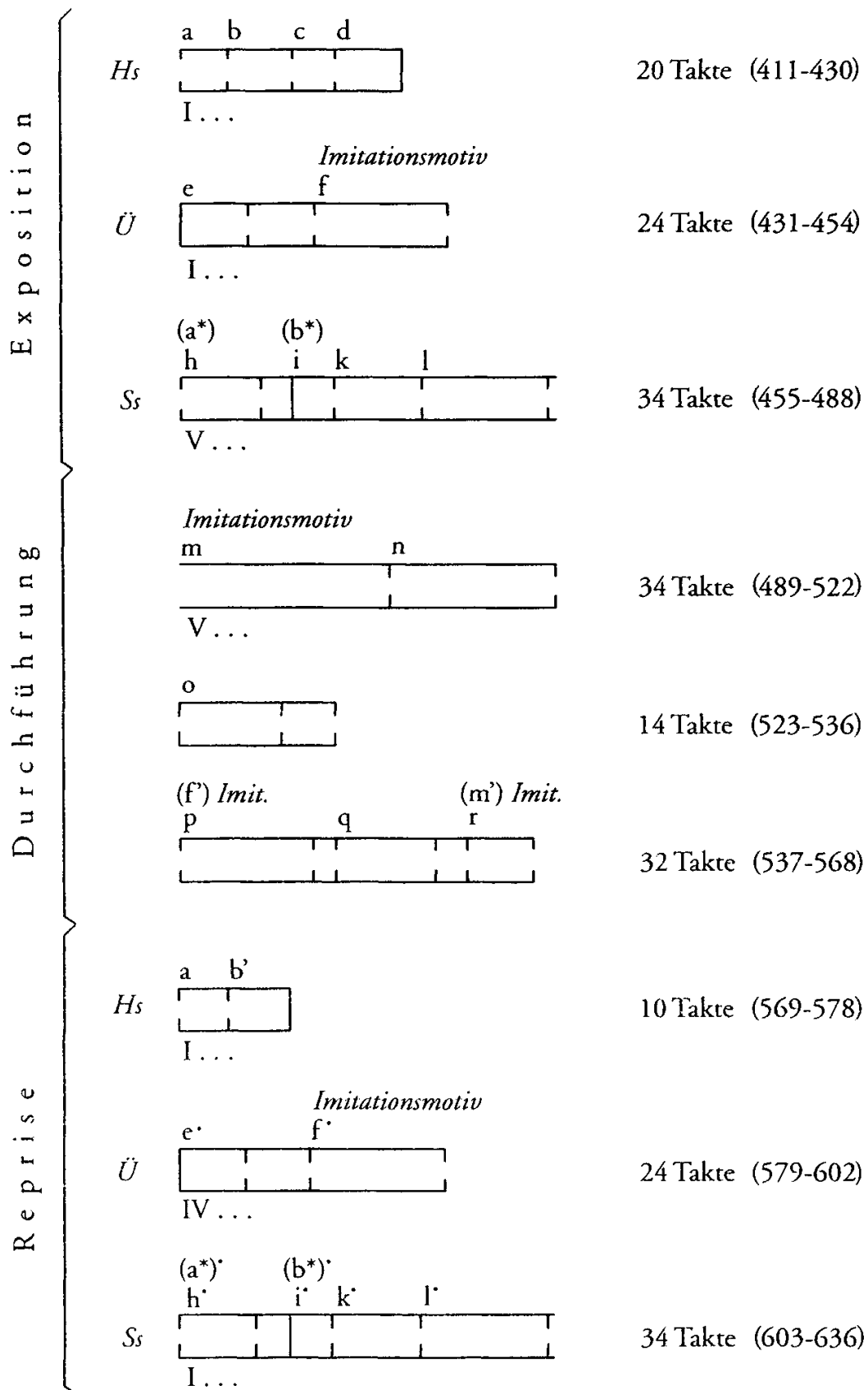
Aus dem Fortissimo-Schlag, der den Beginn der Exposition markiert, bricht sofort ein über zwei Oktavstufen in die Tiefe stürzender Unisono-Lauf hervor (Beispiel 32). Die dreitaktige Tremolo-Passage, die sich anschließt, ähnelt in ihrem von chromatischen Fortschreitungen bestimmten Duktus dem Hauptmotiv von Holzbauers *La Tempesta del mare* (ebd. T. 5-6 usw.). In beiden Fällen erfolgt eine zielstrebige melodische Ausfüllung des Raumes zwischen Grundton und Unterquint. Das Unisono der Takte 1-4 (411-414) unserer Tempête (a) wird von einem triumphalen Tutti abgelöst, das mit einer Reihe emporschießender Skalengänge aufwartet und dabei zunächst eine Seitenbewegung $D(\frac{5}{3}) - G(\frac{6}{4})$ vollzieht, um sich dann nach einem I-V-I-Wechsel durch Verkleinerung des harmonischen Rhythmus zu einem zweiten Tonikaschluß hin energisch zu verdichten (b). Die Achtel-Dreiklangsbrechungen der Fagotte und Violoncelli sollen unterdessen wohl den niederprasselnden Regen verkörpern, der im Erläuterungstext erwähnt ist.

Mit T. 421 gehen die Bässe zu einer Staccato-Schrittbewegung über. Gleichzeitig wird die bisher gewährte Kontinuität der Sechzehntel zugunsten einer Verkürzung der Laufnotenwerte aufgegeben: Skalenfiguren erscheinen hier zwar nur noch auf der Zwei und Vier jedes Taktes, dafür sind sie nun aber aus Zweiunddreißigsteln gebildet und wechseln davon abgesehen auch jeweils ihre Richtung. Daß das Sechzehnteltempo als Standardmaß schneller Laufpassagen an einzelnen Stellen durch blitzartig einfallende Zweiunddreißigstelelemente überboten wird, ist übrigens eine weitere Gemeinsamkeit zwischen diesem Stück und Holzbauers *La Tempesta* (siehe dort z. B. T. 22). Als außermusikalischer Anknüpfungspunkt bietet eben die ungestüme Natur den Komponisten immer wieder die willkommene Gelegenheit, bei ihren Erfindungen zumindest punktuell bis an die Gren-

²⁸ Die durchgezogenen Vertikalstriche wollen anzeigen, daß der neue Abschnitt jeweils nach einer Generalpause anfängt.

²⁹ Der hochgestellte Punkt bedeutet, daß die jeweilige Formeinheit, ohne gegenüber ihrem Vorbild grundlegend verändert zu sein, in der Quarttransposition erscheint.

FIGUR 22



[T. 411-416]

BEISPIEL 32

Allegro molto

411 Fl. I/II
ff

Ob. I/II
ff

Fg. I/II
ff

Cor. I/II (D)
ff

Tr. I/II (D)
ff

Timp.
ff

VI. I
ff

VI. II
ff

Va.
ff

Bassi
ff

414

Ob. I/II
ff

Tr. I/II (D)
ff

Vc.
ff

Cb.
ff

zen des spieltechnisch Ausführbaren vorzustößen. Am Ausgang der etwas altertümlich anmutenden Stufensequenz I-(V)-VI-(III)-IV-(I)-II³⁰, die Knecht jenem Abschnitt (c) zugrunde gelegt hat, mündet die Musik über zwei auffällige Vorhaltsbildungen (jeweils 9-8) in die den Expositionshauptsatz beschließende Dominantgruppe (d) ein. Unter nochmaliger Einbeziehung von Sechzehntelläufen wird nun die A-Dur-Harmonie breit herausgestellt. Eine Viertel-Generalpause grenzt den funktional offen endenden Block dann gegen den tonischen Beginn des nächsten Spielzuges ab.

Überleitungsteil (e + f): 12 + 12 Takte

In T. 431-442 ahmt die Musik das nach, was im zweiten Stück des Textes zu Nr. 3 geschildert wird: *Les sommets des arbres font un murmure*. Durch sein anfängliches Piano steht dieses tonmalerische Spiel (e) in deutlichem Kontrast zu der lautstarken Darstellung von Sturm und Regenflut, die vorausgegangen ist. Während sich in den kreisenden Sechzehntelfiguren und dem Synkopenrhythmus $\beta \uparrow \uparrow \uparrow \dots$ der Violinen unmittelbar die säuselnde Bewegung der Baumwipfel widerspiegelt, scheinen die in Terz- bzw. Dezimparallelen durchlaufenden Achtel der Unterstimmen, die vom Baß ja ähnlich schon im Abschnitt c auszuführen waren, das Hin-und-her-Wippen der Stämme und Äste zeigen zu wollen. Im Zuge dieses musikalischen Fortgangs weicht der Satz, bei gesteigerter klanglicher und dynamischer Intensität, zweimal zur VI. Stufe aus (T. 437 und 439), bevor er sich im Rahmen einer Echo-Abstufung völlig auf die ostinate Wiederholung der einschlägigen Viertongruppen fixiert (T. 440-442^M). Dann aber wird kurz entschlossen die Wechseldominante angezielt.

Von der Dichte der kompositorischen Faktur her gesehen, erreicht das musikalische Ungestüm im folgenden seinen ersten großen Höhepunkt, denn mit T. 443 vereinigen sich mehrere individuell geprägte Spielelemente zu einer heteromorphen Simultanstruktur: Mit Vierteltönen alternierende Sechzehntelgruppen (Bässe und Bratschen im Wechsel), abwärts gerichtete Dreiklangsbrechungen in Achteln (erste Violinen mit erstem Fagott) sowie das bereits früher erwähnte Imitationsmotiv (Oboen und Flöten, ineinandergreifend), das an dieser Stelle eingeführt wird, treten hier gleichzeitig in Erscheinung (f, T. 443-454). In den unteren Stimmen, die ihr Figuralelement ab T. 446 etwas abändern und ihm damit jene Gestalt zurückgeben, die es in dem Crescendo-Abschnitt vor Beginn des Sonatensatzes gehabt hatte ($\uparrow \overbrace{\uparrow \uparrow \uparrow \uparrow} \overbrace{\uparrow \uparrow \uparrow \uparrow} \uparrow$), kommen dann zum Teil auch noch synkopische Akkordbrechungen hinzu (T. 446-447, 450, 454). Die zweiten Gei-

³⁰ Das Muster stammt aus der italienischen Generalbaß-Kompositionspraxis des „Hochbarock“; überaus häufig anzutreffen ist es speziell bei Corelli.

gen begleiten das turbulente Geschehen, klanglich ergänzt von den Blechbläsern, durchgängig mit zweistimmigem Sechzehntel-Tremolo. Harmonisch ereignet sich währenddessen nicht viel; es erfolgt lediglich ein Wechsel von $E^{(7)}$ nach A und wieder zurück.³¹ Allerdings läuft das Ganze in Form eines Echspiels ab: Jedes Klangfeld ist in eine Forte- und eine Piano-Hälfte aufgeteilt.

Das Imitationsmotiv besteht als Einzelglied immer aus einer langgezogenen Auftaktgruppe mit repetierenden Vierteln und einer nach dem Schwerpunktton per Doppelschlag eingeführten melodischen Quart-, Terz- oder Sekundausbiegung:



Das Gebilde ist, ungeachtet der Verzierung, zweifellos mehr vokaler als instrumentaler Natur, und man könnte sich leicht eine Textunterlegung dazu vorstellen. Die ungezügelter Elemente beginnen hier gleichsam ohne Worte zu reden. Dabei wiederholen sie sich ständig, denn das jeweils von Terzklängen getragene Motiv wird im Zuge eines imitativen, stets wechselseitige Überlagerung der einzelnen Tongruppen bedingenden Ineinandergreifens von Oboen und Flöten kontinuierlich vervielfältigt. Selbstverständlich will die turbulente Polyphonie der Spielbewegungen, die in T. 443-454 insgesamt die Szene beherrscht, in erster Linie Expression des außer Rand und Band Geratenen sein. Hinter diesem musikalischen Ereignis steht offensichtlich bereits die Vorstellung der tosenden Wildwasserflut, die am Schluß der verbalen Erläuterung des Satzes auftaucht.³² Demnach wäre die verräumlichte Motivkette der Bläser wohl als Bild für den Wellengang des reißenden Gewässers aufzufassen. Im Grunde genommen hat die Musik somit bis zum Beginn des Seitensatzes alle programmatischen Inhalte, die für Nr. 3 relevant sind, schon in irgendeiner Form nachvollziehbar dargestellt. Dies bedeutet, daß sie im weiteren Verlauf der Komposition nur mehr in Variationen präsentiert werden. Die Beziehung zwischen dem Programm und seiner musikalischen Umsetzung ist hier also nicht so eng wie in Szene 2, bei der ja auch die temporale Entwicklung des vorgezeichneten Geschehens genaue Beachtung gefunden hat. Dieser Unterschied resultiert natürlich nicht zuletzt daraus, daß dem dritten Satz, anders eben als dem zweiten, ein festes Formkonzept zugrunde liegt, das den Aufbau der Komposition im großen unabhängig von den Inhalten des Begleittextes prädeterniniert.

Seitensatz (h + i+k + l): 10 + 4+8 + 12 Takte

Mit der V-I-Wendung von T. 454/455 wird der vorläufige Tonika-Status der Dominanttonart A-Dur festgeschrieben. Nach dem Fakturwechsel, der sich mit

³¹ Bei T. 446/447 wird die neue Tonika aber noch nicht durch eine V-I-Wendung erreicht, sondern durch einen Sekundübergang *e-d-cis*.

³² *Le torrent roule ses eaux avec un bruit épouvantable.*

dem Kadenzschluß vollzieht, spielt das Orchester – Flöten und Oboen pausieren währenddessen – neun Takte lang quasi unisono ($g = a^*$, T. 455-464). Dem Rückgriff auf die Einstimmigkeit entsprechend werden die Strukturelemente des Hauptsatzbeginns, Tonleiterbewegung und Tremolo, wieder aufgenommen. Die Zieltonika führt sich in T. 455 mit einem emporschießenden Skalenlauf ein, der, nachdem er im dritten Viertel den Gipfelpunkt cis^3 überschritten hat, mit Schlag 4 auf a^2 zum Stillstand kommt. Eine Achtelpause trennt diese Figur von dem Fortissimo-Tremolo, das auf der nächsten Eins einsetzt und das von Grundton aus über gis zum fis hinabführt. Der zweigliedrige Spielvorgang von T. 455-456 wiederholt sich nun zunächst auf dieser Stufe und danach auf Ebene D . Er mündet schließlich in eine kreisende h-Moll-Bewegung aus, die das Sechzehntel-Beben im Rahmen ihrer melodischen Achtelfolge noch andauern läßt, bevor sie nach einem Umsprung ins Piano mit der ersten Zählzeit von T. 464 einfach abbricht. Der Schlußton h dieser harmonisch unverbindlich endenden Unisono-Passage verhallt dann in einer spannungsvollen Generalpause.

Der Wiedereinsatz (T. 465) bringt donnerndes Fortissimo auf einem A-Dur-Quartsextakkord (Beispiel 33). Es erscheint eine Viertaktgruppe, die von der Faktur her, mit den aufwärts laufenden Tonleitern der Streicher und den gebrochenen Dreiklängen der Fagotte deutlich an T. 415-420 erinnert ($i = b^*$). Auch der harmonische Seitenbewegungswechsel, der von dem selbstbewußt eintretenden $e-a-cis$ -Klang ausgehend anhebt (zweimal $\frac{6}{4}-\frac{7}{3}$ über e), weist im Prinzip auf jene Stelle zurück. Halten wir also fest, daß die den Seitensatz eröffnende freie Variation des Expositionsanfangs sich auf den zweiten Abschnitt miterstreckt. Neu sind bei T. 465-468 im Verhältnis zu b die Zählzeitimpulse, welche Flöten und Oboen in Anlehnung an das Imitationsmotiv beisteuern. Wenn man nun diese Stelle mit T. 27-32 von Holzbauers *La Tempesta del mare* vergleicht (Beispiel 34), so wird die kompositorische Affinität, die zwischen den beiden Stücken besteht, besonders deutlich erkennbar. Die gemeinsamen Merkmale stechen ja sofort ins Auge: harmonische Seitenbewegung, Forte/Piano-Wechsel, Dreiklangsfiguren im Baß (bei Knecht hier nur in der Fagottstimme; vgl. aber T. 415-420), durchgängiges Tremolo der ersten Geigen, Viertelrhythmus in den Bläsern. Außerdem sehen wir, daß die für den Gewittersatz des *Portrait musical* so charakteristischen Skalenläufe bei Holzbauer, wenn auch nicht direkt im Rahmen der besagten Taktgruppe, so doch als eigenständige Elemente vor- und nachher, in ganz ähnlicher Form Verwendung gefunden haben.

Erwartungsgemäß löst sich jene flächige Blockstruktur bei Knecht in ein tonisches A-Dur auf. Davon abgesehen, daß die Sechzehntelgänge sozusagen eine Etage tiefer weitergeführt werden (Bässe nebst Bratschen statt Bratschen nebst zweiten Violinen) und daß die Trompeten den speziellen Auftrag bekommen, die

BEISPIEL 33

[T. 465-468]

The musical score for measures 465-468 is arranged in three systems. The first system includes Flute I/II (465), Oboe I/II, and Bassoon I/II. The second system includes Cor I/II (D), Trumpet I/II (D), and Timpani. The third system includes Violin I, Violin II, Viola, and Basses. Dynamics range from *ff* (fortissimo) to *p* (piano). The key signature is one sharp (F#).

auftaktig eingebundenen Dreiviertelfolgen mit abtaktig gesetzten zu konfrontieren (T. 469, 471, 473, 475), erfährt das Spielmuster als solches beim V-I-Schluß keine grundlegenden Veränderungen. Harmonisch aber bewegt sich der Satz nun taktweise weiter fort; und zwar wird in einer ausladenden Sequenzpassage (k, T. 469-476) das A-Dur Feld raumgreifend durchschritten, wobei außer der siebten jede Stufe der Tonleiter ein- oder zweimal in Baßfunktion auftritt:

T.	469	470	471	472	473	474	475	476
	A	Cis ⁷	fs	A ⁷	D	Fis ⁷	b	E ⁷ (A)

BEISPIEL 34

Ignaz Holzbauer: aus Symphonie Es-Dur Op. IV/3

26 Ob. I/II
Fg. I/II
Cor. I/II (Es)
VI. I
VI. II
Va.
Bassi

31

The musical score is written for a full orchestra. The key signature is E-flat major (three flats). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 26 through 30, and the second system contains measure 31. The instrumentation includes Oboes I/II, Flutes I/II, Cor Anglais (Es), Violins I/II, Viola, and Basses. The dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Damit nach acht Takten wieder die Tonika erscheinen kann, folgt, in Abänderung des harmonischen Fortschreitungsmodus, auf das h-Moll von T. 475 nicht D^7 – denn dieser Akkord würde eine Modulation hervorrufen –, sondern die Dominante E^7 . Die Wirkung, die die Musik hier zu erzielen vermag, ist durchaus beeindruckend: Der Zuhörer erlebt an dieser Stelle gewissermaßen den Triumphzug der ungestümen Elemente mit. In der Schlußgruppe (I) wird das begeistern- de Spiel noch entsprechend weitergeführt: zunächst im Rahmen einer über vier Takte sich erstreckenden, das A-Dur endgültig befestigenden I-IV-V-Entwicklung mit Kadenzausgang (T. 477-480) und dann in einer glanzvollen Tonika-Staffage (T. 481-483). Nachdem dabei seit T. 479 parallel gezogene Doppelläufe erklingen sind, werden die Sechzehntelbewegungen bei T. 483^M zu einer Unisono-Skala vereinigt, die in ein *a*-Tremolo hineinstürzt. Das Beben geht hinterher in Achtelpunktierungen über, bevor sich der Grundton-Rhythmus schließlich bis in halbtaktig gesetzte Pianissimo-Impulse auflöst.

Durchführungsteil 1 (m + n): 20 + 14 Takte

Auf der Eins von T. 488, mit dem letzten *a* des Seitensatzausgangs, treten zweite Geigen und Bratschen auf der Achtelebene gemeinsam in ein Synkopenspiel ein, das nun bis zu T. 523 kontinuierlich weiterlaufen wird (Beispiel 35).³³ Der betreffende Rhythmus hat ja zuvor schon des öfteren Verwendung gefunden; von entscheidender Bedeutung ist indes, daß er sich hier (bis einschließlich T. 508) mit einer zweistimmig durchgeführten Wippbewegung verbindet: Die einzelnen Impulse bekommen dadurch zusätzliches Gewicht und können somit verstärkt gegen den regulären Zählzeiteinschlag opponieren. Über der Synkopenschicht erscheint ab T. 489 das Imitationsmotiv. Wie im Überleitungsteil der Exposition wird es zu einer Kette verarbeitet, und zwar in der Kooperation zwischen ersten Violinen und erster Flöte (bis T. 497) bzw. Oboe (ab T. 498). Harmonischer Ausgangspunkt ist das A-Dur des Seitensatzschlusses, von dem die Musik sich auch zunächst noch nicht abwenden will: Erst nach der Funktionsabfolge *T-D-T-D* (T. 489-499) kommt es zu einer modulatorischen Entwicklung, die in ihrem ersten Abschnitt zu einem zwischendominantischen Cis-Dur hin- führt (T. 500-509). Das zentrale Merkmal des ganzen Pianissimo-Teiles m besteht wie schon angedeutet darin, daß die temporale Ordnung der Musik, repräsentiert durch das Imitationsmotiv sowie durch die wenigen Tonwechselimpulse

³³ Wie weiter oben bereits erwähnt wurde, liegt der Komposition ein Zweitaktgruppenraster zugrunde. Die neue Bewegung hebt im hiesigen Fall zwar nicht mit Beginn eines Gliedes an, sondern in der Mitte eines solchen, was aber keine besonderen Konsequenzen hat, weil mit der folgenden Gerüstklangsetzung (Bässe mit Horn auf der Eins von T. 489) die geltende Ordnung sogleich bestätigt wird.

BEISPIEL 35

[T. 487-492]

487 Fl. I/II

Ob. I/II

Fg. I/II

Cor. I/II (D)

Tr. I/II (D)

Timp.

VI. I

VI. II

Va.

Bassi

der Unterstimme, aufgrund der fortgesetzten Synkopierungen eine empfindliche Störung erleidet: Das Zeitgefüge droht umzukippen. Knecht geht an dieser Stelle bei seiner kompositorischen Darstellung der aus den Fugen geratenen Natur zum ersten Mal wirklich über die Ebene des Tonmalerischen hinaus.³⁴

³⁴ Wie stark sich jene Störung des Metrums in der Aufführung tatsächlich bemerkbar machen kann, hängt allerdings davon ab, in welcher Schärfe die Synkopen trotz des Pianissimos artikuliert werden.

Der Cis-Dur-Klang, den der Satz nach T. 508 erreicht, tritt mit plötzlichem Forte ein. Das Synkopenband läuft jetzt nur noch einstimmig, d. h. in Oktavparallelen weiter, wobei es zunächst auch seine melodische Komponente verliert (Beispiel 36). Mit Auftakt zu 511 hebt eine halbtönige Sekundwechselbewegung an, die sich in einander ablösende Dreiviertelgruppen auffächert; und zwar wird auf den Baßstufen *eis* und *fis* ein Terzsextakkord hin und her geschoben. Die Synkopentöne der Violinen schlagen dabei jeweils melodisch nach. Eine chromatische Überleitung – die man wohl nicht hören kann, ohne an Mozart denken zu müssen³⁵ – läßt den Satz sodann um eine Quart aufsteigen. Da sich der viertakti-

BEISPIEL 36

[T. 510-514]

510 Fl. I/II

Ob. I/II

Fg. I/II

Cor. I/II (D)

Tr. I/II (D)

Timp.

VI. I

VI. II

Va.

Bassi

³⁵ Frappant ist freilich auch die Ähnlichkeit unserer Takte 410-414 mit einer Stelle aus Beethovens *Fidelio*: Bei Leonores Worten „Durchbohren mußt du erst diese Brust“ aus dem Quartett Nr. 14 erscheint (*NB*) in der gleichen Tonart fast genau dieselbe Akkordbewegung, und zwar ebenfalls in Verbindung mit räumlich verschränkten Dreiviertelfolgen (siehe rechts: Beispiel 37). Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich meiner Kollegin Sabine Kurth M. A.

BEISPIEL 37

Ludwig van Beethoven: aus *Fidelio*

Fl. I/II

Ob. I/II

Clar. I/II (A)

Fg. I/II

VI. I

VI. II

Va.

LEONORE

Durchboh - ren, durchboh - ren mußst du erst die - se Brust. Der

FLORESTAN

O Gott!

ROCCO

Was soll?

Vc.

Cb.

sf *cresc.* *fp*

a 2

ge Vorgang anschließend auf der neu erreichten Ebene wiederholt, wird die Musik über T. 517 entsprechend weiter emporgehoben. Daraufhin setzt die akkordische Wechselbewegung ein drittes Mal ein. Sie wird zu guter Letzt von den Streichern in einer abwärts gerichteten Sequenzgruppe fortgeführt, die bei T. 522^M in eine halbschlußbildende Klauselverbindung einmündet: Mittels des übermäßigen Sextakkords *c-e-aïs* erreicht der Satz so mit T. 523 H-Dur. Man kann sagen, daß der hier zu Ende gehende Abschnitt n nicht bloß in bestimmten Detailmerkmalen, sondern auch in seiner Gesamtstruktur recht nahe an Mozart herankommt. Der durchgängige Synkopenrhythmus, hervortretend in Verbindung mit einer zweimalig höher steigenden Motivgruppe, muß uns speziell an den Anfangsteil der Orchesterexposition des d-Moll-Klavierkonzerts KV 466 erinnern (erster Satz, insbesondere T. 8-15), das entstehungszeitlich in die unmittelbare Nähe des *Portrait musical de la Nature* fällt.³⁶ Knecht erreicht hier zwar keinen solch hohen Grad musikalischer Verdichtung, wie er dort vorliegt, aber seine Sturmkomposition stößt an jener Stelle innerhalb ihres eigenen Rahmens zweifellos in eine unerwartet tiefe Ausdrucksdimension vor.

Durchführungsteil 2 (o): 14 Takte

In T. 523-531 präsentiert die Musik ein aus gegenläufigen Achteltonleitern aufgebautes Wellenbild, das, obschon es in gewisser Hinsicht wie ein retardierendes Moment wirkt, die gespannte Atmosphäre der letzten Takte weiter andauern läßt. Bei dieser dreistimmigen Einlage, im Rahmen derer das vornan exponierte Spielelement im steten Wechsel zwischen höherer und tieferer Lage zuerst auf Ebene *H* (T. 523-526), dann auf Ebene *A* (T. 527-530) kontinuierlich wiederholt wird, bleiben die Streicher ganz unter sich. Nachdem der Satz bei T. 530/531 nochmals um einen Ganzton abgesunken ist, lenkt ihn die konvergierende Bewegung eilig nach *Fis* um. Während sich die chromatisch geprägte Oberstimmenwendung, jetzt unter wechselnder Beteiligung der Bläser, weiter fortpflanzt, werden die aufsteigenden Terzen mit T. 532 durch eine den Bratschen zugeteilte repetierende Viersechzehntelfigur (*fis-g-fis-eis*)³⁷ ersetzt. Der Zeitpunkt, zu dem diese Variierung der Faktur eintritt, steht sozusagen im Widerspruch zu der Zweitaktgruppengliederung des Stückes; da die absteigende Achtelbewegung auf der Ebene *Fis* insgesamt fünfmal hintereinander erscheint, kommt die Musik aber mit dem Übergang in den nächsten Spielabschnitt bei T. 536/537 diesbezüglich wieder ins Lot. (Vgl. hierzu S. 284, Anm. 33.) Jene charakteristische Tonkette wird während T. 532-534 von den einander ablösenden Orchesterstimmen durch drei Oktaven nach unten gezogen; dabei kreuzt sie die

³⁶ Jenes Werk ist (laut *NMA*) auf den 10. II. 1785 datiert.

³⁷ Das Element entstammt dem Expositionsteil e.

Lage der kreisenden Violen-Sechzehntel. Danach wiederholt sich dieser Vorgang, mit klanglich verstärktem Achtelzug, in einer auf zwei Takte verkürzten Form, bevor schließlich der verminderte Septakkord *ais-cis-e-g*, im Fortissimo einbrechend, jenem Spiel ein Ende macht.

Durchführungsteil 3 (p + q + r): 14 + 12 + 6 Takte

Der musikalische Gewittersturm erreicht jetzt seinen absoluten Höhepunkt. Das erregende Geschehen (p) vollzieht sich als Variation desjenigen Kompositionsabschnitts, der innerhalb der Exposition die Entfesselung der Elemente in ihrer turbulentesten Auswirkung gezeigt hatte, als Variation also von Gruppe f des Überleitungsteils. Was das Imitationsmotiv betrifft, ist nun eine der beiden Gliedfolgen in tieferer Lage angesiedelt: Die Kette wird hier von Oboen und Fagotten gebildet. Im Vergleich zu f sind außerdem statt den akkordbrechenden Achtelfiguren und dem Sechzehntel-Tremolo synkopierte Tonrepetitionen im Einsatz. Diese wechseln sich in den verschränkt agierenden Streicher-Stimmpaaren jeweils mit den zweigliedrigen Lafelementen des Strukturmusters ab, die jetzt immer doppelt auftreten, und zwar als Gegenbewegungszüge. Auf harmonischer Ebene folgen innerhalb von T. 537-548 drei aus den verschiedenen verminderten Septakkorden bestehende Klangfelder aufeinander (*ais-cis-e-g/dis-fis-a-c/eis-gis-h-d*). Das Ganze macht so einen recht schaurigen Lärm, darf man wohl sagen. Die Versetzungsschübe werden dadurch, daß die Violinen vor den entsprechenden Taktübergängen bei ihren raschen Schrittpassagen auf die Variante mit den *Figurae cortae* zurückgreifen, besonders herausgestellt. Auch „salutieren“ Hörner und Trompeten gleich nach dem Erscheinen eines jeden der drei dissonierenden Klänge mit breiter Synkopierung bzw. mit zweimaligem Doppelstoß ♯| ♯ (T. 537, 541, 545). Der dritte verminderte Septakkord löst sich mit T. 549 nach *fis*-Moll auf; im selben Moment endigt das Motivspiel der Oboen und Fagotte, und eine entsprechend dem Figuralelement der Streicher gestaltete Unisono-Passage führt den Satz, nachdem sie zunächst die erreichte Zwischenstufe bestätigt hat, zur *D*-Ebene hinab.

Dann: ein ähnliches Donnern wie zuvor, jetzt allerdings nur für einen Takt und – etwas überraschend – in der Klangform eines *D*-Dominantseptakkords. Zumindest wird man die betreffende Harmonie in dieser Funktion hören; notiert ist sie in T. 551-552 jedoch, aus berechtigtem Grund, als übermäßiger Quintsextakkord *d-fis-a-his*. Was es damit konkret auf sich hat, kann man freilich erst 10 Takte später erkennen. Schauen wir aber zunächst, wie es hier weitergeht. Ohne seinen Quintton bleibt der fragliche Klang über T. 552 in Oboen und Hörnern bei abnehmender Lautstärke stehen, um daraufhin im Pianissimo nochmals von den Streichern aufgenommen und dabei in den Violinen durch eine anmutige Achtel-Gegenbewegungs-

figur subtil ausgeziert zu werden.³⁸ Nach der Generalpause von T. 554 setzt, jetzt auf einem vermeintlichen G-Dominantseptakkord, erneut jenes Gedröhne ein, und der musikalische Vorgang von soeben wiederholt sich entsprechend.³⁹ Dadurch, daß die aktionsgeladenen Strukturelemente an dieser Stelle kein Kontinuum mehr bilden, sondern als punktuelle Fortissimo-Ereignisse in Funktion treten, erzielen sie nun mit einem Mal tatsächlich die Wirkung willkürlich losbrechender Donnersalven.

Der Tutti-Einsatz von T. 559 erfolgt wiederum auf dem scheinbar dominantischen G-Klang. Indem dieser sich einen Takt später seiner wahren Identität gemäß, welche eben de facto ebenfalls die eines übermäßigen Quintsextakkordes ist, nach *Fis* auflöst und damit den Weg für eine gewichtige h-Moll-Kadenz freigibt, wird des harmonischen Rätsels Lösung offenbar: Die Musik hat sozusagen eine zugkräftige Modulation in Richtung auf die Mitte des Quintenzirkels vorgetäuscht (*fis/D⁷/G⁷...*), aber in Wirklichkeit geht sie auf dieser Ebene bloß einen Schritt gegen den Uhrzeigersinn, nämlich von *fis* nach *h*. Der Quintfall vollzieht sich in der Aufeinanderfolge von *D⁽⁷⁾* und *G⁽⁷⁾*; diese beiden Strukturen stehen eo ipso zueinander, d. h. nach innen klar im Verhältnis von Dominantseptklängen.⁴⁰ Nach außen hingegen nehmen sie ebenso eindeutig die Funktion des übermäßigen Quintsextakkords wahr: *d-fis-a-his* von dem zuvor erschienenen *fis*-Moll her gesehen und *g-h-d-eis*, mit der vollgültigen Weiterführung, in bezug auf das angestrebte h-Moll. Der Vorgang mutet im ganzen recht merkwürdig an. Nichtsdestotrotz hat er insofern seine besondere Bedeutung, als das Vorbild der gestörten Natur hier an einer entscheidenden Stelle des Sonatensatzes einmal auf den harmonischen Zusammenhang durchschlägt.

Der Schluß nach h-Moll, der unter kräftigem Tremolo eingeleitet wird, erhält von den ihn herbeiführenden Akkordverbindungen aus ein enormes Gewicht (V-VI-IV-V-I). Im Rahmen der Gewitterszene kommen ihm in dieser Hinsicht eigentlich nur die Seitensatzkadenzen von T. 477-481 bzw. 625-629 gleich. Überraschenderweise wird der Zielklang indes dynamisch ganz zurückgenommen (T. 563): Im Fortissimo einzutreten, gebührt der VI. Stufe nicht; dieses Privileg fällt der mit dem spannungsvoll erwarteten Reprisesbeginn zurückkehrenden Haupttonika zu. Im Piano stellt sich, wie wir erstaunt bemerken, noch einmal die Faktur des ersten Durchführungsabschnitts mit den wippenden Synkopen und dem verketteten Imitationsmotiv ein. Dieses Spielmuster wird nun dazu benutzt, um den Satz in der Kürze von sechs Takten nach D-Dur umzuleiten:

³⁸ In T. 553-554 notiert Knecht in den Geigenstimmen *c* statt *his*.

³⁹ Auch dieser Klang ist grundsätzlich als übermäßiger Quintsextakkord notiert, und nur in der Pianissimo-Einlage der Streicher von T. 557-558 erscheint *f* statt *eis*.

⁴⁰ Diese „insulare“ Beziehung wird insbesondere durch die Achteelfigur der Violinen von T. 553 und 557 repräsentiert.

T.	563	564	565	566	567	568	
	<i>h</i>	<i>H⁷</i>	<i>e</i>	<i>E⁷</i>	<i>A</i>	<i>A⁷</i>	(<i>D</i>)

Nach drei harmonischen Quintfällen, die im Zuge eines plötzlichen Crescendos aufeinanderfolgen, ist also das Ziel erreicht, das Tor zum Unisono-Eingang der Reprise aufgestoßen.

Wir wollen unsere Beschreibung an dieser Stelle abbrechen. Die Reprise ist ja, von der Verkürzung des Hauptsatzes abgesehen, genau entsprechend der Exposition gestaltet und bringt somit gar nichts Neues mehr. Die sich am Ende analog dem Durchführungsbeginn anschließende Szene 4 bildet, indem sie das allmähliche Nachlassen und Verschwinden des Unwetters darstellt, gewissermaßen das Gegenstück zu Nr. 2. Auf eine Behandlung dieses Satzes wird hier verzichtet.

Zum Abschluß sollen jetzt noch einige zusammenfassende bzw. ergänzende Bemerkungen zur eigentlichen Tempête folgen. Von seiner Ausdruckshaltung her erweckt das Allegro molto, ungeachtet der bildlichen Inhalte, die man in ihm anhand des Programms identifizieren kann, über weite Strecken mehr den Eindruck eines Feuerwerks als den eines Gewittersturms. Insbesondere in Exposition und Reprise, wo strahlende Dur-Harmonien vorherrschen, nimmt die Musik primär die Züge freudiger Erregung und triumphalen Jubels an. Eine stärkere dramatische Verdichtung setzt erst in der Durchführung ein, deren dritter Teil dann auch einen wirklichen Spannungshöhepunkt bringt. Das reale Vorbild eines Unwettergeschehens hat bei Knecht zwar maßgeblichen Einfluß auf die Gesamtkonzeption der Szenen 2 bis 4, ist für den Gewittersatz selbst aber nur wenig relevant, weil dessen musikalische Anlage in erster Linie von der vorgegebenen Form abhängt. Sub specie des Dramatischen muß das Stück gerade deswegen einiges schuldig bleiben. Im Grunde genommen handelt es sich bei dieser Tempesta um ein virtuosos Konzert für Orchester, nach Mannheimer Art. Wie stark das Moment des spielerischen Effektes im Vordergrund steht, wird u. a. daran erkennbar, daß echte thematische Bildungen kaum vorkommen: Der stürmische Impetus der Musik steht einer Entfaltung entsprechender melodischer Charaktere von vornherein entgegen. Auch das häufig eingesetzte Imitationsmotiv weitet sich nirgends zu einem differenzierteren Thema aus, sondern bleibt stets auf die Rolle eines beliebig zu vervielfältigenden Kettengliedes beschränkt. Als letztes wäre noch die wichtige Funktion der Dynamik herauszustellen: Was der Satz dem Zuhörer an Überraschungen bieten kann, liegt viel stärker auf dieser Ebene als auf der der kompositorischen Struktur. Die Abhängigkeit des *Portrait musical de la Nature* vom Mannheimer Instrumentalstil bestätigt sich an diesem Punkt, wie ja schon Sandberger konstatiert hatte (vgl. S. 270), auf den ersten Blick.

JOSEPH HAYDN

Il Ritorno di Tobia (Oratorio, 2. Fassung 1784)¹

Nr. 13^c: Coro²

Für die Wiener Wiederaufführung von 1784 legte Haydn sein neun Jahre zuvor erschaffenes Oratorium *Il Ritorno di Tobia* bekanntlich in einer veränderten Fassung vor.³ Dabei hatte sich u. a. die Neukomposition zweier Chöre ergeben; einer davon ist der Sturmchor „*Svanisce in un momento*“ (d-Moll, ♯, Allegro moderato). Der Einbau dieser Tempesta-Szene steht nicht zuletzt mit einem Wandel des musikalischen Zeitgeschmacks in Verbindung, den das Wien der achtziger Jahre erlebte: Stärker als bisher verlangte man bei solchen Werken nach äußerer Abwechslung, und natürlich war kaum etwas besser geeignet, einförmige Abfolgen von Rezitativen und Arien wirkungsvoll aufzubrechen, als ein dramatisches In-Aktion-Treten des Chores. Es mag sein, daß hier das englische Oratorium Händels bereits eine gewisse Vorbildrolle spielte. Bernd Edelman, der Haydns *Tobia* einmal unter dem speziellen Aspekt des veränderten Stilanspruchs beleuchtet hat, bemerkt zu jenem Unterfangen des Komponisten mit Blick auf Nr. 13^c:

Es war dies ganz im Sinne der Reformbemühungen der Tonkünstler-Societät. Der „zweyte neue Chor“, wie der „Sturmchor“ in den Akten heißt, hat sogleich Aufsehen erregt und wurde in den Akademien der Societät als Einzelwerk wiederholt aufgeführt . . . Dieser Chorsatz hat weitergewirkt nicht nur als Kirchenstück mit dem neuen Text „Insanae et vanae curae“, sondern auch im Wiener Oratorien-schaffen.⁴

Als Beispiele für Werke mit naturnachahmenden Chören nennt Edelman *Hiob*

¹ Verwendete Notentextfassung: *Joseph Haydn, Werke*, hg. Joseph-Haydn-Institut, Köln, unter der Ltg. von Georg Feder, R. 28, Bd. 1, hg. Ernst Fritz Schmid (München: Henle, 1963).

² Ebd., Halbbd. 2, S. 431-482.

³ Einzelheiten zur Entstehungsgeschichte des *Tobia* sind einem Aufsatz von Ernst Fritz Schmid zu entnehmen: „Haydns Oratorium ‚Il ritorno di Tobia‘, seine Entstehung und seine Schicksale“, *Archiv für Musikwissenschaft*, hg. Wilibald Gurlitt, Jg. 16 (Trossingen, 1959), 292-313.

⁴ Bernd Edelman, „Haydns ‚Il ritorno di Tobia‘ und der Wandel des ‚Geschmacks‘ in Wien nach 1780“, *Joseph Haydn, Tradition und Rezeption*, Kölner Beiträge zur Musikforschung, 144 (Regensburg, 1985), 204.

von Dittersdorf (1786), *Moisè in Egitto* von Leopold Kozeluch (1787) und *La Morte di Gesù Christo* von Domenico Mombelli (1788). Die Libretti der beiden letztgenannten Oratorien stammen in ihren revidierten Formen von Nunziato Porta, der Haydn möglicherweise die Verse für die Tempesta der *Tobia*-Neufassung geliefert hat:

Das Gewicht, das Nunziato Porta Sturmszenen beimaß, zusammen mit der Tatsache, daß die Tonkünstler-Societät gerade ihn mit der Libretto-Revision beauftragte, stützt die Vermutung, daß Porta auch der Verfasser des Textes „Svanisce in un momento“ ist. Da Porta als Operndirektor und Hofpoet in Esterháza angestellt war, lag es nahe, daß Haydn sich wegen einiger nötiger Verse an ihn wandte, zumal der ursprüngliche Textdichter, Giovanni Gastone Boccherini, sich in den 1780er Jahren in Spanien aufhielt.⁵

Wir wollen uns dem großen Wiener klassischen Chorsatz bewußt in mehreren Schritten annähern und dabei zuerst seine äußere Anlage und seine Gliederungsstruktur ins Auge fassen. Im Ablauf der Musik begegnen uns vier deutlich gegeneinander abgesetzte Formkomplexe (vgl. Figur 23):

A	T.	1- 78:	78 Takte
B	T.	79-108:	30 Takte
A'	T.	109-156:	48 Takte
B'	T.	157-187:	31 Takte

A' ist eine verkürzte Version von A; es fehlt die instrumentale Einleitung, ferner fallen an drei weiteren Stellen Bestandteile des ersten Komplexes heraus:

T. 121/122:	minus T. 28-33	(– 6 Takte)
T. 127/128:	minus T. 40-41	(– 2 Takte)
T. 140/141:	minus T. 55-62	(– 8 Takte)

Bei T. 127/128 ergibt sich außerdem eine wichtige harmonische Abänderung. Im Detail wollen wir auf diese Gegebenheiten später zu sprechen kommen.

In A und A' sind jeweils die ersten vier der insgesamt neun Verszeilen vertont, die inhaltlich das Einbrechen eines Unwetters als Bild für das plötzliche Entschwinden trügerischer Hoffnung gebrauchen, wie es der Ungerechte erfährt:⁶

⁵ Edelmann, „Haydns ‚Il ritorno di Tobia‘ . . .“, S. 205.

⁶ Ich verstehe den vom Sinn her leicht unklaren Text anders als Edelmann, der zum Fall des Gottlosen nicht den Aufzug, sondern – als *etwas verlegene Metapher* – den Rückzug des Unwetters in Analogie gestellt sieht (a. a. O., S. 204).

Svanisce in un momento
Dei malfator la speme
Come il furor del vento,
Come tempesta in mar.

Teil B und B', die als liedhafte Episoden in vollkommenen Kontrast zu A und A' gesetzt sind, stimmen in ihrer Anlage genau überein, erscheinen jedoch in verschiedenen Tonarten. Ihnen liegen jeweils die Verse 5 bis 9 zugrunde, in denen die wahre, beständige Hoffnung besungen wird, die der Gerechte empfängt:

De' guisti la speranza
Non cangia mai sembianza
Constante ognor si fa.
Ed è lo steso Idio
la lor tranquillità.

Die tonale Gerüststruktur des Chores, die wir uns zunächst im Überblick vergegenwärtigen wollen, folgt in gewisser Hinsicht dem Plan, den der Sonatensatz in Moll sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu eigen gemacht hat. De facto haben wir eine Art Sonatenform mit fehlender Durchführung vor uns:

A

- T. 1-33: Bewegung von der Haupttonika (d-Moll) zur Dominante.
- T. 34-51: Modulation zur III. Stufe (F-Dur bzw. f-Moll).
- T. 51-78: Befestigung von f-Moll mit abschließendem Übergang zur Zwischendominante C-Dur.

B

„Seitensatz“ in F-Dur.

A'

- T. 109-121: Bewegung von der Haupttonika (d-Moll) zur Dominante.
- T. 122-137: Rückwendung zur I. Stufe.
- T. 138-156: Befestigung von d-Moll mit abschließendem Übergang zur Dominante A-Dur.

B'

„Seitensatz“ in D-Dur.

Der tonale Ablauf begründet mithin auch die Abschnittsbildung innerhalb von A und A'.

Handwritten musical score on a five-line staff, divided into two systems, A' and B'. The score is written in a simplified notation with letters and symbols on the lines and spaces. The systems are enclosed in brackets.

System A':

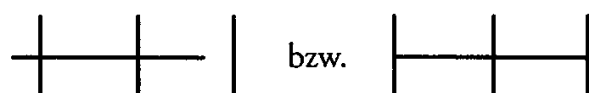
- Measures 109-115: d , t , \emptyset , t , \emptyset , t , t
- Measures 122-129: A , A , E^b , c , D^b , g , E^b , A
- Measures 137-145: d , t , d , F^b , B , d , t
- Measure 153: A , D

System B':

- Measures 157-165: D , T , S , D , T , S
- Measures 169-177: D , S , D , T , D , T , D , T
- Measure 184: D , D , T , T

(1 Linienabstand \triangleq 1 Takt).

Als nächstes soll die Gliederung des Vokalparts untersucht werden. (Siehe hierzu wiederum Figur 23.) Es ist zu erkennen, daß die Vertonung der italienischen Verse sich im allgemeinen nach einem vorgegebenen Ordnungsprinzip richtet, denn üblicherweise folgen sie jeweils in Zweitakteinheiten aufeinander. Der einzelne Vers kann entweder auf- oder abtaktig in das Raster eingesetzt sein:



An den Stellen, wo sich der Chorgesang polyphon auffächert, wird der Beginn einer neuen vokalen Gliederungseinheit meistens durch den Einsatz des Dux festgelegt (T. 34, 51, 59, 122, 137). Demgemäß sind die Gruppen T. 51-54, 59-62 und 137-140 durch den Tenor als Viertaktfelder determiniert, in welche sich die imitierenden Stimmen entsprechend integrieren. Für T. 34-39 und 122-127 gilt, daß der Sopran, indem er nach dem Einsatz des Dux (im Alt) durch sein Deklamieren in exponierter Lage die Führung übernimmt, als Comes die Aufrechterhaltung der Ordnung gewährleistet (sprachliche Ausfüllung der restlichen drei Takte).

Allerdings gibt es nun innerhalb des Satzes mehrere Stellen, an denen die Vertonung vom gewöhnlichen Gliederungsschema abweicht:

T. 31-33:

Zum Abschluß des ersten Hauptkomplexes erhält die Pänultima von Vers 2 eine Verlängerung.

T. 58/59:

An dieser Stelle ergibt sich ein über vier Takte hinausragendes Glied, doch kommt es wie in T. 51 durch den folgenden Versanfang zu einer Überlagerung der Schlußsilbe (T. 59, im Tenor).

T. 63-73, 141-151:

Ähnlich wie im eben beschriebenen Fall werden hier zunächst neun Halbe für eine Zeile in Anspruch genommen. Daran knüpft direkt die zweimalige Wiederholung der letzten drei Wörter an, die jeweils 2+4 Taktlängen umfaßt. Das stark gedehnte Deklamieren weist grundsätzlich auf den bevorstehenden Abschluß des Komplexes A bzw. A' hin.

In den Sektoren B und B' ergeben sich folgende Besonderheiten:

T. 87-90, 165-168:

Vers 7 erhält in Verbindung mit dem Kadenzanfang des ersten Teilabschnitts dreieinhalb Takte.

T. 99-106, 177-186:

Besagter Variante entsprechend wird hier Zeile 9 gedehnt.⁷ Auf sprachlicher Ebene schließt sich aber nach dreieinviertel Takten unmittelbar eine Repetition an, weil der Chor dort die ursprünglich instrumentale Überleitungsgeste mitaufnimmt (vgl. T. 90 bzw. 168). Der Vers, der nun wieder wie üblich zwei Taktlängen bekommt, erfährt dadurch eine Vorverschiebung gegenüber seiner sonstigen Rasterposition. In derselben Art wiederholt er sich noch einmal, wobei in B', also ganz am Schluß, die letzte Silbe lang ausgehalten wird.

Kommen wir zur konkreten Analyse der Sprachvertonung.

T. 17-20:

Die ersten beiden Zeilen werden in gleichmäßiger Viertel-Deklamation vorgetragen.

T. 21-24:

Entsprechend der Gegenüberstellung von Hauptaussage und Metapher im Text hebt sich die Vertonung von Vers 3 und 4 deutlich vom Vorhergehenden ab. Wichtig ist, daß diesen beiden Zeilen Abtraktigkeit zugeordnet wird: Das „*come*“ erhält dadurch ein besonderes Gewicht; diese Setzung betont, daß jetzt ein Vergleich kommt. Die Achtel auf dem zweiten Viertel von T. 21 und 23 profilieren dabei die entscheidenden Begriffe „*il furor*“ (♩♩♩) und „*tempesta*“ (♩♩♩).

T. 25-33:

Vers 1 und 2 sollen sich jetzt noch zweimal wiederholen. Nachdem der erste Teil der Rede bereits vollständig erklingen ist, können dabei rhythmische Varianten angebracht werden: So trennt Haydn nun das „*in momento*“ vom vorangehenden Verb ab, um es, analog seiner Bedeutung, mittels Dreiachtelanlauf individuell herauszustellen (♩♩♩♩♩). Dieser impulsive Rhythmus, der in seinem blitzartigen Eintreffen an Händelsche Sprachvertonung denken läßt, zieht eine Verkürzung des Auftakts vor der Pänultima des nächsten Verses nach sich (*la speme*: ♩♩♩).

⁷ Die Sonderrolle der Altstimme lassen wir momentan noch unberücksichtigt.

T. 34-43:

Die Rhythmisierung von Zeile 3 und 4, wie sie in den einzelnen Chorstimmen hervortritt, ist an T. 21-24 angelehnt, bringt aber durch Punktierungen eine zusätzliche Schärfung. Die Wörter „*vento*“ und „*mar*“ sind generell mit längeren Notenwerten verbunden. Je einmal fügen Alt und Tenor auch das Verb „*Svanisce*“ ein (♩ | ♩ ♩, T. 39 bzw. 41), das jedoch in beiden Fällen von den anderen Sprachbestandteilen überdeckt wird und somit im Sinne seiner Bedeutung hinter diesen verschwindet.

T. 44-51:

Der Chor deklamiert jetzt wieder einheitlich, und noch einmal trägt er die vier Verse entsprechend T. 17-24 vor. Eine nicht unwesentliche Änderung gegenüber der Anfangsstelle ist allerdings darin zu erkennen, daß sich Zeile 1 und 2 nun aufgrund einer Verlängerung der Pänultima in T. 45 direkt aneinander anschließen; auf diese Weise wird der Satz hier stärker in seinem Zusammenhang erfaßt. Auch zwischen Vers 2 und 3 entsteht, infolge der Dehnung des Wortes „*speme*“ in T. 46, eine engere Verbindung. Da der Tenor diese Variante aus Gründen des Zusammenklangs nicht mitmachen kann, bleibt indes der vokale Impuls auf dem zweiten Viertel hintergründig noch erhalten.

T. 51-54:

Rhythmisch erscheint an dieser Stelle nichts Neues. Die unterschiedlich langen Notenwerte der beiden Schlußsilben gleichen die verschobenen Stimmeinsätze innerhalb der Viertaktgruppe aus.

T. 55-59:

Der Sopran deklamiert Vers 4 halb so schnell wie der Tenor, welcher zum Ausgleich ein zusätzliches „*tempesta*“ einfügt. Der Baß behält zunächst den Grundrhythmus und wiederholt dann verbreiternd die letzten drei Wörter. Der Alt orientiert sich bis T. 57 an der Ober- und danach an der Unterstimme:

S.	○				♩	♩		○		○		♩
A.	○				♩	♩		○	—	♩	♩	♩
T.	♩		♩	♩	♩	♩		♩	♩	♩	—	
B.	♩	♩	♩	♩	♩			○	—	♩	♩	♩

(Text: *come tempesta in mar*).

T. 59-67:

Hier liegt im Grunde eine Wiederholung von T. 51-59 vor. Leicht variiert wird

die Deklamation lediglich ab T. 65 in Alt und Tenor, die sich nun beide dem Sopran angleichen.

T. 67-73:

In Parallele zu den Akkordwechseln spricht der Chor die drei Schlußwörter noch zweimal im gleichmäßigen Halbe-Rhythmus aus.

T. 81-106:

Die schlichte Rhythmisierung von Vers 5 bis 7 stimmt im wesentlichen mit derjenigen von Vers 1 und 2 in T. 44-47 überein. Auch die deklamatorischen Dehnungen von T. 87-89 und 99-101 sind, gegen Ende des A-Komplexes, ähnlich schon einmal vorgekommen. Es zeigt sich also, daß auf dieser Ebene eine innere Einheit zwischen den kontrastierenden Teilen besteht: Die Art des Versvortrags fungiert hier als verbindendes Element. Erst ab T. 102 erscheint mit dem Dreiviertelauftakt in der Sprachvertonung ein außergewöhnlicher Rhythmus, der allerdings – worauf bereits hingewiesen wurde – instrumentaler Herkunft ist; rein aus dem Versmaß heraus hätte er so kaum entstehen können. Im Gegensatz zu der vorangegangenen Passage, wo alle drei Wörter gedehnt waren, erhält nun das Substantiv „*tranquillità*“ für sich allein eine subtile Unterstreichung.

In der Reprise findet man, abgesehen von ihrer verkürzten Form, gegenüber dem bisher Dargestellten keine besonderen Abweichungen. Auf A' und B' wird deswegen in diesem Zusammenhang nicht näher eingegangen. Insgesamt mag bislang deutlich geworden sein, daß die Sprachvertonung bei diesem Chor in puncto Gliederung und Rhythmisierung einheitlichen Prinzipien folgt. Läßt man das Klangliche zunächst außer Betracht, so präsentiert sich der Vokalsatz in einer überschaubaren Ordnung, bei der das Regelmäßige stark dominiert. Zurückzuführen ist dies primär auf die Gebundenheit der italienischen Verse. Eine entscheidende Frage wird nun sein, wie sich demgegenüber das Instrumentale verhält und in welcher Relation zu den vokalen Strukturen das harmonische Gerüst des Satzes steht. Damit kommen wir zur eigentlichen Beschreibung der Komposition.

T. 1-14:

Der Beginn der Orchestereinleitung bis zur Generalpause in T. 3 gleicht dem Sich-Öffnen eines Vorhangs: Die Musik setzt mit einem energischen Aufschwung ein, der in einem verkürzten Dominantseptnonakkord *e-g-b-cis* gipfelt.⁸ In ihm kommen die Bewegungstendenzen zum Stillstand, und das ganze

⁸ Man beachte die melodisch-harmonische Diskontinuität dieser Eröffnung (*t--D/*

Orchester hält sozusagen für einen Moment den Atem an. In das entstandene Vakuum lassen die ersten Violinen im Piano eine dreigliedrige Schleiffigur hinfallen, die im Abwärtsgang die kleinen Terzen des verminderten Septakkords ausfüllt. Dieses Element greift dann der Verbund der Streicher und Holzbläser im Forte unisono auf, um den Satz wieder in Bewegung zu bringen. In T. 5, wo sich mit dem Eintreffen eines dominantischen A-Dur die harmonische Spannung löst, wird kurz entschlossen der Sechzehntelrhythmus der Eröffnungswendung reaktiviert. Nach drei entsprechenden Anläufen kehrt die Musik zur Tonika zurück (T. 7-8), und mit ebendiesem Übergang setzt nun die eigentliche Entfesselung der instrumentalen Kräfte ein, denn in T. 7 erscheinen erstmals Tremolofiguren (Violine I), die im nächsten Takt klanglich sogleich massiv verstärkt werden. In der Führung der Orchesteroberstimmen verbindet sich das anhebende Beben mit einer bedeutungsvollen Geste: Flöte und Oboe I lassen über dem Grundton *a* frei die kleine Non *b*² eintreten und steigen daraufhin im Rhythmus $\text{f} \text{ f } \text{f} \text{ f} \text{ f}$ zum *f*² hinunter. Diese melodische Wendung erfüllt insbesondere den Zweck, T. 7 und 8 miteinander zu verklammern und so den Dominante/Tonika-Wechsel in eine zwingende Bewegung einzubinden. Aber die I. Stufe ist hier nur Zwischenstation, denn im Harmonischen folgt ein weiterer Quartschritt, hin zur Subdominante. Als Neuheit treten währenddessen in den Oberstimmen chromatische Fortschreitungen auf, die im Halbe-Rhythmus einen Aufwärtsgang bilden, und zwar auf der Basis paralleler Terzen bzw. Sexten. In den jeweils zweiten Hälften der Takte 8 und 9 kommen dadurch Zwischendominanten zu stehen, nämlich *D*⁷ vor *g*-Moll und *E*⁷ vor dem nachfolgenden A-Dur. Letztendlich wendet sich der Satz also erneut zur V. Stufe. Besonders aufmerksam zu machen ist auf das Verhalten des Basses, der dem einheitlichen Duktus der übrigen Stimmen in T. 8 mit seinem unerwarteten Rhythmus $\text{f} \text{ f } \text{f} \text{ f} \text{ f}$ bewußt ein Diskontinuitätsmoment entgegensetzt.

Die bisherige musikalische Entwicklung findet ihr Ziel darin, daß während T. 10-13, im halbtaktigen Alternieren von Terzquint- und Quartsextakkord über einem *a*-Orgelpunkt, die Dominante breit herausgestellt wird. Die Freisetzung der Naturgewalt kulminiert an dieser Stelle in einem Zweiunddreißigstel-Gewitter, das die Streicher erzeugen, indem sie einander wechselseitig aus Tonleiterferzen bestehende Blitzfiguren⁹ entgegenschleudern. Eine andere Art von Komplementärstruktur prägt sich gleichzeitig im Rhythmus von Oboen und *D*-Hörnern aus, wobei diese das Auftaktige, jene das Abtaktige repräsentieren. An den gewichti-

t— — — / *D*): Der zweite Takt verändert das Profil der Sechzehntelbewegung und verzichtet auf einen Akkordwechsel mit dem letzten Viertel, damit der Spannungsklang der folgenden Eins die musikalische Energie ganz auf sich ziehen kann.

⁹ Diese kann man für exaltierte Abkömmlinge der Elemente von T. 3-4 halten.

gen Viererblock wird dann ein Unisono-Element angeknüpft, das im Duktus dem von T. 5-6 entspricht; in seiner dominantischen Eigenschaft sorgt es dafür, daß eine nahtlose Überleitung zum tonischen Wiedereintritt des Eröffnungsmotivs zustande kommt, der dem Vokaleinsatz vorausgeht. Die Gliederung des Einleitungsabschnitts ist nicht leicht exakt zu bestimmen, weil sich in der Mehrschichtigkeit des instrumentalen Gefüges zum Teil unterschiedliche Bildungen überlagern. Bedeutung hat in dieser Hinsicht vor allem das Changieren von Auf- und Abtaktigkeit, daneben spielt das Verhältnis von Faktur- und Akkordwechsel seine Rolle. In der Synthese ergibt sich für T. 1-14 diese Einteilung:

$$2\frac{1}{4} + 1 + 2\frac{3}{4} + 3 + 4 + 1 \text{ Taktlängen.}$$

Der Orchestersatz neigt offensichtlich zu diskontinuierlicher Zeitgliederung; damit muß es bei seinem Zusammentreffen mit den vokalen Strukturen zwangsläufig zu Spannungen kommen!


T. 15-20:

In die Wiederaufnahme der instrumentalen Eröffnungsgeste stößt unvermittelt der Einsatz des Chores hinein, denn die Singstimmen nehmen den quasi vorhersehbaren Auftakt zu 17 zum Anlaß, mit ihrem machtvollen Versvortrag zu beginnen. Die *Abruptio* von Streichern und Flöte wird dadurch überdeckt, wirkt aber gleichzeitig als Ausdeutung des „*Svanisce*“. In T. 19 zeigt sich, daß der verminderte Septakkord in einer konkreten Beziehung zu dem Begriff „*malfator*“ steht. Weil nun die Sprachdeklamation in die zeitliche Organisation des musikalischen Ablaufs eingreift, kann das Orchester zunächst nicht mehr so agieren, wie es will: Mit Auftakt zu 18 wird es zur Wiederholung zweier Takte genötigt, da anders dem harmonischen Gerüst $t - \emptyset - t - \emptyset - t$ offenbar nicht zu entsprechen ist. Es entsteht der Eindruck, das Instrumentale werde für einen Moment in ein Korsett gezwängt. Dadurch, daß in T. 20 das andersartige Strukturelement von T. 1 bzw. 15 erscheint, kommt es jedoch rasch zu einer Befreiung: Die Fortspinnung der Musik wird jetzt wieder vom Orchester bestimmt. Mit Hilfe des dominantischen Auftakts zu 21 kann es ein Schwergewicht auf die nachfolgende Tonika legen und damit eine stabile Ausgangsbasis für die Weiterentwicklung des Satzes schaffen.

T. 21-33:

Gemäß der Semantik von Vers 3 und 4 tritt nun die unzügelte Natur in den Vordergrund – mit Tremolo und Blitzfiguren (Violinen). Beachten wir, daß der Fakturwechsel durch den unerwarteten vokalen Abtakt scharf konturiert wird. Mit T. 22 stellt sich wiederum Chromatik ein (vgl. T. 8-9), diesmal in der Gestalt eines *Passus duriusculus* des Basses, der zur V. Stufe hinabführt. Im Instrumenta-

len folgt mit Erreichung der Dominante als Höhepunkt eine etwas variierte Fassung der Orgelpunktstelle T. 10-13. Insofern der Ansatz dieses Blocks mit T. 24 die männliche Zeilenendung des Sprachvortrags überlagert, entsteht hier ein vom Vers unabhängiges Gliederungsmoment.¹⁰ Gerade in T. 24-27, wo der Orchestersatz einmal ebenmäßig strukturiert ist, gibt nun der Chor das gleichförmige Skandieren auf, um seine Rede durch schärfere Rhythmisierung zu dramatisieren (vgl. S. 299).

In T. 28 ändert sich die Haltung der Musik, so daß das Vokalensemble die Wiederholung der beiden Verszeilen mehr nach innen gekehrt, wie schicksalsergeben im Piano vortragen kann: Die ungestüme Natur verschwindet; an ihre Stelle tritt ein schlichtes Accompagnemento, das die Streicher in den charakteristischen Begleitrhythmus  kleiden. Da die Bläser nacheinander zu spielen aufhören, stellt sich zusätzlich ein Diminuendo-Effekt ein.¹¹ Der harmonische Rhythmus von T. 24-27, d. h. das halbtaktige Wechseln in Seitenbewegung wird währenddessen noch beibehalten. In T. 32 kommt es auf dieser Ebene zu einer Verkleinerung, derentwegen der Baß dort auf jedes Viertel ein *a* setzt. Mit T. 33 gelangt der Chor auf der Schlußsilbe von Vers 2 an, und es bleiben nur mehr die Achtelrepetitionen der zweiten Violinen übrig.¹² Da diese als eine weitere Verkürzung der Baß-Impulsfolge zu verstehen sind, kann man ahnen, daß in dem Zur-Ruhe-Kommen der Musik bzw. der Natur bereits der Keim erneuter Entfesselung steckt.

T. 34-50:

Mit plötzlichem Fortissimo bricht nun gleichsam ein Orkan los: Begleitet von neuartigen Sechzehntelfiguren, deren Erscheinen sozusagen die letzte Konsequenz der im davorliegenden Piano latent entstandenen Beschleunigungstendenz darstellt,¹³ erfolgt mit dem sukzessiven Wiedereinsetzen der Singstimmen eine Auftürmung elementarer Klangmassen (im Chor: *a*, *a-b*, *es-g-b*, *c-es-g-a*, *c-d-a-fis*). Die in ihnen enthaltenen Sekundreibungen bewirken eine außergewöhnliche Schärfung des Tonbildes. Als Überraschungsmoment wird man insbesondere das erstmalige Auftreten des leiterfremden Tones *es* wahrnehmen (T. 36), das eine zunächst in den Subdominantbereich hineinführende harmonische Weiterentwicklung auslöst. Nach T. 37 setzt sich diese in einer Sequenz mit der Stufenfolge I-IV-VII-III-VI fort, im Rahmen derer die Sopranstimme dadurch

¹⁰ Mit der Gruppe T. 21-23 ist ja ein dreitaktiges Element vorausgegangen.

¹¹ Eine weitere Ausdeutung des „*Svanisce*“.

¹² Hier wird bloß noch die Zeit abgemessen; auch dies hat mit dem Schicksalsgedanken zu tun.

¹³ Sie verkleinern gewissermaßen die Achtel von T. 33.

stark hervorsteht, daß sie nach Sextsprung aufwärts innerhalb der Einheiten T. 38-39 und 40-41 in hoher Lage zweimalig ein auffälliges Dreitonmotiv realisiert ($f_{is}^2 - a^2 - d^2/e^2 - g^2 - c^2$). In T. 42 dann wird durch die Alteration $b-h$ im Baß der folgenden Orgelpunkt auf c vorbereitet. Harmonisch befindet sich die Musik jetzt auf dem modulatorischen Weg zur III. Stufe, wobei mit dem C-Dur von T. 43 die Dominante der neuen Tonart schon mitten im Raum steht.

Nachdem dieses Zwischenziel erreicht ist, setzen die Bläser aus. Vor dem flächigen Hintergrund, der durch das gleichmäßige Tremolo der Streicher geschaffen wird, beginnt der Sopran bei T. 44/45 langsamen Schrittes chromatisch abzu- steigen (von *des* aus). Über dem liegenden Basis- c hat in Verbindung damit zuvor ein halbtaktig gegliederter Klangzug seinen Ausgang genommen, der stark von Vorhaltsdissonanzen geprägt ist. In T. 46 kommt es dann in zwei Stimmen zu einer melodischen Bewegung in Vierteln, die schließlich ein Weiterschreiten des Instrumentalbasses nach sich zieht. Auch hier ist Chromatik im Spiel: Von c aus gelangt dieser über *des*, d , e zum f , so daß in T. 48 F-Dur erscheinen und eine Kadenzwendung zur III. Stufe sich anschließen kann.

T. 51-78:

Der Sturm intensiviert sich nun von neuem: Der V-I-Schluß von T. 50/51 wird dazu benutzt, eine f-Moll-Variante des erschreckenden Fortissimo-Einsatzes von T. 34 zu lancieren. Die kleine Terz dürfte den aufmerksamen Hörer überraschen, obwohl der Ton *as* zuvor bereits in einem Durchgangsquartsextakkord des Taktes 45 erstmals aufgetaucht ist und f-Moll damit schon berührt war. Jetzt erfolgt im Harmonischen eine Ausweichung nach Des-Dur, die allerdings im Kontext einer erweiterten f-Moll-Kadenz steht. Auffallend ist zunächst die neapolitanische Sexte $b-ges$ von T. 53, die dadurch hervorgerufen wird, daß der Sopran von f aus einen Halbton nach oben rückt und der Baß gleichzeitig mit b einsetzt. Da Tenor und erste Geigen ihr f beim Taktübergang nicht verlassen, entsteht dort zugleich eine harte Sekundreibung. Der auf diese Weise gebildete Quintsextklang löst sich dann in einen Dominantseptakkord $as-c-es-ges$ auf – der Grundton wird durch das Wiedereintreten der Kontrabässe scharf akzentuiert –, so daß mit T. 55 Des-Dur folgen kann. An dieser Stelle sind wir vom ursprünglichen tonalen Zentrum d-Moll am weitesten entfernt. Die Rückwendung nach f wird nun mit Hilfe eines chromatischen Aufwärtsgangs im Alt herbeigeführt, den der Tenor durch eine diatonische Gegenbewegung ergänzt:

S.	f —————
A.	$as - a - b - h - c$
T.	$des - c - b - as$ —
B.	des ————— c

Die Klangfortschreitungen, die sich innerhalb des stabilen Orgelpunktrahmens *des⁰-f²* ereignen, zielen also auf einen übermäßigen Quintsextakkord *des-as-h-f* ab. Der Satz erreicht diese Tür zur kadenzierenden Quartsextverbindung bei T. 56^M; der f-Moll-Schluß kann somit, nach Auflösung des Doppelvorhalts, bei T. 58/59 vollzogen werden.

Noch läßt das Unwetter in der Musik nicht nach: Mit T. 59 setzt der Tenor erneut analog T. 51 ein, und es kommt zu einer Wiederholung der vorangegangenen acht Takte nebst Bekräftigung des f-Moll durch eine weitere Kadenz. Daß die Klänge innerhalb T. 67-70 im starren Gleichmaß der Halbtakte wechseln, verleiht dieser I-IV-V-VI-IV-V-V-I-Folge einen Zug von Unerbittlichkeit und läßt sie als etwas Fatalistisch-Zwangsläufiges erscheinen. Während die abschließende *f*-Oktave liegenbleibt, führt ein Unisono-Gang der Streicher, der noch einmal Chromatik verwendet, zum *as* hinunter. Im Baß geht es von dort aus über *b* und *h* zurück zum *c*. Da die Violinen den kleinen Aufstieg durch gegenläufigen Terzparallelen flankieren, wird die Quintlage des C-Dur-Dreiklangs von T. 74 (erstes Viertel) beidseitig von außen her erreicht. Klanglich verstärkt durch die Bläser wiederholt sich diese Wendung, bevor schließlich eine zweitaktige Variante des Elements T. 10-13 mit dem Wechsel zwischen Grundstellung und Quartsextakkord Platz greift. Damit ist die Dominante von f-Moll ganz in den Vordergrund gerückt, auf der der A-Komplex dann in T. 77-78 auch mit einer Unisono-Mordentbewegung zu Ende kommt.

Bevor wir den B-Teil beleuchten wollen, seien die wesentlichen Merkmale von A noch kurz zusammengefaßt. Mit das wichtigste Faktum ist, daß Chor und Orchester in unterschiedlicher Funktion auftreten: Das Vokale hat, als Träger der Sprache, primär die Aufgabe, den Text mitzuteilen und dabei die einzelnen Verse – teilweise unter Einbeziehung von rhythmischen Varianten – angemessen zur Geltung zu bringen. Zu Turbulenz im Sinne der aufgebrachten Natur kommt es auf dieser Ebene bloß an den Stellen, wo eine kontrapunktische Faktur mit gleichzeitiger Deklamation vorliegt. Das Unwetter, auf das der Text anspielt, herrscht vorrangig im Instrumentalen, wo es in Sechzehntelbewegungen, Tremolo und Zweiunddreißigstelfiguren seinen Ausdruck finden kann. Von daher stehen Chor und Orchester zueinander in einem Spannungsverhältnis, welches sich u. a. in deutlichen Gliederungsdivergenzen bemerkbar macht. Was beide Komponenten zusammenbindet, ist der harmonische Satz. Auf dieser Ebene sind, wie wir gesehen haben, chromatische Gänge und Dissonanzbildungen von großer Bedeutung, an denen Chor und Orchester gleichermaßen teilhaben. Die konkrete Entwicklung des musikalischen Geschehens wird wechselweise einmal mehr von den instrumentalen, einmal mehr von den vokalen Strukturen bestimmt.

Der elementare Wesenskern des Chores besteht nun darin, daß mit dem B-Teil ein gänzlich anderes Bild zutage tritt als in den ersten 78 Takten: Haben wir dort in einer erregenden Tempesta-Szene Unheil, Verzweiflung und Verderben erlebt, so begegnen uns jetzt, in einem schlichten und doch vollendeten Stück Musik, Friede, Hoffnung und Geborgenheit. Es gehört zu den wundersamen Errungenschaften der Wiener Klassik, daß sie derart gegensätzliche Immanenzen menschlichen Lebens innerhalb ein und desselben Satzes gleichermaßen tiefgründig darzustellen vermag. Wie sieht dieser musikalische Kontrast im einzelnen aus? Es stehen sich gegenüber: Forte und Piano, Moll und Dur, Turbulenz und Ruhe. Weiter ist festzuhalten, daß der B-Teil nicht einen Schritt von seinem tonalen Zentrum abweicht, daß er keine Chromatik und außer den Umkehrungen des Dominantseptakkords auch keine spannungsreichen Klänge verwendet,¹⁴ daß er schließlich im ganzen eine recht einfache Gliederungsstruktur aufweist. Man kann hier von einer Art Periodenbildung sprechen, die sich von der zumist dem Gerüstbauprinzip verpflichteten Architektur des A-Komplexes kaum krasser unterscheiden könnte. Ein besonders auffälliges Charakteristikum von B ist außerdem, daß es im Melodischen zu einer Verschmelzung von vokaler und instrumentaler Komponente kommt und Chor und Orchester somit als Einheit erscheinen. Haydn hat diese Musik für Nr. 13^c übrigens nicht neu geschaffen: Sie stammt aus dem zweiten Teil der vorausgehenden *Ombra-Arie* „*Come in sogno un stuol m'apparve*“ (Nr. 13^b),¹⁵ in der die Gegenüberstellung von finsterner Bedrohung und lichter Hoffnung, auf einer anderen Bedeutungsebene, schon vorweggenommen ist. Ähnlich wie das „*Pietà! Numi, pietà!*“ aus Mozarts *Idomeneo* steht der Sturmchor „*Svanisce in un momento*“ also in innerer Verbindung zu einer Solo-Nummer, deren Ausdruckswirkung er kraft seines höheren musikalischen Potentials dramatisch maximiert.

Betrachten wir nun die F-Dur-Episode noch in ihrem Ablauf. Ihr erster Halbtteil, der bis T. 90 reicht, stellt sich als eine organische Verbindung von 2+4 + 2+4 Taktellen dar. Von den ersten Violinen wird einleitend ein einprägsames Motiv exponiert, das vier Zählzeiten ausfüllt (T. 79-80); zweite Geigen und Bratschen begleiten es in gleichmäßiger Achtelbewegung. Die Harmonisierung dieser anmutigen melodischen Wendung erschöpft sich, von einer F-Dur-Grundstellung ausgehend, im halbtaktigen Alternieren von Dominantsekund- und Tonikasextakkord. Verbunden mit dem gesanglichen Vortrag der Verse 5 und 6 wird das Motiv – der Baß wechselt weiter zwischen *a* und *b* – noch zweimal wiederholt

¹⁴ Von Vorhaltsbildungen abgesehen. Die Notierung des Nonvorhalts in T. 86 und 100 mit Hilfe der kleinen Vorschlagsnote zeigt, daß derselbe dort als melodisches Ausdrucksmoment nicht aber als Strukturdissonanz aufzufassen ist.

¹⁵ *Joseph Haydn, Werke*, R. 28, Bd. 1/2, S. 427-430.

(T. 81-84). Daß der Alt, gestützt vom Fagott, in Imitation des Soprans mit einem Takt Verspätung zu deklamieren beginnt, verleiht den gleichförmigen Zweiergruppen inneren Zusammenhalt und macht den schlichten Satz lebendig. In T. 85 erscheint der Dominantquintsextakkord, und die Melodie entwickelt sich mit Vers 7 weiter. Die Harmonie wechselt nun erst mit dem nächsten Takt, in welchem über dem Tonikagrundton nach Doppelvorhalt (Non und Undezim) der Dreiklang erreicht wird. Abtaktig fahren die Vokalstimmen gemeinsam mit einer gedehnten Schlußvariante von Zeile 7 fort; T. 87 mit dem Dominantsekundakkord ist allerdings als Großauftakt zur Gruppe T. 88-90 zu verstehen, die die Kadenz nach *F* umfaßt.

An die überleitende Dreiviertelfigur von T. 90 schließt sich musikalisch eine Repetition der vorangegangenen Periode an. Zunächst spielen hier auch die Bläser mit (ohne *D*-Hörner und Posaunen), doch treten deren Mittelstimmen bereits beim Neueinsatz des Chores wieder zurück. Im Vokalen erscheinen jetzt die restlichen Verse 8 und 9. Der Ausgang des B-Teils (T. 102-108), auf den wir unter dem Aspekt der Sprachvertonung schon kurz eingegangen sind (siehe S. 301), besteht aus einer doppelten Bestätigung der *F*-Dur-Kadenz durch zwei angehängte *V-I*-Verbindungen nebst einem verzögerten Zu-Ende-Kommen der Bewegung über der Tonika-Grundstellung.

Werfen wir noch einen Blick auf die Reprise. Dabei genügt es zu erläutern, was sich gegenüber der Exposition verändert. Bei *A'* fallen zunächst die Takte 1-14 (bzw. 2-15) weg, so daß in den *d*-Moll-Aufschwung hinein wie bei T. 16/17 gleich der Choreinsatz stößt.¹⁶ Von minimalen Unterschieden im Bläsersatz abgesehen, liegt bis T. 121 eine wörtliche Wiederholung von T. 15-27 vor. Der in der Exposition folgende Piano-Abschnitt T. 28-33 wird nun einfach ausgelassen, statt dessen setzt der Tenor bei T. 121/122, während die übrigen Stimmen Vers 2 abschließen, bereits entsprechend T. 34 ein.¹⁷ Überlagernd anknüpfend erscheint damit die Musik von T. 34-39. Ein besonderes Ereignis bringt dann T. 128 mit sich: Anstelle von *C*-Dur tritt dort ein wechsell dominantisches *E*-Dur hervor, mittels dessen der Satz hinterher zu seiner tonalen Basis zurückkehren kann. Diese überraschende Wendung ist unüberhörbar, hat man doch von T. 38-41 eine Sequenz mit tieferliegender Repetition des Sopran-Motivs *fis*² - *a*² - *d*² in Erinnerung. Die Baß-Stufenfolge lautete ursprünglich *d* - *g* - *c* - *f* - (*b*); nun aber biegt die

¹⁶ Dieser Verzicht auf das Anfangsritornell erinnert an die ältere Da-capo-Arie, in welcher es bei der Wiederholung des Hauptteils ebenfalls wegfallen konnte. Vgl. Reinhard Strohm, *Italienische Opernarien* . . . , I, 193.

¹⁷ Aus diesem Grund läßt er vorher das Dativobjekt „*dei malmator*“ aus und deklamiert statt dessen gleich „*la speme*“.

Musik über *d-g-e-a* in die andere Richtung ab. Das E-Dur mit *gis*² im Sopran und kleiner Septime in mehreren Orchesterstimmen – der Ton *d* ist das Verbindungselement von *D*-, *g*- und *E*-Klang! – überhöht sozusagen die vorangegangene musikalische Entwicklung, ja es erzielt als unerwartetes harmonisches Verdichtungsmoment die Wirkung einer affektiven Exaltation. Mit T. 129 knüpft dann die transponierte Fassung von T. 43-78 des A-Komplexes an, in der jedoch der Abschnitt T. 59-66, also die Wiederholung von T. 51-58, nicht mehr enthalten ist. Die erläuterten Verkürzungen und der beschriebene harmonische Umsprung sorgen dafür, daß die Spannung im Hauptteil der Reprise an keiner Stelle abfällt: Das Verhalten der aus den Angeln gehobenen Natur bleibt bis zu einem gewissen Grade unvorhersehbar. Angesichts dessen, daß das Formkonzept per se keinen größeren Spielraum für Varianten gewähren konnte, offenbart diese Komposition Haydns Sinn für musikalische Dramaturgie in eindrucksvoller Weise. Gerade an diesem Punkt wird der Abstand deutlich, in dem der Wiener Klassiker etwa zu Justin Heinrich Knecht steht.

Die D-Dur-Episode B' unterscheidet sich von B im wesentlichen nur dadurch, daß im zweiten Teil, d. h. ab T. 169, die Bläser einschließlich der Posaunen bis zum Ende mit dabei sind.¹⁸ An dem im Pianissimo erfolgenden Beschluß des Chorsatzes ist somit das volle Orchester beteiligt. Hinzugefügt werden ganz zuletzt noch zwei durch Pausen separierte Tonikaakkorde, mit denen die Violon von *d'* über *a* zum *d* der kleinen Oktave hinabsteigen.

Aus bestimmten Gründen wollen wir im Rahmen unserer Werkbetrachtungen an dieser Stelle noch einmal von der chronologischen Reihenfolge abgehen, indem wir das instrumentale *Terremoto* von 1785 zunächst überspringen und uns anschließend gleich dem Vokalsatz *The Storm* von 1792 zuwenden: Das Londoner Tempesta-Stück knüpft als Komposition unmittelbar an den Chor „*Svanisce in un momento*“ an, während sich das Erdbeben-Finale der *Sieben Worte* mit diesem kaum direkt vergleichen läßt. *Il Terremoto* nimmt unter unseren Naturszenen ohnehin eine ausgesprochene Sonderstellung ein – weniger wegen seiner äußeren Erscheinungsform als aufgrund dessen, was die Musik sich darin zu tun erlaubt: In der Kompositionsgeschichte findet man wohl kein Stück, in welchem tiefere Konsequenzen aus dem Vorbild der entfesselten Natur gezogen werden, als dieses. Selbst das Gewitter aus Beethovens *Pastorale*, das historisch zweifellos den eigentlichen Zielpunkt der in dieser Studie verfolgten Linien bildet, bringt nichts derart Extremes. Jener eigentümliche Satz soll also im Hauptteil dieser Arbeit die Stelle der „Pänultima“ einnehmen.

¹⁸ Die *F*-Hörner fehlen hier natürlich.

The Storm (Madrigal, 1792)¹⁹

Daß eine Wiener klassische Komposition für Chor und Orchester als Madrigal bezeichnet ist, muß im ersten Moment verwundern, hat doch dieser einstmals leuchtende Gattungsbegriff in der kontinentalen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts so gut wie keine Rolle mehr gespielt. Anders hingegen in England: Bekanntlich blieb dort die mit ihm verbundene kammermusikalische Gesangstradition in bestimmten Kreisen bis über die Barockzeit hinaus lebendig, was man nicht zuletzt an der Gründung der *Madrigal Society* von 1741 ablesen kann.²⁰ Durch seine Benennung ist *The Storm* also zu einer den Engländern, zu einer Haydns Londoner Publikum noch vertrauten Form älterer Vokalkomposition in Bezug gesetzt. Wahrscheinlich würde das Bild eines nächtlichen Unwetters, das in ihm geboten wird, auch recht gut in das Themenspektrum hineinpassen, das die Texte der betreffenden Stücke im umfassenderen Sinn repräsentieren.²¹ Was nun die musikalische Faktur anlangt, hat *The Storm* jedoch kaum etwas mit dem historischen Madrigalstil zu tun: Der Chor ist grundsätzlich so eingesetzt, wie man es von den größeren Werk-gattungen Messe, Oratorium und Oper her kennt, im Rahmen derer er zu jener Zeit seinen Platz einzunehmen pflegt. Die entscheidende Prämisse für sein Auftreten bildet wie längst üblich das Instrumentale, das Medium eines unabhängigen, tragfähigen Orchesterparts. Daß er auf diese Weise in einem eigenständigen dramatischen Satz zum Zuge kommt, ist freilich ein gewisses Novum, und deswegen gibt es auch keinen aktuellen Begriff, der die Identität der vorliegenden Komposition zutreffend bestimmen könnte. Haydns „Madrigal“ läßt per se besonders deutlich die offene Gattungsfrage spüren, die – außerhalb des noch bestehenden Restes älterer kirchenmusikalischer Traditionen – im 18. Jahrhundert über dem Spezifikum des Chores schwebt.²²

Der vertonte Text besteht aus sechs zehnsilbigen Versen:

Hark! The wild uproar of the winds! And hark!

¹⁹ Verwendete Notentextfassung: *Joseph Haydn, Madrigal „Der Sturm“ – „The Storm“*, hg. Editio Musica, Budapest, Ferenc Szekeres (Wien: Doblinger, 1969). Leider fehlen in dieser bislang einzig verfügbaren Partiturausgabe des Satzes, obwohl sie vermutlich zur Londoner Erstfassung dazugehört haben, die Stimmen von Blechbläsern und Pauke; vgl. H. C. Robbins Landon, *Haydn, Chronicle and Works: Haydn in England, 1791-1795* (London, 1976), S. 355.

²⁰ Vgl. hierzu den wertvollen Aufsatz von Thomas Day, „Old Music in England, 1790-1820“, *Revue Belge de Musicologie*, vol. 26-27 (Brüssel, 1973), 25-37.

²¹ Vom Inhalt der Szene abgesehen, wären jedenfalls *Hark*- und *Alas*-Rufe, wie sie in dem Sturm-Gedicht vorkommen, typisch für das (ältere) englische Madrigal.

²² Vgl. dazu S. 4 der Einführung.

Hell's genius roams the regions of the dark!
 And thund'ring swells the horrors of the main.
 From cloud to cloud the moon affrighted flies,
 Now darken'd, and now flashing through the skies.

Alas! Alas! Bless'd calm, return again!

Wie man sehen wird, gelangt in der Musik neben der Erregtheit der Natur auch der mysteriöse Zug der geschilderten Szene stark zum Ausdruck. Haydn läßt das 354 Takte lange Stück in einem raschen Dreiermetrum anheben, wie es besonders für Scherzo-Sätze der späteren Wiener Klassik typisch ist. Überhaupt kann man sagen, daß *The Storm* charakterlich einem Scherzo entspricht; formal hat es indes eine gänzlich individuelle Gestalt verliehen bekommen, die sich faktisch auf keines der etablierten Muster zurückführen läßt. Die letzte Verszeile ist in der Musik von der Vertonung des übrigen Textes klar abgetrennt: Haydn hat ihr eine Adagio-Episode in D-Dur zugeordnet (T. 198-241), die am Ende, ergänzt durch eine sechstaktige Schlußgruppe, noch einmal unverändert wiederkehrt (T. 305-354). Im Überblick stellt sich der Satz wie folgt dar: In einem großen Allegro-Komplex, der mehr als die Hälfte der Taktsumme umfaßt, erscheinen nach instrumentaler Einleitung im Vokalen, separiert jeweils durch mehr oder weniger kurze Zwischenspiele, die kompositorischen Durchführungen der Verse 1 bis 5. Dabei ist jede Textzeile sozusagen in ein eigenes Stück Musik gekleidet, so daß sich insgesamt eine zusammenhängende Reihe verschiedener kleiner Szenen ergibt (bis T. 194). Der „Alas!“-Ruf von Vers 6 schafft dann einen Übergang zum Adagio von T. 198-241. Danach kommt noch ein kleinerer Allegro-Teil (T. 242-299), der sich in seinem Aufbau am instrumentalen Vorspiel orientiert und textlich nur Vers 1 wiederholt. Den Schluß bildet dann wie gesagt die Adagio-Reprise.

Instr.	(T. 1- 53)	Allegro
V. 1 ...	(T. 54- 84)	.
V. 2 ...	(T. 88- 97)	.
V. 3	(T. 104-133)	.
Instr.	(T. 133-148)	.
V. 4 ...	(T. 149-159)	.
V. 5 ...	(T. 166-191)	.
V. 6	(T. 194-242)	Adagio
... V. 1 ...	(T. 250-294)	Allegro
V. 6 ...	(T. 300-350)	Adagio

(Der dreifache Punkt steht in dieser Aufstellung jeweils für die kürzeren instrumentalen Überleitungspassagen, deren Taktzahlen nicht eigens angegeben sind.)

Die Sprachvertonung ist fast durchweg von dem jambischen Duktus $\text{♩} \text{||} \text{♩} \text{||} \text{♩} \text{||} \text{♩} \text{||}$ bestimmt; erhebliche Abweichungen von diesem Grundrhythmus kommen, von Dehnungen abgesehen, nur an wenigen Stellen vor. Zur Verlebendigung der aufgebrachten Elemente vermag das Vokale von sich aus wiederum nicht allzuviel beizutragen, und so ereignet sich auch hier das Wesentliche im Instrumentalen bzw. im musikalischen Satz als solchem. Zur äußerlichen Darstellung des Naturgeschehens werden die üblichen Mittel angewandt: Achtelrepetitionen, Tremolo, Sechzehntelfiguren; daneben spielen synkopische Begleitrhythmen eine wichtige Rolle. Zwischen T. 171 und 194 bilden die Flöten durch springende Staccato-Achtel zuckende Blitze ab,²³ obwohl von solchen im Text gar nicht direkt die Rede ist. Haydn illustriert dort den Begriff „*flashing*“ unabhängig vom inhaltlichen Zusammenhang, denn das Wort bezieht sich eigentlich auf den unsterk zwischen den Wolken hervorleuchtenden Mond.²⁴

Der musikalische Satz ist stark von leittönigen Bildungen geprägt; dabei kommt zwei besonderen Klangstrukturen, nämlich dem übermäßigen Quintsext- und dem verminderten Septakkord, erhöhte Bedeutung zu. Wie beim *Tobia*-Sturmchor ist d-Moll die tonale Basis. Es stellt sich jedoch heraus, daß dieses d-Moll im Verlauf des Satzes kaum als Grundtonart in Erscheinung tritt. Bereits die Anfangstakte sind in dieser Hinsicht zwiespältig, denn das Unisono-Motiv *d-cis-d-b* mit seiner Piano-Wiederholung *g-fis-g-es* auf der Unterquint nebst *d* im nächsten Takt suggeriert g-Moll! Erst das Tremolo von T. 6-7 führt, nach der Auflösung des *es*, überraschend ein dominantisches A-Dur herauf, dessen zweimaligem akkordischen Erscheinen jeweils die übermäßige Quintsextverbindung *b-f-gis-d* vorausgeht (T. 9-12) und dessen Grundton hernach in einer markanten Unisono-Floskel leittönig umspielt wird (Beispiel 38). Damit kann die weitere Entwicklung des Satzes mit T. 15 von d-Moll ausgehen. Es entsteht nun eine harmonische Bewegung, die in einem größeren Bogen über *g* (T. 28) und *c* (T. 36) zur *d*-Stufe zurückführt. Die Tonika füllt dann aber nur T. 50 aus, weil das tatsächlich angestrebte Ziel die Dominante ist. So ergibt sich schließlich wiederum ein (zweimaliger) Halbschluß aus dem übermäßigen Quintsextakkord (T. 51/52 bzw. 53/54). Da das letzte A-Dur eigentlich der entspannte Endpunkt dieser musikalischen Entwicklung sein sollte – das Orchester spielt dementsprechend in T. 53 und 54 piano –, tritt der Chor mit seinem dort lautstark eingeworfenen „*Hark!*“ ganz unerwartet hervor. Nach dem Widerhall der Exklamation in den Bläsern verändert sich der *cis-e-a*-Klang über dem weiter festgehaltenen *a* des Basses in ein dissonierendes *d-gis-f*. Von den drei Ausrufen, die die affektive

²³ Diese speziellen Figuren sind auch in anderen Naturdarstellungen Haydns anzutreffen; vgl. S. 335.

²⁴ Dies erinnert noch unmittelbar an die barocke Art der Wortausdeutung.

BEISPIEL 38

[T. 1-14]

Allegro

1 Fl. I/II ^{a2}
Ob. I/II ^{a2}
Fg. I/II ^{a2}

VI. I
VI. II
Va.
Bassi

7

BEISPIEL 39

[T. 15-28]

FL. I/II 15

Ob. I
p

Ob. II
p

Fg. I/II
p

VI. I
p

VI. II
p

Va.
p

Bassi
p

23

1.

p

cresc.

f

a 2

f

cresc.

f

p

cresc.

f

p

cresc.

f

p

cresc.

f

Vc.
p

cresc.

Cb.
f

Reaktion der Menschen auf das Naturgeschehen vergegenwärtigen,²⁵ wirkt damit vor allem der zweite wie ein gellender Schrei. Nach dem unerbittlichen, jeweils mit Quartsextauftakt verknüpften Repetieren des Dreiklangs kommt es in T. 62 zu einem kurzzeitigen Bewegungsstillstand (halbe Noten mit Fermate), bevor sich die Musik dann analog T. 14/15 fortsetzt.

Bis T. 75 erklingt nun eine Vokalvariation des Abschnitts T. 15-28. Wir wollen die beiden Stellen vergleichend betrachten. In T. 15-25 fällt zunächst die Diskrepanz zwischen harmonischer und motivischer Gliederung auf (Beispiel 39): Wie man am Bläsersatz erkennt, wechseln die Gerüstklänge im Dreitaktabstand, wobei immer eine Stimme mit Auftakt von *a* aus neu hinzutritt (*d*²/*d*² - *e*²/*g*¹ - *cis*² - *e*²/*fis*¹ - *c*² - *es*² - *fis*²). Die abtaktig einsetzende Melodie der Violinen gliedert sich hingegen unregelmäßig und betont mit ihrem jeweiligen Hochtönen *b*¹ willkürlich T. 17, 19, 21 und 22. Hervorstechendes Merkmal dieses impulsiven, das unstete Heulen des Sturmwindes nachahmenden Streicherspiels ist das wiederholte Kreisen um den Ton *a* in Halbtonschritten. Mit den aufeinanderfolgenden Stimmeinsätzen und der zunehmenden rhythmischen Intensivierung durch Synkopen kommt es dabei, in Verbindung auch mit allmählichem Crescendo, zu einer dramatischen Steigerung. Ab T. 24, wo der dynamisch anschwellende Dominantseptnonakkord *d-fis-a-c-es* plötzlich die Wendung nach g-Moll ankündigt, gehen dann Harmonik und Melodik konform, so daß sich vor dem anschließenden g-Moll-Forte zwei feste Zweitaktgruppen herausbilden.

Wie sehen demgegenüber die Takte 63-75 aus? Zunächst wäre festzustellen, daß die Sprache im Melodischen ganz an das instrumental Vorgegebene gebunden ist. Allerdings setzt sie zusätzliche rhythmische Impulse (Zweiviertel- und Einviertelaufakte), die in Verbindung mit der Ungleichzeitigkeit des Versvortrags das Moment der Unruhe unterstreichen. Nun gilt es eine wichtige strukturelle Abweichung zur Kenntnis zu nehmen: Durch den Wegfall der Zelle T. 22, also der unmittelbaren Wiederholung des melodischen *b-a*-Elements, ergibt sich motivisch eine einheitlichere Gliederung, denn Oboe I und Bratschen (mit Alt), sowie ab T. 71 die Instrumentalbässe, konstituieren jetzt eine regelmäßige Folge von Zweitaktgruppen:

²⁵ Die „Hark!“-Rufe (vgl. S. 310, Anm. 21) des Chores weisen auch auf den in anderem Zusammenhang (S. 221) schon einmal angesprochenen Händel-Chor „*Wretched lovers*“ aus *Acis and Galatea* zurück (siehe *Händel-GA*, Lfg. 3, S. 61-63). Es scheint wirklich so, als sei der Anfangsvers des Madrigals von dorthin angeregt: „*Hark, how the thund'ring giant roars!*“, heißt es nämlich an jener Stelle bei Händel.



Dem entgegen tritt der Tenoreinsatz von T. 66 (mit Flöten), insofern er eine harmonische Teilung von T. 63-68 in zwei Dreitakteinheiten bewirkt (analog T. 15-20). Zu beachten ist die Wort-Ton-Divergenz im Alt, der sprachlich die Gliederung der eigenen Melodie nicht mitmacht, sondern auf dieser Ebene seinerseits zwei solcher größeren Gruppen bildet. Hieran wird die innere Spannung sehr anschaulich, von der diese Takte erfüllt sind. Die folgenden Klangfortschreitungen korrespondieren dann mit dem Duktus der Melodie, doch wirkt der Oktavlagenwechsel der ersten Flöte von T. 71/72 noch als weiteres Störungsmoment. Im ganzen läßt das durchgängige Piano, das Ausbleiben des Crescendos die Stelle in einem gedämpften, fahlen Licht erscheinen, so daß das Mysteriöse hier gegenüber dem Ungestümen dominiert, obwohl der Chor sprachlich das Sturmesbrausen beschreibt.

Von g-Moll aus wird dann unter zweimaliger Wiederholung des „Hark!“-Rufs rasch der Weg zum vermeintlich zwischendominantischen A-Dur gesucht und gefunden (T. 76-82), wobei sich im Instrumentalen kurzzeitig wieder ein Forte einstellt (bzw. Fortissimo). Nachdem in T. 82-85 die auftaktige $\frac{6}{4}$ - $\frac{5}{3}$ -Wechselbewegung über dem Baßton *a* von T. 58-61 wiedergekehrt ist, leiten zwei Unisono-Takte lapidar nach F-Dur über – es kommt also nicht d-Moll –, und der Chor setzt mit Vers 2 ein. Über einem *f*-Orgelpunkt steigt nun der Sopran von *f'* aus chromatisch nach *c'* hinab. Die F-Dur-Rahmenklänge von T. 88 und 93 werden dabei durch eine Akkordfolge verbunden, die wesentlich vom Tritonus geprägt ist (*b-des-e/a-c-es/f-b-d/e-b-des*). Trotzdem jeder einzelne Takt durch Fortepiano auf der Eins dynamisch dieselbe Betonung erhält, erweist sich, von der harmonischen Zeitgliederung her gesehen, das Gleichgewicht des Satzes an dieser Stelle als gestört, weil mit T. 94 überraschend keine Klangfortschreitung stattfindet, sondern das F-Dur von T. 93 stehenbleibt und der Chor demzufolge das Akkusativobjekt „*the regions of the dark*“ erst mit Auftakt zu 95, im Zusammenhang mit einer Kadenz nach *C* wiederholt. So strahlt die Musik auch hier – nicht allein wegen der Chromatik und der Dissonanzen – etwas Unheimliches aus, was der Rede vom Höllengeist ja auch angemessen ist.

Ausgehend von einer wellenförmigen Darstellung des C-Dominantseptakkords beginnt danach im Unisono der Streicher erneut der Sturm zu heulen (crescendo – forte). Die den 3/4-Takt verunsichernde Sekundbewegung²⁶ mit *c*

und *des* tritt aber nach Diminuendo in den Hintergrund (*pianissimo*), und die Singstimmen fahren über dem leise gewordenen Beben mit Vers 3 fort. Aber ist dies nicht ein „falscher“ Einsatz? Der vokale Schwerzeimpuls fällt ja mit dem *des* der Sekundbewegung zusammen, nicht mit dem *c*, und bricht somit die Gliedeinheit T. 103-104 auf. Haydns Komposition scheint hier die von der Angst ausgelöste Nervosität der menschlichen Gemeinschaft eingefangen zu haben. Es erklingt nun wiederum der C-Dominantseptakkord, und zwar in einem zweimaligen Auf- und Abstieg paralleler Terzen. Tenor und Baß imitieren dabei im Taktabstand Sopran und Alt, so daß zwei gegeneinander verschobene Wellen entstehen. Bemerkenswerterweise ertönt dieses verräumlichte Rollen des Donners im Piano, wie überhaupt der Chor zumeist gar nicht *forte* singt. Der mit gedämpfter Stimme dargebrachte Versvortrag verleiht dem Ganzen eine gewisse Hintergründigkeit und sorgt auf diese Weise für besondere Spannung. Desto wirkungsvoller sind deshalb, wie hier in T. 109, die jeweiligen *For*-Impulse oder -Passagen des Orchesters.

Die Wiederholung von Vers 3 ist zunächst mit einer F-Dur-Variante von T. 63-69 verbunden, die gegenüber ihrem Urbild allerdings eine geglättete Form aufweist: Nach dem Einsatz der Oberstimme bleibt die Sekunde *f*¹-*g*¹ bis einschließlich T. 119 stehen, es erfolgt also während der melodischen Umspielung des *c* kein weiterer Klangwechsel. Beim Hinzutreten der Vokal- und Kontrabässe mit Auftakt zu 118 wandert das Element *c-b-h-c-des* in die tiefe Lage, worauf dann sein letzter Ton in T. 119-120 von der instrumentalen Unterstimme durch repetierende Achtel festgehalten wird. Im Vokalen kommt es an dieser Stelle zu einheitlich breiter Deklamation bei taktweiser Klangfortschreitung. Dadurch, daß der Alt (mit Violine II) bei T. 119/120 vom *f* zum *es* geht, entsteht ein Dominantsekundakkord *des-b-es-g*. Angeregt durch diese überraschende harmonische Wendung zeigen die Bläser in T. 120-121 mit einer individuellen Kadenzverbindung unmißverständlich an, daß die Musik jetzt wirklich nach As-Dur auszuweichen gedenkt. Mit der Schlußsilbe „*main*“ wird bei T. 124/125 zunächst ein zweites Mal der Sextakkord der neuen Tonika erreicht, der hierauf für einen Moment liegenbleibt. Die Unterstimme fixiert dann das *c* noch für zwei weitere Takte, und von dieser Zwischenstation des Basses wird der Bogen schließlich bis zur As-Dur-Kadenz von T. 132/133 gespannt, wobei der Chor ab Auftakt zu 127 wiederholt: „*and swells the horrors of the main*“. Bliebe übrig zu bemerken, daß der strebende Sextakkord *c-es-a* von T. 127-128 durch sein gedehntes Erklängen das Prädikat „*swells*“ in besonderer Weise ausdeutet und daß

²⁶ Ein ähnliches Wechselnotenspiel, wie wir es aus dem Scherzo von Beethovens *Eroica* kennen.

die Takte vor der Kadenz wiederum stark von halbtönigen Fortschreitungen geprägt sind (Sopran T. 126-129: $as^1 - a^1 - b^1$; Tenor T. 128-129: $ges^0 - f^0$; Alt T. 129-131: $b^0 - ces^1 - b^0$; Baß T. 128-131: $c^0 - des^0 - d^0 - es^0$).

Mit T. 133-148 erscheint nun eine etwas längere instrumentale Überleitung, die eine Modulation von As-Dur nach g-Moll beinhaltet. Am Kadenzschluß setzt das Orchester ein Forte gegen das Piano der vorangegangenen Sprachvertonung und bringt dann sogleich ein neues Sechzehntelmotiv ins Spiel. Dieses treibt nun gleichsam seinen Mutwillen, indem es den Takt zum Wackeln bringt:²⁷ Bis einschließlich T. 136 ist die Musik noch „im Lot“, danach aber entsteht ein Durcheinander, an dessen Höhepunkt die motivisch-melodischen Sinneinheiten der Sechzehntelfiguration mit den rhythmisch-harmonischen Strukturen der Bratschen und Bläser in Konflikt geraten. Violinen und Bässe eröffnen die Auseinandersetzung mit dem Dreiertakt, indem sie ab T. 137 Viervierteleinheiten bilden; von dorthier könnten wir uns die Taktstriche folgendermaßen versetzt vorstellen:



Dieser verwirrende „Taktwechsel“ wird in T. 137-138 vom restlichen Ensemble zuerst mitvollzogen, wie das Forte auf dem zweiten Viertel von T. 138 deutlich erkennen läßt, doch dann gehen Bratschen und Bläser diesen Weg nicht konsequent weiter: Sie verpassen sozusagen die rechte Fortsetzung und hinken dadurch den Violinen anschließend um ein Viertel hinterher.²⁸



Besonders heraus sticht zum einen das b auf der Drei von von T. 139, zum andern der schwere Dominantseptakkord $g - b - d - f$ auf der Eins von T. 140. Die allgemeine Verwirrung findet schließlich in kaskadenförmigen Unisono-Sechzehntelketten ihren letzten Ausdruck, bevor dann mit den g-Moll-Achtelbewegungen von T. 145-147 der Dreivierteltakt als musikalische Gestalt neu in Kraft tritt. Der akkordische Satz, der in Verbindung damit wieder entsteht, führt in ein dominantisches D-Dur hinein (T. 148). Dieses Zwischenspiel zeigt, daß das Orchester selbstbewuß-

²⁷ „Takt“ ist hier als Taktinhalt zu verstehen, nicht als hintergründige Schlagordnung; vgl. wiederum S. 81, Anm. 36.

²⁸ Würden sie in T. 139 ein Viertel überspringen, so bliebe wenigstens innerhalb der Vierteltelgruppen die „Ordnung“ gewahrt.

ter und willkürlicher agieren kann, wenn der Chor pausiert. Die Auseinandersetzung mit dem Takt als Merkmal aufrührerischer Natur in der Musik erweist sich hier als ein Privileg des Instrumentalen.

Vor T. 149 setzen Sopran und Alt mit Vers 4 ein, gefolgt von Baß und Tenor, die nacheinander die Initialwendung der Oberstimme imitieren. Dem „*from cloud to cloud*“ des Textes entspricht das Alternieren der Achtelbewegungen von Flöten und Fagott. Das Wort „*affrighed*“ wird ab T. 153 von den in der instrumentalen Überleitung eingeführten Viersechzehntelfiguren ausgedeutet, die jetzt aber ihre Position innerhalb des Dreiermetrums nicht mehr verändern. Ausgehend vom g-Moll der Takte 149-153 kommt der Satz erneut ins Modulieren: Das Ziel ist die *a*-Stufe, doch tritt auch hier zunächst die dazugehörige Dominante in den Vordergrund. Deren Eintreffen mit T. 159 wird, wie nicht anders zu erwarten, von einem übermäßigen Quintsextakkord vorbereitet. In den folgenden Takten, die jene Dominante durch einen dreifachen Seitenbewegungswechsel $E(3) - a(4)$ festnageln, pflanzen sich die instrumentalen Sechzehntel in einer entsprechend wiederholten Tonleiterfigur fort. Über dem liegenden *e* der Bratschen leitet daraufhin ein in Vierteln absteigender a-Moll-Dreiklang der ersten Violinen zu einem kleinen Terzensatz über, unter dem besagter Ton als Orgelpunkt in der Unterstimme bleibt. Der Chor deklamiert auf der *e*-Oktave leise, aber breit: „*now darken'd*“ (T. 165-169). Damit sind wir bei Vers 4 angelangt. Die zweite Partizipialgruppe „*and now flashing*“ ist dadurch in scharfen Kontrast zur ersten gesetzt, daß die Sprache im Forte mit dem prägnanten Rhythmus $\frac{1}{2} \quad \frac{1}{4} \quad \frac{1}{4} \quad | \quad \frac{1}{4} \quad \frac{1}{4} \quad \frac{1}{4}$ plötzlich aus der bisherigen Vortragsweise ausbricht und so das Ausgedrückte plastisch ins Bild setzt. Mit T. 171 erscheint hier, nebst der früher schon erwähnten Blitzfigur der Flöten (vgl. S. 312), endlich a-Moll-Grundstellung. In einem zweiten Impetus wird zusammenhängend deklamiert: „*and now flashing through the skies*“; dies in Verbindung mit einem breiten Kadenzvorgang, der das a-Moll kräftig befestigt. Die darauf folgenden Takte stellen eine etwas variierte Wiederholung von T. 164-176 dar. Die wichtigste Veränderung besteht darin, daß die Subdominante der a-Moll-Kadenz jetzt als neapolitanischer Sextakkord erklingt, der dort in ganzer Breite auch im Blitzspiel der Flöten mitvollzogen wird. Mit dem Eintritt des Tonika-Schlußklangs geschieht es, daß das Instrumentalensemble jene Staccato-Achtelfiguren vereint aufgreift. Indem es bei seinem energischen Unisono in T. 193 zur großen Terz wechselt, ermöglicht es nun die Überleitung zum Adagio: Die „*Alas!*“-Rufe des Chores lassen das A-Dur stehen, so daß sich der langsame D-Dur-Teil direkt anschließen kann.

Wie beim „*Svanisce in un momento*“ wird hier dem Sturmgeschehen also eine vollkommen anders geartete Episode gegenübergestellt.²⁹ Es mag genügen, diesen Hym-

²⁹ Diesen Vergleich zieht auch Robbins Landon (*Haydn, . . . in England*, S. 355).

nus an die gelobte Ruhe kurz in seiner Kontrastwirkung zum Allegro zu beschreiben. Seine Hauptmerkmale sind: durchgängiges Piano, ein nahezu ungetrübtes D-Dur, melodisch geprägter, liedhafter Ausdruck, ein einheitlicher rhythmischer Duktus,³⁰ weitgehende Verschmelzung von Vokal- und Instrumentalsatz sowie die unablässige Repetition derselben Worte. In alldem unterscheidet sich das Adagio zusätzlich zum veränderten Tempo von der vorangegangenen Musik. Die einzige Gemeinsamkeit besteht im Grunde in dem vom Chor weiterhin jambisch rhythmisierten Dreiertakt, doch ist diese in ihrer Bedeutung durch den Tempowechsel stark relativiert. So muß uns auch der Chor „*Svanisce in un momento*“ im Vergleich als das klassischere Stück erscheinen, da er jenes Mittels zur Darstellung gegensätzlicher Affekte nicht bedarf.

Nun zum zweiten Allegro-Teil. Er setzt mit einem grundtönigen Tremolo ein, das die zweiten Violinen im ausklingenden D-Dur-Schlußakkord des Adagios lancieren. Im nächsten Takt treten die ersten Geigen mit der kleinen Terz hinzu, bevor dann, mit dem Forte des vollen Orchesters, etwas überraschend die Sexte ergänzt wird. Die Musik entfaltet sich somit für einen Augenblick im B-Dur-Rahmen. Der Dreiklang von T. 248 wird dann jedoch kurz entschlossen zu einem übermäßigen Quintsextakkord erweitert, auf welchem gleich danach ein lauter „*Hark!*“-Ruf ertönt. Das Orchester erwidert diesen im Fortissimo und löst, nach drei Piano-Viertelimpulsen (T. 252), den Spannungsklang in das dominante A-Dur auf. Damit erscheint nun eine Wiederholung von T. 58-74, die noch einmal das charakteristische Heulen des Windes hören läßt. Wie wir wissen, steht der Urtyp dieser Stelle in T. 15-27 der instrumentalen Einleitung, und in T. 270 wird jetzt auch entsprechend dem Vorspiel fortgefahren. Somit erklingt hier bis einschließlich T. 295 im Prinzip die Musik von T. 28-53, wobei sich in diesem Fall der Chor mit mehreren Einwürfen beteiligt, die zweimal Vers 1 ergeben.

Die harmonische Entwicklung innerhalb des ganzen Abschnitts wurde anfangs schon kurz skizziert, doch wollen wir nun das Geschehen von T. 270-304 noch etwas genauer betrachten. Hervorzuheben wäre zunächst, daß das Forte von T. 270 plötzlich, markant ereignishaft auftritt und nicht als Ziel eines Crescendos wie in T. 28, weil ja die vorausgehenden Takte in Verbindung mit dem Sprachvortrag im Piano bleiben. Die Musik ist jetzt durchgängig in Zwei- bzw. Viertaktgruppen gegliedert. Nach dem Wechsel g-Moll/D-Dur, bei dem der Baß durch abwärts gerichtete Akkordbrechungen auf sich aufmerksam macht, erscheint ab T. 274 eine „neapolitanisch“ beginnende Sextakkordsequenz, mit der

³⁰ Mit dem besonderen Charakteristikum gebundener Zweiviertelaufakte.

ein Tremolo-Zug der zweiten Geigen einhergeht. Dabei wird im jeweils zweiten Takt von den nun motivisch hervortretenden ersten Violinen die Sexte erst nach Septvorhalt erreicht. Mit T. 278 sind wir in c-Moll angelangt, und es folgt, im Wechsel zwischen Piano und Forte, ein viermaliges Alternieren von Chor (mit ersten Geigen) und Streichern. Die Bedeutung dessen, was im Vokalen nur leise ausgesprochen wird, erlebt man in den jeweils von verminderten Septakkorden ausgefüllten Forte-Takten des Orchesters direkt mit: *the wild uproar of the winds*. Ein Steigerungsmoment innerhalb dieses Vorgangs stellen die ab T. 286 wiederkehrenden Synkopierungen dar. Im Instrumentalspiel ergibt sich jeweils eine temporale Aktionsdiskrepanz zwischen Bläsern und Streichern (Abtakt/Zweiviertelauftakt), und man hat den Eindruck, letztere würden durch die lautstarken Klangimpulse der Takt-Einsen von 280, 284 und 288 dreimal heftig aufgeschreckt.

Fassen wir noch den harmonischen Zusammenhang ins Auge. Der an das c-Moll anknüpfende verminderte Septakkord von T. 280-281 geht in eine Quintsextstruktur *fis-a-c-d* über. Während das *d* liegenbleibt, rutschen die anderen Töne jenes Klangs je um einen Halbton ab, so daß ein verminderter Akkord auf *f* entsteht. Dieser wiederum verändert sich in die Quintsextverbindung *b-d-f-g* (T. 285/286), und deren kleine Terzen gleiten dann wie vorher abwärts. Der damit erreichte dritte verminderte Akkord *b-cis-e-g* führt schließlich in ein dominantisches A-Dur hinein (T. 289/290), und so kann mit T. 292 wieder d-Moll kommen. Zweimal wird an dieser Stelle noch „*Hark!*“ gerufen, wobei die Musik entsprechend T. 50-55 von der Tonika in die V. Stufe zurückfällt. Die ersten Violinen schießen nun förmlich in die Höhe, indem sie über die Töne des Dominantseptakkords tremolierend bis zum *g*³ vorstoßen. In diesem Moment bricht das Furioso ab. Nach kurzer Generalpause erklingt das gedehnte „*Alas!*“, das wie in T. 195-196 nach drei instrumentalen Viertel-Repetitionsimpulsen wiederholt wird, und mit Auftakt zu 305 setzt das Schluß-Adagio ein.

Eines der auffälligsten Merkmale von Haydns *The Storm* besteht darin, daß in den Allegro-Teilen des Stückes, die ja grundsätzlich Tempesta-Charakter besitzen, das Piano gegenüber dem Forte überwiegt. Von den Vokalabschnitten her betrachtet ist die Grundstimmung des Satzes eher leise als laut, und die instrumentale dynamische Vollkraft bricht sich dabei zumeist nur in punktuellen Impulsen oder kurz gehaltenen Aktionseinlagen Bahn. Stärker zum Zuge kommt das Forte, solange das Orchester alleine bleibt, doch sind häufig auch in diesen Teilen gerade die spontanen Lautstärkewechsel das Bestimmende. Während dort das aufregende Naturgeschehen als solches durchaus im Vordergrund der musikalischen Darstellung steht, spiegeln die vokalen Passagen primär das innere

Empfinden des vom heimtückischen Unwetter geängstigten Menschen wider.³¹ Die Unsicherheit der herrschenden Lage ist in der Komposition speziell durch eine unstete, schweifende tonale Entwicklung zur Geltung gebracht, die von d-Moll bis nach As-Dur ausgreift. Das stürmische instrumentale Zwischenspiel, das bei T. 133 auf der Tritonus-Stufe einsetzt, steht somit auch auf dieser Ebene im stärksten Gegensatz zum D-Dur-*Tranquillo* des „*Bless'd calm, return again!*“. Als das wirkungsvollste Mittel, das Haydn anwendet, um einerseits die Willkür der Naturgewalt und andererseits die innere Unruhe des Menschen zu vergegenwärtigen, ist freilich die gezielte Störung des metrischen Gleichmaßes anzusehen. Sie äußert sich vor allem in einem wiederholten Aufbegehren gegen die Normalität einer Zweitaktgruppengliederung, an ebenjener As-Dur-Stelle jedoch, wie wir gesehen haben, darüberhinaus in der direkten Auseinandersetzung mit der Betonungsordnung des Dreiers.³²

The Storm ist auf seine Art ein bedeutendes Stück. Wahrscheinlich war es das, zumindest im nachhinein, auch für Haydn, denn der Erfolg, den das Einzelwerk in den Aufführungen erzielen konnte, dürfte mit ausschlaggebend dafür gewesen sein, daß er sich zur Komposition seiner späten Oratorien entschließen konnte. Hören wir dazu noch Robbins Landon:

*The success of the Madrigal in Vienna 1793 will have not only pleased the Baron [van Swieten] (. . .) but suggested to him that Haydn might have the makings of a great oratorio composer. Thus it would seem that this Madrigal occupies a very central position in Haydn's music composed in or for London – indeed, it is probably no exaggeration to say that we owe to its success the last three oratorios of Haydn, i. e. the revised choral version of "The Seven Words", "The Creation" and "The Seasons". Quite a feat for a choral piece lasting less than a quarter of an hour!*³³

³¹ Man könnte an eine in der Stube versammelte Gemeinschaft denken, die das bedrohliche Wüten der Natur durchs Fenster beobachtet.

³² Hier hat ohne Zweifel das *Terremoto* der *Sieben Worte* Pate gestanden; vgl. S. 326-327.

³³ *Haydn, . . . in England*, S. 355-356.

Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze
(Orchesterfassung 1785)³⁴

*Il Terremoto*³⁵

Unter den kompositorischen Naturdarstellungen des 18. Jahrhunderts ist das Erdbeben zwar nicht so häufig vertreten wie Sturm und Gewitter,³⁶ doch kommt es immerhin verschiedentlich mit vor. Das wichtigste Beispiel aus dem Bereich der französischen Oper haben wir kennengelernt, und wir erinnern uns daran, daß Rameau in der betreffenden Szene aus *Les Indes galantes* der Tradition folgend den Chor miteinbezieht, daß er aber das musikalisch Extraordinäre vor allem in den allein vom Orchester bestrittenen Partien geschehen läßt. In kleineren Dimensionen kann man das Erdbeben zu dieser Zeit (und schon wesentlich früher) auch als reine Instrumentalkomposition antreffen; so etwa bei Gregor Joseph Werner, dem Vorgänger Haydns im Amt des Fürstlich Esterházy'schen Kapellmeisters zu Eisenstadt, dessen *Neuer und sehr curios- Musicalischer Instrumental-Calender* (für zwei Violinen und B. c.) von 1748 *Im Juni* als dritte Nummer ein Terremoto bringt.³⁷ Mit dem Hinweis auf derartige Sätze wäre eine von zwei Voraussetzungen gekennzeichnet, die für das vor uns stehende Orchesterstück maßgeblich sind. Die andere liegt in der die *Sieben Worte* tragenden kirchenmusikalischen Tradition, d. h. speziell in der jüngeren Geschichte der Passionsvertonung, wo das Erdbeben ja von Matth. 27,52+54 her seinen definierten Platz hat.³⁸ Die äußere Stellung von Haydns *Terremoto* leitet sich also aus der biblisch-liturgi-

³⁴ Verwendete Notentextfassung: *Joseph Haydn, Werke*, R. 4, hg. Hubert Unverricht (1959).

³⁵ Ebd., S. 76-84. Auf diesen Satz geht auch Theodor Göllner näher ein („Entfesselte Natur . . .“, S. 296-302). Unsere Betrachtung des *Terremoto* wird sich in mancher Hinsicht eng an dem dort Ausgeführten orientieren.

³⁶ Was ja durchaus auch der (mitteleuropäischen) Wirklichkeitserfahrung entspricht.

³⁷ Ediert in: *Das Erbe Deutscher Musik*, 31 = Abt. Kammermusik, Bd. 5, hg. Fritz Stein (Kassel: Nagels, 1956), 50-51. Mir ist z. B. auch ein kurzes instrumentales *Tremblement de Terre* von Agostino Steffani bekannt (aus dessen vierstimmigen Kammersonaten von 1710), das ursprünglich in seiner Oper *Le Rivali concordi* (Hannover, 1692) erscheint.

³⁸ Vgl. Göllner, „Entfesselte Natur . . .“, S. 296-297. Besonders hinzuweisen wäre in diesem Zusammenhang auf ein *Sepolcro* Antonio Draghis (Wien) von 1682, das als Passionsoratorium selbst den Titel *Il Terremoto* trägt. Das eigentliche Erdbeben wird darin bereits durch eine kurze instrumentale Sinfonia im *Stile concitato* vorgestellt (Faks. in *MGG*, Bd. 3, Sp. 735); vgl. Rudolf Schnitzler, „The Sacred Dramatic Music of Antonio Draghi“ (Diss. Chapel Hill, 1971), S. 215-216. Auf jenes Werk von Draghi bin ich dank meinem Kollegen Dr. Wolf-Dieter Seiffert aufmerksam geworden.

schen Funktion des Werkganzen ab, während seine Identität als Orchesterkomposition primär durch die Kategorie der deskriptiven Instrumentalmusik bestimmt ist.³⁹

Presto e con tutta la forza, so lautet die Vortragsbezeichnung für den 123 3/4-Takte langen c-Moll-Satz. Haydn fordert ein durchgängiges Fortissimo, dazu neunzehnmal punktuelle Sforzato-Akzente:⁴⁰ Der Zuhörer soll hautnah mit der nackten Gewalt der durch den Kreuzestod Jesu in Wut versetzten Natur konfrontiert werden. Die dynamische Entwicklung des katastrophalen Geschehens erwächst allein aus der strukturellen Anlage der Komposition, aus einem Mehr oder Weniger an innerer Spannung. Vom Bewegungscharakter her steht *Il Terremoto*, wie das Madrigal *The Storm*, in einer gewissen Beziehung zum Typus des Scherzos, dessen Hang zu rhythmischer Eigenwilligkeit der Kernidee des Stückes – wir kommen im nächsten Absatz gleich auf sie zu sprechen – sehr wohl Vorschub geleistet haben dürfte. An welches Muster sich der formale Aufbau der Komposition anlehnt, kann man nicht eindeutig sagen. Der harmonische Ablauf läßt immerhin eine alte Elementarstruktur durchscheinen: Die Musik hat zunächst das Bestreben, von der c-Moll-Tonika aus zur V. Stufe zu gelangen. Nachdem die Dominante schon mehrfach kurz aufgetaucht ist, wird sie schließlich in T. 41-44, vorbereitet durch einen übermäßigen Quintsextakkord *as-es-fis-c*, breiter herausgestellt.⁴¹ Eine kleine Überleitung führt von dort aus zur Tonikaparallele. Bis T. 70 bzw. 73 bleibt der Satz dann im Es-Dur-Raum, hernach aber kommt es zu einer modulato-rischen Entwicklung, an deren Ende ein Dominantquintsextakkord auf *b* steht. Anschließend wiederholt sich der c-Moll-Anfang (mit T. 93). Ab dem 12. Takt dieser Reprise geht es anders weiter als vorne, und wenig später folgt die schwerge- wichtige Schlußkadenz, mit dem hervorstechenden Merkmal eines neapolita- nischen Sextakkords als Subdominante. In der zweiteiligen Form

$$|: t-[D]-tP :|: tP-[D]-t :|$$

findet sich dieses Gerüst potentiell ja schon bei Tanzsätzen des 17. Jahrhunderts. Freilich haben wir auch zu gewärtigen, daß in die Komposition des *Terremoto* Charakteristika der Sonatenform mit eingeflossen sind. Dafür spricht z. B. die Es-Dur-Stelle T. 50-70, die mit einer Art Seitenthema beginnt:⁴²

³⁹ Es sei daran erinnert, daß in den oratorischen Passionsvertonungen des 18. Jahrhun- derts das Erdbeben gewöhnlich nur andeutungsweise im Rahmen eines Accompagnato-Rezi- tativs zur Darstellung kommt.

⁴⁰ Für den Schlußtonrhythmus ist gar *fff* vorgeschrieben.

⁴¹ Jene Art funktionsharmonischer Verbindung ist ja auch für *The Storm* besonders cha- rakteristisch.

⁴² Allerdings handelt es sich hierbei um eine Variante der im Anfangsteil erschienenen



Theoretisch könnte der Komplex T. 1-92 tatsächlich die Exposition eines großen Symphoniesatzes in Sonatenform darstellen.

In Stücken mit Dreiermetrum ist, wie wir gesehen haben, insbesondere schon bei Bach und Händel damit zu rechnen, daß die wild gewordene Natur punktuell in Opposition zur vorgegebenen Betonungsordnung der Musik tritt, daß sie sich in bestimmten Momenten speziell durch das Phänomen der Taktstörung manifestiert.⁴³ Ebendieses Mittel erhebt Haydn nun in seinem *Terremoto* zum kompositorischen Grundprinzip: Indem die Musik auf rhythmischer Ebene entschieden die Auseinandersetzung mit dem Dreivierteltakt sucht, indem sie es unternimmt, diesen immer wieder aus seinen Angeln zu heben,⁴⁴ wandelt sie die Vorstellung der bebenden Erde sozusagen in eine fortwährende Selbsterschütterung um. Das katastrophale Zerbersten des Bodens erfährt also primär keine künstliche Nachahmung im tonmalerischen Sinne, sondern es ereignet sich tatsächlich, höchst real, im Innern des Satzes; *das Erdbeben wird gleichsam zum Musikbeben*, wie Theodor Göllner es ausdrückt.⁴⁵ Die entscheidende Voraussetzung für diesen Effekt besteht darin, daß hinter dem Partiturgeschehen die normale Schlagordnung des Dreiers in latenter Form stetig präsent bleibt: Mit Beginn des Stückes in Kraft tretend, bildet sie das eigentliche Rückgrat der Musik; die nicht-taktkonformen Bewegungen des Orchesters wirken damit als Stöße gegen ihr wichtigstes Stabilisationselement, und gerade deshalb spürt man sie so stark.⁴⁶

Zu Anfang verschafft sich das vorgegebene Ordnungsprinzip durch das Erklingende selbst noch deutlich, ja sogar überdeutlich Gehör: Die grundtönigen Pfähle, die eingangs in den Boden gerammt werden, legen unmißverständlich das Maß des Ganztaktes fest, und der nachfolgende Zählzeitrhythmus determiniert nicht weniger klar den immanenten Dreiviertelschlag. Bis zum Ende des in

c-Moll-Gruppe T. 10-19.

⁴³ Vgl. S. 135, 147, 172, 181, 198-200, 215-217.

⁴⁴ Es sei nochmals darauf aufmerksam gemacht, daß in solcher Hinsicht jeweils das vordergründige, als hörbare Gestalt greifbare Taktmaß angesprochen ist (wie prinzipiell schon auf S. 81, in Anm. 36 dargelegt wurde).

⁴⁵ „Entfesselte Natur . . .“, S. 299-300. Vgl. ebd. auch S. 297-298.

⁴⁶ Göllner erklärt: *So wie in der Natur das Erdbeben als Schock empfunden wird, weil man sich auf dem Erdboden sicher glaubt, kann auch die Musik erst dann einen Schock auslösen, wenn wir ihre feste Basis kennen.* (A. a. O., S. 297.) Vgl. hierzu auch S. 357-358 meiner Schlußbemerkungen.

schwankender chromatischer Bewegung bis zur Quint ansteigenden Unisono-Gangs⁴⁷ besitzt darüberhinaus eine Zweitaktgruppengliederung Gültigkeit. Diese ist dann auch das erste Ordnungsmoment, welches in die Brüche geht, denn auf jener Ebene ergibt sich bereits zwischen T. 9 und 15 eine willkürlichere Zeitausfüllung. Eine Spannung entsteht dort außerdem aufgrund diskontinuierlicher Akzentsetzung: Während in T. 11 die Zwei durch einen synkopischen *fz*-Impuls stark hervorgehoben wird, bleibt sie in T. 13 und 14, jeweils als Auflösung des die Einsen beschwerenden dissonanten *f-d-h-as*-Klanges, deutlich unbetont. Bei ihrem anschließenden Unisono-Spiel mit aggressiven Leitton-Mordentfiguren fällt die Musik nochmals in die Zweitaktgruppengliederung zurück; das Raster hat sich unterdessen allerdings gegenüber der Eröffnung des Satzes verschoben, denn ab T. 18 treffen die Hauptakzente auf die geradzahligen Schwerzeiten.

Nach T. 23 geht die tobende Natur gewissermaßen zum direkten Angriff auf das Dreiermetrum über.⁴⁸ Das erste Störmanöver besteht darin, daß mit Hilfe stechender Sprungfiguren – gegen die am regulären Taktmaß festhaltende Pauke – eine Zweiviertelgliederung durchgesetzt wird. Danach (mit T. 27) klinkt sich die Musik, nicht weniger überraschend, ruckartig wieder in den normalen Dreierrhythmus ein. Für eine kurze Strecke gibt sie diesen nochmals frei, doch dann wird erneut zugeschlagen – jetzt aber nicht durch synkopische Betonung, sondern durch das Gegenteil: mittels einer den Hauptschlag tilgenden Generalpause (T. 34). Das unerwartete Ausbleiben des Schwerzeitimpulses hat zur Konsequenz, daß die äußere Takteinheit unter der nachfolgenden Vierer-Akkordgruppe vollständig zusammenbricht, denn wegen seines verzögerten Vollzuges kann sich der auf einen *As*-Klang zielende harmonische Pendelschwung rhythmisch verselbständigen und schließlich einen willkürlichen *fz*-Akzent auf der Zwei von T. 35 erzwingen. Die T. 36 durchziehende Unisono-Mordentbewegung führt dann, indem sie auf der nächsten Eins abbricht, wieder eine reguläre Hauptschlagbetonung herauf. Diese bildet den Ausgangspunkt für eine fortgesetzte Zweiergruppierung, die nun in Form eines stetigen Hin-und-her-Wippens das Klangfeld eines übermäßigen Quintsextakkords *as-es-fis-c* strukturiert (T. 37-40); der Dreiertakt bleibt also weiterhin gestört. Vollends zum Wackeln bringen ihn daraufhin die nach Erreichung der Dominante neu eingeführten Unisono-Figuren, welche je aus einer abwärts rollenden Viersechzehntel-Sekundfolge mit Viertel-Zielton bestehen und sich dergestalt innerhalb von T. 41-44 sechsfach aneinanderreihen (Beispiel 40). Wie wir bereits wissen, benutzt Haydn diese Elemente in gleicher Funktion auch später im Madrigal *The Storm* (vgl. S. 318).

⁴⁷ Göllner weist auf die Ähnlichkeit dieser melodischen Struktur mit der aus kontinuierlichen Halbtonfortschreitungen bestehenden Tremolo-Baßlinie des Erdbeben-Rezitativs aus Bachs Matthäus-Passion hin („Entfesselte Natur . . .“, S. 304, Anm. 9).

⁴⁸ Vgl. zum folgenden: Göllner, a. a. O., S. 299.

BEISPIEL 40

[T. 41-46]

The musical score for measures 41-46 is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute I/II, Oboe I/II, and Bassoon I/II, all playing a rapid sixteenth-note pattern. The second system includes staves for Cor I/II (Es), Trumpet I/II (C), and Timpani, which play a steady quarter-note pulse. The third system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Basses, all playing a similar rapid sixteenth-note pattern. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats. Dynamics include *fz* (forzando) and *a2* (second attack).

Man darf jetzt nicht übersehen, daß Hörner, Trompeten und Pauke an dieser Stelle des *Terremoto*, der massiv gegen die Dreiviertelordnung gerichteten Unisono-Bewegung zum Trotz, durch ihre Stoßimpulse die Takt-Einsen markieren; die Pauke hat sich ja schon in T. 24-26 entsprechend verhalten. Dieser Tatbestand weist deutlich auf die Sonderstellung jener Instrumentalgruppe hin: Im Gegensatz zu Streichern und Holzbläsern repräsentiert sie gleichsam die Tiefendimension des kompositorischen Raumes, steht infolgedessen aber auch in unmittelbarer Nähe und damit „unter der Befehlsgewalt“ der im Hintergrund des musika-

lischen Geschehens wirksamen Schlagordnung.⁴⁹ Speziell durch die Paukenstimme dringen also Kennzeichen dieses durchgängigen Grundmetrums in den erklingenden Satz ein, die sich sonst an den betreffenden Stellen ebenso gut verborgen halten könnten. Den Beweis hierfür liefert die Streichquartettfassung des *Terremoto*, wo jene Impulse dann eben nicht mehr real zum Vorschein kommen. In der Orchesterversion wird hingegen besonders deutlich, daß Haydns Komposition sich ihrer eigenen Voraussetzungen sehr wohl bewußt ist und daß sie diese gegebenenfalls auch selbst demonstrieren kann.

Nach der „Zerreißprobe“ von T. 41-44, die auf der dominantischen G-Ebene stattgefunden hat, sucht die Musik im Unisono auf kurzem Wege zur III. Stufe zu modulieren. Die wütende Natur begnügt sich hier damit, zweimal den Zählzeitrhythmus umzuwerfen (analog T. 11, mit Hilfe des die Takt-Drei schluckenden Schlag-2-Akzentes). Das folgende Es-Dur-Thema dann (siehe S. 325) kommt einer Siegesfanfare gleich: Begeistert von der eigenen Souveränität, kostet die entfesselte Musik ihren Triumph in strahlender Dur-Harmonik aus. Fast scheint es so, als vergäße sie dabei ihren Auftrag, die Erde erbeben zu lassen, denn das Metrum bleibt an dieser Stelle ausnahmsweise heil.⁵⁰ Am Ende der thematischen Phrase aber hebt die Auseinandersetzung mit dem Takt von neuem an: Innerhalb von T. 56-63 erscheinen zwei blanke Hemiolen, die durch eine Dreiviertelzelle voneinander getrennt sind (T. 57-58/60-61). Da beiden ein Zweierauftakt vorangestellt ist, ergibt sich ein Parallelismus zwischen den Gruppen T. 56-58 und 59-61:



Zum entscheidenden Störfaktor gerät die leer bleibende Eins von T. 59, denn der Sinn der verlängerten Pause wird erst klar, nachdem einem die ihrerseits als Überraschungsmoment wirkende Rhythmus-Wiederholung zu Bewußtsein kommt. Im Anschluß an den zweiten großen Dreier setzt sich die Musik erneut per Doppelauftakt fort, welchem sie nun jedoch, ihr zuletzt angewandtes Betonungsprinzip umstürzend, den von T. 11, 35, 46 usw. her bekannten Schlag-2-Akzent folgen läßt. Mit kräftigem Ruck rastet der Rhythmus so wieder in das Grundmetrum ein.

⁴⁹ Dies könnte man übrigens bereits bei Bach und Händel zeigen; siehe z. B. im Hagelchor aus *Israel in Egypt* T. 45-50 (vgl. S. 200).

⁵⁰ Eine Spannung entsteht allerdings dadurch, daß die Zweitaktgruppengliederung, die sich zuvor angedeutet hat (T. 45-46/47-48), mit dem Eintritt des Es-Dur sogleich wieder ignoriert wird. Zu spüren ist dies insbesondere an dem in irregulärem Abstand zu seinem Vorgänger stehenden Sforzato von T. 51.

Unvermittelt kehren jetzt die beißenden Schleiffiguren von T. 24-29 zurück. Für sechs Viertel bleiben sie in Kongruenz zum Dreiertakt, dann aber fixieren sie sich, im Unisono zwischen *b-d* und *es-g* hin und her springend, auf eine binarische Quartwechselbewegung. Das scheinbar kein Ende findende Gerüttel macht die metrische Verwirrung nunmehr komplett, so daß man hier gleichsam den letzten Boden unter den Füßen verliert. Erst bei T. 70 tritt, in Verbindung mit akkordischem Satz, wieder ein einigermaßen nachvollziehbarer Dreierhythmus in Funktion. Das von ihm getragene Wechselspiel zwischen *d-b-f-as*- und *es-b-g*-Klang wird vor T. 74 durch eine blitzartig eintreffende Viersechzehntelfigur beendet. Da diese nun überraschenderweise nicht ins *es*, sondern ins *e* hineinläuft, gerät der harmonische Mechanismus ein Stück weit außer Kontrolle; und zwar kehrt sich die Funktionsabfolge jetzt, auf der höheren Stufe, spontan um: Auf den Einsen erscheint ein f-Moll-Dreiklang, während die Zählzeiten 2 und 3 jeweils von dem entsprechenden Quintsextakkord besetzt werden (über T. 75-76). Bei dem anschließenden Vorstoß zur *G*-Ebene wird die rhythmische Bewegung dann durch zwei Synkopen abgebremst.

Gleich darauf unternimmt die Musik einen letzten energischen Angriff gegen die Taktordnung, wobei sie auf die charakteristischen Figurenelemente von T. 41-44 zurückgreift: Der Unisono-Spielzug von T. 79-86, innerhalb dessen die schnellen Noten nun jedoch primär in Aufwärtsrichtung laufen, gliedert sich wiederum in Zweiviertelgruppen,⁵¹ und nur der als Stützpfeiler mitten in die Passage hineingestellte akkordische Takt 83 repräsentiert das reguläre Dreiermetrum. Ein spezifisches Verdichtungsmoment bringt schließlich T. 86, weil der signifikante Bewegungsrhythmus dort – mit der direkten Verknüpfung zweier Viersechzehntelfiguren – gewissermaßen um drei Zählzeiten zu früh aufgegeben wird. Diese Kompression zieht ein zielstrebiges Weitergehen der Musik nach sich, die dann, ohne das Grundmetrum weiter zu bekämpfen, über eine sequenzierende Verbindung *e-c-g-b* / *f-c-as* – *d-b-f-as*! *es-b-g* konzentriert auf die Reprise zusteuert. Beachten wir aber, daß der Satz auch an dieser Stelle noch eine unerwartete Rhythmus-Kombination zu bieten hat. Sie ist in erster Linie harmonisch bedingt: So bleibt die Eins von T. 90 deswegen leer, weil dem als Zwischenstufe anvisierten *Es-Dur* das Gewicht genommen werden muß – zugunsten des nachfolgenden Dominantquintsextakkords *b-g-d-f*, der das Tor zur Reprise öffnen soll. Dieser tritt zwar in T. 91 zunächst ebenfalls auf der leichten zweiten Zählzeit ein, doch nach dem Doppelauftakt läßt er sich schließlich mit Wucht auf dem Hauptschlag nieder.

⁵¹ Da Blechbläser und Pauke jetzt im Unterschied zu T. 41-44 pausieren, bleibt hier sozusagen das Abnormale ungestört (wie z. B. schon in T. 66-69).

Der Finalteil bleibt dann vom Kampf des Orchesters gegen die Dreiviertelordnung letztlich verschont; die Musik behält noch ihren grimmigen Ausdruck, aber das Erdbeben richtet nun keinen größeren Schaden mehr an. Erst jetzt, nachdem die eigentliche Katastrophe bereits überstanden ist, bekommt man mithin ein stärkeres (triolisches) Tremolo zu hören (ab T. 104). Daß Haydn sich dieses tonmalerische Mittel weitgehend für die den musikalischen Normalzustand wiederherstellende Coda des Satzes aufheben kann, gibt einen kleinen, aber deutlichen Hinweis auf die kompositionsgeschichtliche Distanz, in der sein *Terremoto* zu dem 50 Jahre älteren großen *Tremblement de Terre* Rameaus steht. Werfen wir noch einen Blick auf den Schluß des Wiener klassischen Erdbeben-Stückes. Innerhalb des schwergewichtigen Kadenzblocks schiebt sich die Musik langsam von der IV. zur V. Stufe hinauf (T. 109-113): Auf je zwei Takte verbreitert erklingen nacheinander der neapolitanische Sextakkord *f-as-des* und der verminderte Septakkord *fis-a-c-es*, bevor nach $\frac{6}{4}$ - und $\frac{5}{3}$ -Schlag über *g* mit T. 115 die Tonikastufe zurückkehrt. Die Chromatik des Basses respondiert dabei gewissermaßen den zuvor in der Oberstimme aufgetretenen Halbtonfortschreitungen von T. 106-109. Der Satz endet mit einem „Nachbeben“ im Unisono, das noch einmal die leittrönige Umspielung des Grundtons von T. 3-6 bzw. 95-98 aufgreift.⁵²

An den Schluß dieser Untersuchung seien einige Bemerkungen zu Haydns späterer Vokalbearbeitung des *Terremoto* von 1796 gestellt.⁵³ Diese unterscheidet sich von der Orchesterfassung nur durch die Aufstockung um einen stets gemeinsam deklamierenden und dabei zumeist unisono singenden Chor, d. h. der wackelnde Instrumentalsatz ist genau derselbe geblieben.⁵⁴ Der hinzugekommene Text stammt aus Karl Wilhelm Ramlers *Tod Jesu* und erscheint, wie Göllner sagt,

*... gleichsam als ferne Erinnerung an den biblischen Ursprung des Terremoto ... Für Haydns Musik sind diese Verse ebenso wie der vierstimmige Chorsatz nicht mehr als überflüssige Zutat, da sie historisch überfällig sind. Die jambischen Verse Ramlers werden schlicht im Dreiertakt deklamiert, verhalten sich also taktkonform und beteiligen sich mit keiner Silbe an den aufregenden Vorgängen im Orchester.*⁵⁵

⁵² Vgl. zu dieser Sekundbewegung auch T. 99-107 des Madrigals *The Storm* (siehe S. 316-317).

⁵³ *Joseph Haydn, Werke*, R. 28, Bd. 2, hg. H. Unverricht (1961), S. 167-183. Eine ausführlichere Besprechung dieser Version des Stückes enthält meine Magisterarbeit „Entfesselte Natur in der Chormusik des 18. Jahrhunderts“ (München, 1987), S. 100-105.

⁵⁴ Die mit ergänzten Klarinetten und Posaunen sind als Colla-parte-Instrumente dem Vokalen zuzurechnen.

⁵⁵ „Entfesselte Natur . . .“, S. 300-301.

In der Tat spielt das Vokale in Haydns Erdbeben eine ziemlich unglückliche Rolle: Aus eigener Kraft vermag es keine besonderen Erschütterungen auszulösen; andererseits verhindert es durch seine gleichmäßigen Betonungen, daß der instrumentale Aufruhr gegen die metrische Ordnung deutlich zur Geltung kommen kann. Um das Toben aufgeschreckter Natur kompositorisch zu verwirklichen, ist Haydn, speziell im Gegensatz zu Händel, auf die Sprache nicht angewiesen; dies läßt *Il Terremoto* klarstens erkennen. Wiener Klassik stellt sich in erster Linie als Instrumentalmusik dar, und als solche verfügt sie über die Möglichkeit, ein derartiges Geschehen nicht nur aufregend nachzuahmen, sondern als kompositorische Satzstruktur selbst zur dramatisch entfesselten Elementargewalt zu avancieren.⁵⁶

Die Jahreszeiten (Oratorium, 1801)⁵⁷

In Haydns letztem Oratorium bildet die zum *Sommer* gehörende Gewitterszene einen dramatischen Höhepunkt. Im Rezitativ Nr. 16 wird zunächst geschildert, wie das Unwetter langsam heraufzieht; dann erscheint ein *Accompagnato* (3/4, Poco Adagio),⁵⁸ das in 15 Takten die gespannte Atmosphäre der trügerischen Ruhe vor dem Sturm vergegenwärtigt.

In banger Ahnung stockt das Leben der Natur:
Kein Tier, kein Blatt bewegt sich,
und Todesstille herrscht umher.

So lautet der Text, mit dem die Erzählerin Hanne die lähmende Situation beschreibt. Den Zustand der Regungslosigkeit übersetzt Haydn in das starre Gleichmaß eines kontinuierlichen instrumentalen Zählzeitrhythmus, der in akkordischen Pizzicato-Impulsen der Streicher erklingt und in dieser Art einen von Des-Dur nach c-Moll modulierenden vier- bzw. dreistimmigen Satz trägt. Nur in T. 26 stellt sich, ausgelöst durch das Wort „Leben“, eine den langsamen Gleichschritt überspielende kleine Achtelbewegung ein. Der dort im Genitiv folgende Begriff „Natur“ ruft allerdings auch noch etwas Extraordinäres hervor: ein *Pianissimo-Tremolo* der Pauke nämlich, das als leises Donner-Signal nicht dem hier ge-

⁵⁶ Vgl. Göllner, a. a. O., S. 299.

⁵⁷ Verwendete Notentextfassung: *Joseph Haydn's Werke*, Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Ser. 16, Bd. 7, hg. E. Mandyczewski (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922).

⁵⁸ Ebd., S. 167.

zeigten passiven, sondern bereits dem hinterher zum Durchbruch gelangenden aktiven Erscheinungsbild ebendieser Natur angehört.

Sechs Takte nach dem außergewöhnlichen Ereignis erreicht die Musik den zum Rezitativschluß führenden übermäßigen Quintsextakkord (*as-c-es-fis*); gleichzeitig hat die Singstimme ihren letzten Satz begonnen: „und T o desstille herrscht umher.“ Das Ausbleiben weiterer instrumentaler Impulse, die Endigung des Zählzeitrhythmus läßt das Textwort zur Wirklichkeit werden, der Augenblick des gespannten Stillstandes wird sozusagen festgenagelt (Beispiel 41). Dabei handelt es sich bei dieser dem V-I-Schluß vorausgehenden Pause im Accompannement eigentlich um ein ganz gewöhnliches Rezitativ-Merkmal. Das Entscheidende aber ist, daß Haydn das vorgegebene Gestaltungselement dramaturgisch auszunutzen versteht: Unmittelbar vor dem Ausbruch des Sturmes erlebt der Zuhörer noch das krasse Gegenteil des musikalischen Furors, erlebt er das Aussetzen des Pulsschlages, die „Todesstille“. Das Eintreffen des Gewitters, das der Wiener Klassiker gleichsam in Vollendung seines Kunstgriffs auskomponiert, wird daraufhin die stärkste Wirkung erzielen.

BEISPIEL 41

[Schluß von Nr. 16]

30 VI. I
(pizz.)

VI. II
(pizz.)

Va.
(pizz.)

HANNE

Blatt be - we - get sich und To - des stil - le herrscht umher.

Bassi
(pizz.)

Bevor wir uns den aufregenden Beginn des Tempesta-Satzes vor Augen führen, noch einige Zwischenbemerkungen. Zunächst sei daran erinnert, daß wir die trügerische Ruhe vor dem Sturm bereits im *Portrait musical de la Nature* von Ju-

stin Heinrich Knecht plastisch dargestellt gefunden haben.⁵⁹ Den Kontrast zwischen der gelähmten und der ungestüm bewegten Natur einzufangen, ist für die Komposition jener Zeit allgemein ein besonders reizvolles Unterfangen: Sie will demonstrieren, daß sie nicht nur das ihr naheliegende Moment der Aktion, sondern auch den ihr eigentlich fremden Zustand der Regungslosigkeit ins Bild zu setzen vermag.⁶⁰ Im Zusammenhang mit Knecht wurde bereits auf Beethovens Op. 112, *Meeresstille und glückliche Fahrt* (1815)⁶¹ hingewiesen: Am Anfang dieses Chorstückes dehnt sich das für den Schiffer besorgniserregende Ruhen der Natur auf eine Dauer von 63 Takten aus (C, Sostenuto), bevor dann endlich der ersehnte Wind aufkommt (6/8, Allegro vivace). Ähnlich wie bei Knecht, nur eben in gesteigertem Umfang, erscheinen dort – während die Vokalstimmen in gedehnter Deklamation die ersten Verse vortragen – lang ausgehaltene, sich nur zögernd verändernde Streicherklänge. Weiter anschließend benutzt Beethoven aber auch das Mittel abgesetzter Pizzicato-Impulse, um der Erstarrung der Natur musikalischen Ausdruck zu verleihen (Beispiel 42). Insofern die instrumentale Bewegung dabei dem Sprachrhythmus angepaßt ist, stellt sich zwar kein festes Gleichmaß ein wie in Haydns *Accompagnato*, doch daß hier seinerseits ein Bezug vorliegt, steht außer Frage. Hinzuweisen wäre schließlich auf Beethovens Realisation des Wortes „Weite“: Der mit ihm eintretende Sekundakkord *g-e-a-cis* wird quasi zeitlos fixiert; für die Dauer von fünf Halben fällt der Sprachrhythmus aus, geht das Taktmaß verloren.⁶² Hat bei Haydns „Todesstille“ das Festhalten des Augenblicks noch mit einer Fermate bzw. mit einer nur das Instrumentale betreffenden Pause in Verbindung gestanden, so weist es an dieser Stelle bei Beethoven bereits die Form einer substantiell verfestigten kompositorischen Struktur auf.

Nr. 17: Chor⁶³

Was geschieht nun beim Kadenzschluß des Rezitativs? Die V-I-Verbindung wird von dem Ereignis eines einschlagenden Blitzes überlagert! Haydn erzwingt,

⁵⁹ Vgl. S. 271-272.

⁶⁰ Vgl. hierzu S. 2 der Einführung.

⁶¹ *Ludwig van Beethoven's Werke*, Vollständige kritisch durchgesehene Ausgabe, Ser. 21, Nr. 209 (Leipzig: Breitkopf & Härtel; Neudr. Ann Arbor: Edwards, 1949).

⁶² Dessen ungeachtet wirkt hier im größeren die mit der Versvertonung korrespondierende Viertaktgruppengliederung latent weiter: Aufgrund der nach vorne gezogenen, mit Doppelauftakt beginnenden Vierteldeklamation bleibt der Vers letztlich noch an das ihm zugewiesene Gehäuse gebunden.

⁶³ *Joseph Haydn's Werke*, Ser. 16, Bd. 7, S. 154-165.

BEISPIEL 42

Ludwig van Beethoven: aus *Meeresstille und glückliche Fahrt*

Adwig van Deelen en de Orkest van de Gemeente Rotterdam

Fl. I/II

Ob. I/II

Clar. I/II (A)

Fg. I/II

Cor. I/II (D)

Cor. III/IV (D)

Vi. I

Vi. II

Va.

S.

A.

T.

B.

Vc.

Cb.

Luft von kei - ner Sei - tel fürch - ter-lich! In der ungeheu - ern Wei - - te

Luft von kei - ner Sei - tel fürch - ter-lich! In der ungeheu - ern Wei - - te

fürch - ter-lich! In der ungeheu - ern Wei - - te

To - des - stil - le fürch - ter-lich! In der ungeheu - ern Wei - - te

indem er den Rezitativschluß in die dramatische Realität des beginnenden Allegro-*assai*-Satzes hineinzieht, eine erschreckende Verkürzung der Zeit: Der Übergang vom regungslosen zum entfesselten Zustand der Natur, der bei Knecht beispielsweise die Form einer weitgespannten Steigerung angenommen hatte, ist hier auf einen einzigen Augenblick komprimiert (Beispiel 43). Man sollte wohl anmerken, daß es sich dabei weniger um die bewußte Nachahmung eines tatsächlichen Wettergeschehens als um Wiener klassische Theaterhaltung handelt, denn der einschlagende Blitz wird mit Hilfe der zackigen Triolenbewegung der Soloflöte (Dominante) und der diese abschneidenden donnernden Fortissimo-Oktave des Tutti⁶⁴ (Tonika) gleichsam bewußt auf die Bühne gestellt. Ähnliche Achtelfiguren wie die hier hervortretende sind uns aus dem Madrigal *The Storm* bekannt (siehe S. 312). Allerdings spielen derartige Elemente bereits in Haydns früher Sinfonie *Le Soir* (Nr. 8), genauer gesagt in deren mit *La Tempesta* überschriebenen Finalsatz die Rolle von Blitzen, und es ist auch dort schon die Flöte, die sie zu präsentieren hat.⁶⁵ Der Choreinsatz von T. 3 schockiert durch die über dem Grundton *c* frei eintretenden Dissonanzen eines verkürzten Dominantseptonakkords *as-h-d-f*.⁶⁶ Die Mordentbewegungen der Streicher erfüllen den Zweck, der Musik etwas Bebendes zu verleihen, doch kann man sie insbesondere auch als Vertonung des herniederprasselnden Regens begreifen. Der ursprüngliche Herkunftsort solcher Sekundwechselfiguren ist das Tastenspiel, und wir erinnern uns daran, daß sie in elementarer Form bereits in der ganz zu Anfang behandelten *Fantasia* von John Munday als Zeichen der erregten Natur vorkommen.⁶⁷

Der Gewittersatz besteht insgesamt aus zwei temporal ungefähr gleich lang ausfallenden Großteilen: Der erste läuft im C-Metrum ab (*Allegro assai*) und umfaßt 71 Takte; der zweite setzt – als Fugato – im *Alla breve* ein (*Allegro*), er bringt also ein neues Tempo, das aber seine 97 Takte in der Spielzeit auf ein vergleichbares Maß reduzieren dürfte.⁶⁸ Die Großform übernimmt Haydn von Händel, bei dem die geteilte Anlage mit einer Fuge als zweiter Hälfte ja nicht selten vorkommt; als Beispiel könnte man auch unseren Chor „*When his loud voice in thunder spoke*“ aus *Jephtha* anführen. Ein innerer Bezug zwischen beiden Kom-

⁶⁴ Die Pauke hat den Grundton gar *ff assai* zu akzentuieren.

⁶⁵ Vgl. Robbins Landon, *Haydn, Chronicle and Works: The Late Years, 1801-1809* (1977), S. 159.

⁶⁶ Ein ähnliches musikalisches Ereignis wie der zweite „*Hark!*“-Ruf im Madrigal *The Storm*; vgl. S. 312-315.

⁶⁷ Siehe S. 18-19.

⁶⁸ Wie bewußt Haydns Komposition diese sich nur auf der Aufführungsebene abzeichnende Symmetrie angestrebt hat, kann man freilich nicht sagen.

[T. 1-5]

1. solo

336

4

Un - ge - wit - ter naht!

Un - ge - wit - ter naht!

Un - ge - wit - ter naht!

Un - ge - wit - ter naht!

plexen ist u. a. dadurch gegeben, daß Worte aus dem ersten Teil im zweiten noch einmal vertont sind. Die Vorlage im ganzen hat einen relativ großen Umfang, gemessen daran, was etwa den Händelschen Oratorienchören im allgemeinen an Text zugrunde liegt. Es sind in ihr zwei Ebenen zu unterscheiden: eine primär deskriptive, in der die Naturereignisse geschildert werden, und eine stärker dramatisierende, die die affektiven Äußerungen wiedergibt, mit denen die Landleute auf das beängstigende Geschehen reagieren.⁶⁹

Ach, das Ungewitter naht!

Hilf uns, Himmel!

O wie der Donner rollt!

O wie die Winde toben!

Wo fliehn wir hin?

Flammende Blitze durchwühlen die Luft,
von zackigen Keilen berstet die Wolke,
und Güsse stürzen herab.

Wo ist Rettung?

Wütend rast der Sturm.
Der weite Himmel entbrennt.

Weh uns Armen!

Schmetternd krachen Schlag auf Schlag
die schweren Donner fürchterlich.

Weh uns!

Erschüttert wankt die Erde
bis in des Meeres Grund.

Die „Zweistimmigkeit“ des Textes ist ein entscheidender Ausgangspunkt für Haydns Komposition. Bis auf die beiden letzten Zeilen findet man die gesamte Vorlage schon im ersten Teil vertont, wobei die dramatisierenden Einwürfe ab T. 25 ausschließlich dem Sopran zufallen, während Alt, Tenor und Baß in zumeist einheitlicher Deklamation ganz auf die deskriptive Ebene festgelegt bleiben. (Vgl. hierzu und zum folgenden Figur 24.) Am Anfang wird das dramatisierende Element indes von jeweils zwei Stimmen getragen (T. 10-11: Sopran-Alt; T.

⁶⁹ Am Anfang ist diese Differenzierung allerdings noch nicht deutlich ausgeprägt, denn die Zeilen 1 und 3-4 gehören eigentlich beiden Ebenen an.

18-21: Sopran-Alt und Tenor-Baß im Wechsel). Voll vereinigt ist der Chor, von der großen Coda T. 123-168 des Satzes abgesehen, nur beim Vortrag der Textzeilen 1 und 3-4. Im zweiten Teil herrscht zunächst, wegen der kontrapunktischen Faktur, generell ungleichzeitige Sprachdeklamation vor. Die dramatisierenden Einwürfe werden dort weiterhin mit in die Musik eingeflochten, doch nun unter abwechselnder Beteiligung aller vier Stimmen. Für sich herausgestellt ist in T. 125-126 das vom ganzen Chor gemeinsam ausgerufene „Weh uns!“, das zu der zwischen Fugato und Schlußabschnitt erscheinenden Insel T. 123-136 gehört. Die Vokalstimmen beschließen ihren Part mit dem zweimaligen gemeinsamen Vortrag des letzten deskriptiven Textabschnittes (T. 136^M-143/144^M-153: unisono/akkordisch). Halten wir gleich noch fest, daß die Komposition insgesamt stark opernhafte Züge trägt: Gerade die individuellen Einwürfe des Soprans, die immer wieder mitten in die Deklamation oder auch in die Pausen der anderen Stimmen hineinfallen, lassen an dramatische Finalszenen mit entsprechender Verknüpfung von Chor und Solo denken.

Da sie mit die wichtigste Komponente der musikalischen Dramaturgie des Satzes bilden, sollen bei der Analyse die harmonischen Zusammenhänge vorerst im Mittelpunkt unserer Betrachtung stehen. Vorauszuschicken wäre zunächst, daß sich der erste Großteil, in Abhängigkeit von der Textvorlage, in folgende vier Abschnitte untergliedert (vgl. Figur 24):

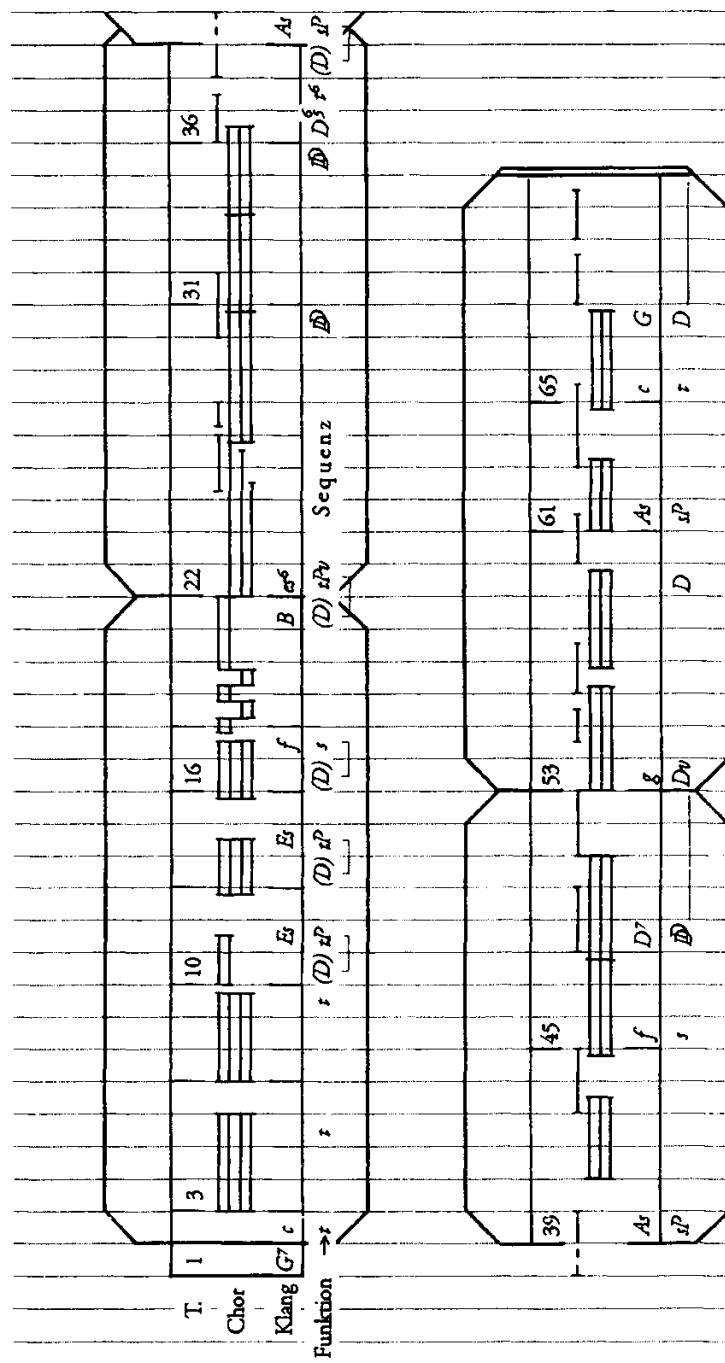
- T. 1-21 (21 Takte): „Ach, das Ungewitter naht! . . .“
- T. 22-38 (17 Takte): „Flammende Blitze . . .“
- T. 39-52 (14 Takte): „Wütend rast der Sturm . . .“
- T. 53-71 (19 Takte): „Schmetternd krachen . . .“

T. 1-21:

Im ersten Teilabschnitt bewegt sich die Musik von der Tonika c-Moll über die III. (T. 11-12) zur IV. Stufe (T. 17) und von dort weiter in einen Halbschluß nach *B* hinein (T. 20-21). Wie an der Art der Baßfortschreitung unschwer zu erkennen ist, erfährt das harmonische Geschehen dabei, der sich steigernden Intensität des Unwetters entsprechend, eine zunehmende Verdichtung.⁷⁰ Das B-Dur-Element von T. 21 leitet dann zum nächsten Abschnitt über. Zu beachten wäre an dieser Stelle die Repetition der Spracheinheit „Wo fliehn wir hin?“ sowie die Art der Unterstimmenführung (*b-as-ges-es*), die verhindert, daß das es-Moll von T. 22 innerhalb des musikalischen Kontextes ein überstarkes Gewicht erhält. Beides dient einer organischen Verbindung der Formteile: Man soll ein Gliederungsmoment wahrnehmen können, aber keinen scharfen Einschnitt spüren.

⁷⁰ Gliederungssegmente ab T. 3: 1x4, 3x3, 1x2, 4x1 Takte.

FIGUR 24



[illegible]

T. 22-38:

Von es-Moll ausgehend entwickelt sich das Geschehen zunächst in einer Quintschrittsequenz weiter (T. 22-25), die aufgrund ihrer besonderen Intervallkonstellation (T. 24^M: *e* statt *es*!) höchste Dramatik auslöst. Haydn hat also durch eine gezielte Veränderung des gewöhnlichen Schemas auch hier ein konventionelles Element für seine Zwecke nutzbar gemacht: Die „Elektrizität“ der Gewitterblitze findet ihre Analogie in der harmonischen Dichte dieser Stelle, die ein tonales Zentrum nicht mehr erkennen läßt. Erst das Ansteuern der Wechseldominante in T. 29, die danach mit Quartvorhalt über *d* erreicht wird, bringt wieder einen sicheren Orientierungspunkt. Die Musik scheint jetzt das g-Moll der III. Stufe aufsuchen zu wollen: Eine Kadenz dorthin deutet sich nach dem gewaltigen Abstieg T. 31-33 an, der die herabstürzenden Güsse von Zeile 8 des Textes durch einen von ungestümen Sechzehntelbewegungen begleiteten vierfachen Sextakkord-Terzfall vergegenwärtigt; jedoch führt das dominantische D-Dur nicht zu dem erwarteten Ruheklang, sondern zu einem Quintsextakkord *b-g-d-f*. Die Dramaturgie läßt hier noch kein profiliertes g-Moll zu. Auch c-Moll ist nicht das wirkliche Ziel; die Harmoniefolge von T. 36-38 leitet vielmehr zur VI. Stufe, zur Subdominantparallele As-Dur über. Der Sopran stellt dabei mit seinem dramatisierenden Textelement die melodische Verbindung zum nächsten musikalischen „Programmpunkt“ her, wobei dessen Synkopenrhythmus von den Holzbläsern schon vorweggenommen wird.

T. 39-52:

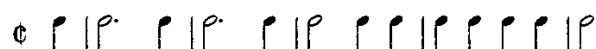
Durch einen sich im Taktmodus vollziehenden Doppelwechsel zwischen As-Dur und seiner Dominante erhält die Musik nun im Unterschied zu vorher eine ausgesprochen breitflächige Gestalt. Von der VI. Stufe aus geht es in einheitlicher harmonischer Bewegung über f-Moll (T. 45/47) wieder zur Wechseldominante zurück, auf deren Ebene der Satz dann durch einen Orgelpunkt bis T. 52 festgehalten wird. Erneut bildet am Ende ein Einwurf des Soprans die Brücke zum nächsten Formteil (*Weh uns Armen!*).

T. 53-71:

Jetzt endlich betritt das schon länger vor der Tür stehende g-Moll tatsächlich den Raum. Die Stelle T. 53-55 sticht innerhalb des Ganzen insofern besonders hervor, als dort – wenn auch der Text nach zwei Takten weitergeht – im Grunde dreimal hintereinander dieselbe Musik erklingt. Bei Mozart sind uns ähnliche Ostinato-Gruppen als Wellenbilder begegnet, und wir haben auch gesehen, daß solche Elemente schon in der Mehrhörigkeit eine besondere Rolle spielen konnten.⁷¹ Was im 16. und 17. Jahrhundert archetypisch aufgetreten ist, vermag die

Wiener Klassik also bei Bedarf in die ihr eigene Partitur zu integrieren. In der Regel wird ein solches Abbild älterer Kompositionspraxis dann jedoch von individuellen Bildungen ergänzt bzw. überlagert, wie es in unserem jetzigen Fall durch den vom Sopran hinzugefügten Ausruf „Wo ist Rettung?“ geschieht. Nach dem g-Moll-Ereignis läßt Haydn die Musik mit der chromatischen Diskantfortschreitung *b-h* in den Dominantbereich eintreten (T. 57). Das Ziel wird ein Halbschluß nach G-Dur (T. 66/67) nebst anschließendem Orgelpunkt sein (T. 67-71); letzterer sorgt dann dafür, daß sich vor der zweiten Hälfte des Stückes ein retardierendes Moment einstellt. Davor aber liegt eine nochmalige Ausweichung zur VI. Stufe, denn der Musik steht bei T. 60 noch genügend Energie zur Verfügung, um den Satz von der Ebene *G* auf die Ebene *As* anheben zu können. Die Verrückung erfolgt mit Hilfe des Tones *es*², der über die Terz *g-h* gesetzt wird, und wiederum ist es ein Sopran-Einwurf, der dabei als Verbindungsglied dient. Nach drei *As*-Dur-Takten geht es in beschleunigter harmonischer Bewegung, unter Berührung der Haupttonika (T. 65), dem dominantischen Halbschluß entgegen.

Nun zum zweiten Teil. Innerhalb des Fugatos entstehen Gliederungsmomente jeweils bei den Einsätzen des Subjekts, das durch seine profilierte Gestalt stets stark auf sich aufmerksam macht. Auffallend an diesem Element ist zum einen die absteigende Chromatik, zum andern die einen Verkürzungsprozeß implizierende rhythmische Struktur.



Die vom Taktanfang ausgehenden Tonlängen verringern sich zweimal, so daß es im hinteren Teil des Themas zu einer Impulsbeschleunigung kommt. Die ihm gleich zu Beginn durch den Instrumentalbaß mitgegebene Gegenstimme sorgt in T. 73-75 für durchgängige Viertelbewegung. Die Musik bleibt zunächst im Bereich der *c*-Basis, an die auch der thematische Einsatz des Soprans von T. 83 gebunden ist. Durch ein harmonisch ungewöhnliches Einfallen des Basses wird drei Takte später überraschend die Tonikaparallele *Es*-Dur herausgestellt – wobei erstmals im Fugato die Posaunen in Erscheinung treten. In T. 92 ist dann die Subdominante erreicht. Nach einer kurzen Ausweichung in den Bereich der VI. Stufe (T. 95-99) geht es zur IV. zurück (T. 100/101) und von dort aus weiter zur Wechseldominante (T. 104/105). Das nächste Ziel ist die Hauptdominante, doch ergibt sich vor deren Eintreffen (T. 116) wegen der Lage des Subjekts im Sopran bei T. 109 eine Berührung von g-Moll, und außerdem kommt noch ein Sequenzabstieg dazwischen, während dem der Baß pausiert (T. 111-115). Inso-

⁷¹ Siehe S. 247-248, 264-265 sowie S. 20-22.

fern dort das klangliche Fundament fehlt, entsteht der Eindruck, die abwärts laufenden Viertelketten tauchten nacheinander in ein imaginäres Element ein, um tatsächlich „bis in des Meeres Grund“ hinabzusinken. Dieses Geschehen endet in T. 116 auf der V. Stufe, bevor anschließend mit dem letzten Eintritt des Themas (im Baß, mit Auftakt zu 117) wieder die *c*-Tonika erscheint. Eine besondere Ausdrucksintensität ist in den folgenden vier Takten noch dadurch gegeben, daß die Sopranstimme sich entgegen der bisher praktizierten Vortragsweise plötzlich melismatisch ausbreitet. Nach einer IV-V-VI-Wendung (unisono, T. 122-123) kommt es dann zum Bewegungsstillstand.

Vom As-Dur des in T. 123-124 erklingenen Bläuersignals ausgehend, distanzieren sich die folgenden Klangverbindungen für einen Moment ganz und gar vom *c*-Moll-Bereich: Der Terzwechsel *ces-es/as-ces*, der den Unisono-Ton *fes* von T. 129-130 vorbereitet, scheint nach *es*-Moll zu führen, denn mit *as-fes* als neapolitanischer Sexte könnte sofort dorthin kadenziert werden. Der anschließende verminderte Septsprung ins *g* täuscht hierauf eine Drehung nach *as*-Moll vor, aber durch die überraschende Einführung eines *c⁰*, das in T. 133 das *as¹* der Violinen zu stützen hat,⁷² kann mit T. 135 letztendlich die Subdominante der Haupttonart eintreten (in Quartsextlage, vorbereitet durch *e¹*). Die Geste von T. 133-134 wiederholt sich in harmonischer Verbindlichkeit, so daß beim Wiedereinsetzen des Chores klare Verhältnisse herrschen.

Zielstrebig geht es dann über einen wechsell dominantischen *c-es-fis-a*-Klang (T. 139) in die Kadenz hinein. Wie herausgemeißelt steht der kadenzierende Quartsextakkord von T. 141 da, auf dessen Auflösung der Ganzschluß in den Tonikagrundton folgt. Danach taucht im Baß noch einmal die chromatische Linie des Fugato-Themas auf, die jetzt, harmonisiert mit Terzsextklängen, in gleichmäßig ruhiger Fortschreitung wieder zur Kadenz hinführt. An dieser Stelle tritt eine VI-IV-V-I-Verbindung mit dem Rameauschen Quintsextakkord als Subdominante in Erscheinung (T. 150-153). Ein Streicher-Nachspiel schließt sich an, das zuerst dreistimmig gehalten ist – die Bässe pausieren – und so in eine letzte Kadenz mündet. An dieser Schlußgruppe bleibt zunächst die erste Flöte, die schon ab T. 144 dreimal eine Triolenfigur angebracht hat, noch mit wenigen Partikeln beteiligt; so erlebt man, wie die Blitze sich vollends verlieren. Ab T. 159 erklingt im Baß der Tonikagrundton. Über ihm entfaltet sich in den restlichen 10 Takten eine ausgedehnte Plagalwendung, die das Stück dann in C-Dur schließen läßt. Die Musik dieser Finalgruppe könnte so ohne weiteres auch am Ende eines Streichquartettsatzes erscheinen; Das Idiom des Kammerensemble-Klangs steht hier für die zur Ruhe gekommene Natur.

⁷² Die Pauke setzt auf ebendiesem *c* mit Tremolo ein!

Obschon die innerhalb des Gesamtablaufs auftretenden Ausweichungen zur VI., V., III. und IV. Stufe, abgesehen vielleicht vom es-Moll des Taktes 22, den konventionellen Rahmen nicht sprengen, entspricht die tonale Struktur der Komposition doch keineswegs einem gewöhnlichen Muster. Einen Spannungsbogen innerhalb des Satz-Kontinuums erzeugend, steht sie vielmehr im Dienst der musikalischen Dramaturgie. Die harmonische Konzeption gehört, ebenso wie die Dynamik, die Instrumentation, der Einsatz spezieller Figuren usw., mit zum Ereignishaften dieser Musik. Die Bedingung dafür, daß dieses Ereignishafte in den Vordergrund treten kann, ist – wie uns die Komposition der Wiener Klassik generell in geradezu didaktischer Manier vorführt – die Präexistenz einer strukturierten Zeitvorstellung. Dabei setzt das Ereignis, wenn es als solches verstanden werden will, das Nicht-Ereignis voraus, d. h. es muß im temporalen Zusammenhang jeweils durch seine Einmaligkeit und Einzigartigkeit hervorstechen. Aus diesem Grund kommt gerade dem zwischenzeitlichen Pausieren einzelner Stimmgruppen oft entscheidende Bedeutung zu. Zum Beispiel wird bei der Eins von T. 117 deshalb ein besonderer Akzent innerhalb des musikalischen Ablaufs wahrgenommen, weil dort zum einen die Tonika nach längerem Abstand wieder profiliert in Erscheinung tritt und weil zum andern Baß und Blechbläser nach fünftaktiger Absenz neu einsetzen. Oder denken wir an das Geschehen zwischen T. 29 und 53 zurück: In diesem Abschnitt wird ja zunächst (bis T. 35) eine starke g-Moll-Erwartung hervorgerufen, aber wirklich zum Zuge kommt diese Tonart erst mit T. 53. Die dazwischenliegende Musik zur Textpassage „Wütend rast der Sturm, der weite Himmel entbrennt“ ist somit in ein Spannungsfeld gesetzt, innerhalb dessen sich das As-Dur von T. 39 als Überraschungsmoment erweist. Noch ein drittes Beispiel: Warum erzielt der kadenzierende Quartsextakkord von T. 141 eine so außerordentliche Wirkung? Erstens deshalb, weil c-Moll als tonales Zentrum zuvor wenigstens kurzfristig (T. 127-132) in Frage gestellt war, zweitens weil er in T. 137-140 harmonisch konsequent vorbereitet wird (unterstützt durch Crescendo), und drittens schließlich, weil er zum ersten Mal im Verlauf des Chorsatzes in dieser seiner eigentlichen Funktion auftritt, oder besser gesagt: sich ereignet.

Beleuchten wir als nächstes das vokale Verhältnis von Sprache und Rhythmus. Dazu wäre der Satz noch einmal der Reihe nach durchzugehen.

„Ach, das Ungewitter naht!“

Dem ersten Ausruf des Chores wird ein ziemlich gebräuchliches rhythmisches Muster zugrunde gelegt, das in sich schon eine Verkürzungstendenz birgt. Eben-
sogut könnte man darauf „Kyrie eleison“ deklamieren. Die Wiederholung bringt dasselbe in veränderter Lage (eine Terz höher).

„Hilf uns, Himmel!“

Der Hauptbestandteil des Anfangsrhythmus wird hier noch einmal verwendet. Dies trägt dazu bei, daß die ersten 11 Takte als geschlossener Block erscheinen.

„O wie der Donner rollt!
O wie die Winde toben!“

Abgesehen vom Auftakt liegt an dieser Stelle (im Sopran) die rhythmische Verkleinerung der ersten Wortgruppe vor:⁷³

aus | f. r | m. b | r | o
wird r | m. b | u | u | r .

Zugleich aber entspricht der Rhythmus (von Alt-Tenor-Baß) dem Grundmuster abzüglich der Anfangsnote:

von $\rho \quad \rho \quad \rho \quad \rho \quad \rho \quad \rho$
bleibt $\rho \quad \rho \quad \rho \quad \rho \quad \rho \quad \rho$

Durch die Verkürzungen wird ein Verdichtungsprozeß eingeleitet, der sich sogleich entscheidend auf die harmonische Bewegung auswirkt (vgl. S. 339). Der Parallelismus der beiden Wortgruppen ist für eine aufwärts führende Sequenzierung ausgenutzt.

„Wo fliehn wir hin?“

Zugunsten des imitativen Alternierens der Stimmpaare ist dieses Glied in der Vertonung zunächst zerlegt, dafür wird aber in T. 20-21 zusammenhängend deklamiert, wobei (im Sopran) noch einmal der Anfangsrhythmus Verwendung findet.

„Flammende Blitze durchwühlen die Luft,
von zackigen Keilen berstet die Wolke,
und Güsse stürzen herab.“

Der daktylische Sprachrhythmus ist hier eingepaßt in das Schema $\bar{\text{f}} \text{ f f } | \bar{\text{f}}$. Die Dehnung verhindert allerdings, daß die Wurzelsilben des Subjekts „Fl a m m e n d e B l i t z e“ explosiv zur Wirkung kommen.⁷⁴

⁷³ Würde man den Vorschlag d^2 bzw. es^2 als punktiertes Achtel ausführen, so ergäbe sich die exakte Diminution.

⁷⁴ Man vergleiche diese Stelle sub specie der Sprachkraft nur einmal mit dem Bachschen „*Sind Blitze, sind Donner*“.

„Wo ist Rettung?“

Eine Entsprechung zu „Hilf uns, Himmel!“. Beide Ausrufe treten je einmal auch in Viertel-Deklamation auf (T. 54-55 bzw. 64-65).

„Wütend rast der Sturm.
Der weite Himmel entbrennt.“

Diese Zeilen folgen, wenn man von dem Wort „Himmel“ absieht, wieder dem Trochäus. Gemäß der flächigen Breite dieser Stelle erscheinen nur zwei Silben pro Takt (mit Ausnahme von T. 46 und 49), und zwar wieder in der bekannten Grundrhythmisierung (punktierte Halbe plus Viertel).

„Weh uns Armen!“

Auch dies erweist sich als eine Entsprechung zu „Hilf uns, Himmel!“.

„Schmetternd krachen Schlag auf Schlag
die schweren Donner fürchterlich.“

Beim ersten Teil dieses Satzes nutzt Haydn die sich spontan anbietende Möglichkeit und läßt den Chor gleichmäßig skandieren. In der lautmalerischen Deklinationsweise wird etwas von der phonetischen Urkraft der Sprache spürbar, und gewiß hat Carl Orff an dieser Stelle seine Freude gehabt. Die restlichen acht Silben sind dann wieder analog dem vorherrschenden Grundprinzip rhythmisiert. In T. 99-102, also innerhalb des Fugatos, erfolgt bei jenem Text indes eine durchgängige Skandierung in Vierteln (Beispiel 44); besagter Effekt ist dort folglich noch stärker.

„Weh uns!“

Dieser Ausruf verlangt nach langen Noten – und er bekommt sie auch. Die Komposition gewinnt dadurch ein wichtiges Element zur Herstellung von Verbindungen (siehe z. B. T. 60 und insbesondere T. 123-136; vgl. S. 343 u. 344).

„Erschüttert wankt die Erde
bis in des Meeres Grund.“

Dieser Satz ist innerhalb des Fugatos in unterschiedlichen Varianten rhythmisiert; auch geht Haydn dabei zweimal von der ansonsten vorherrschenden syllabischen Deklamation ab: in T. 89-92 im Alt und in T. 117-120 im Sopran. Es mag genügen, wenn wir hier kurz auf die beim Thema anzutreffenden Verhältnisse eingehen. Betrachten wir dazu T. 72-76 (vgl. S. 343). Dort ergibt sich eine Verteilung von 1/2/2/3/4 Silben auf die fünf Takte in deren Folge. Dem entspricht auf rhythmischer Ebene der auffällige Verkürzungsprozeß innerhalb die-

BEISPIEL 44

[T. 98-101]

98 Fl. I/II

Ob. I/II

Clar. I/II (B)
a 2

Fg. I/II
a 2

Cfg.

Cor. I/II (C)

Tr. I/II (C)
ff
a 2

Tbn. I/II
ff
a 2

Tbn. III
ff

Timp.
ff

VI. I

VI. II

Va.
fz

S.
A. Schmet-ternd kra - chen Schlag auf Schlag die schwe - ren Lon - ner
T. Schmet-ternd kra - chen Schlag auf Schlag die schwe - ren Lon - ner
B. Hilf uns, Him - nel!
Wo ist Ret - tung? Schmet - ternd

Vc.
Cb.
fz

ses Subjekts. Gewissermaßen hat sich Haydn dabei die Zweigliedrigkeit des Satzes zunutze gemacht, denn den ersten sieben Silben ist die gewohnte Punktierung und den restlichen sechs Deklamation in Vierteln zugeordnet. In T. 75 geht der erste Rhythmus in den zweiten über, wodurch es dort zur Bildung Halbe/Viertel/Viertel kommt. Ganz anders verhält es sich in der Coda, weil zum Schluß hin eo ipso lange Noten erforderlich sind. Bemerkenswert ist, daß die Sprachrhythmisierung aus T. 136-140 in einem Bezug zu derjenigen von Alt-Tenor-Baß aus T. 12-17 steht: Sie stellt die Vergrößerung dar,⁷⁵

aus ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪
wird ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ° | ♪ ...

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, daß die Bearbeitung der Sprachglieder im allgemeinen einheitlichen Prinzipien folgt, wobei das Modell ♪ | ♪ | ♪ | ♪ die entscheidende Rolle spielt. Zu diesem Grundmuster stehen die meisten der im Vokalsatz auftretenden Rhythmisierungen in Beziehung. Zustände kommen sie durch Variierung dieses Modells, durch seine Erweiterung, Verkürzung, Verkleinerung o. ä. Angesichts des mit vielen disparaten Elementen gefüllten Orchestersatzes ist dies für den Zusammenhalt des Ganzen von großer Wichtigkeit. Eine lebendige, spontan differenzierende Deklamation erfolgt nur an wenigen Stellen, weil die rhythmischen Grundprinzipien Punktierung und Verkürzung dominieren. Ihnen muß sich die Sprache meistens unterordnen. Der Gegensatz, in dem Haydns „Ungewitter“ damit zum Chor bei Händel steht, ist evident: Für den Zusammenhalt, für die Einheit der Musik sorgt dort ja üblicherweise das Instrumentale, während die Sprache vom Regulativen gerade freigesetzt ist, um so in unvermittelt wechselnden, dynamischen Rhythmus-Vollzügen speziell das Unstete, Überraschende, Ereignishafte verkörpern zu können.

Wir wollen jetzt noch kurz auf Gottfried van Swietens Notizen zu diesem Chor zu sprechen kommen, die in seinem handschriftlichen Textbuch der *Jahreszeiten*⁷⁶ enthalten sind. Aus ihnen geht hervor, daß dieser Haydn zum Teil sehr detaillierte Vorschläge für die Vertonung gemacht hat.⁷⁷ Von van Swieten stammt beispielsweise die Idee, das Gewitter im Anschluß an das Rezitativ mit Blitz und Donner beginnen zu lassen. Hinsichtlich des Blitzes hatte er allerdings

⁷⁵ Augmentiert ist an dieser Stelle auch die instrumentale Mordentbewegung des Anfangsteiles (c-h-c-h-).

⁷⁶ Siehe: Horst Walter, „Gottfried van Swietens handschriftliche Textbücher zu ‚Schöpfung‘ und ‚Jahreszeiten‘“, *Haydn-Studien*, Veröff. d. Joseph-Haydn-Instituts, Köln, Bd. 1 (München, 1967), 241-277.

⁷⁷ Ebd., S. 266-267.

an die Streicher gedacht und nicht an die Flöte, die Haydn hier seiner Gewohnheit gemäß für denselben verwendet (vgl. S. 335). Daß die einzelnen Erscheinungsbilder des Unwetters in Verbindung mit dem sprachlich Mitgeteilten nacheinander tonmalerisch herauszustellen seien, ist bei van Swieten auch schon konkret vorgesehen: so der Blitz nach „Ach, das Ungewitter naht!“ (siehe T. 9) und der Donnerschlag nach „Hilf uns, Himmel!“ (Pauke in T. 12 mit *fz*). Haydn fährt dann in diesem Stil fort – die weiteren Anregungen aus dem Libretto bleiben in ihrer Form unberücksichtigt – und ordnet den folgenden Textpassagen jeweils entsprechende musikalische Ereignisse zu:

- „O wie der Donner rollt“: Bläserakkorde in T. 14-15.
- „O wie die Winde toben“: Sechzehntelbewegung der Violinen in T. 17.
- „Flammende Blitze . . .“: triolisch gebrochene Dreiklänge.
- „Und Güsse stürzen herab“: Sechzehntelketten der Violinen bei in Terzen absteigender Sextakkordfolge.
- „Wütend rast der Sturm“: Synkopen in den ersten Violinen.
- „Der weite Himmel entbrennt“: Streicher-Tremolo.
- „Schmetternd krachen“: fortgesetzte Staccato-Viertel.
- „Erschüttert wankt die Erde . . .“: hin und her taumelnde melodische Bewegung im Kontrapunkt.

Zum Schluß einige ergänzende Hinweise. Zunächst sei auf T. 100-101 aufmerksam gemacht, wo die Tenöre mitten unter den sie umgebenden Fortissimo-Viertelschlägen die demütige Bitte „Hilf uns, Himmel!“ aussprechen (siehe Beispiel 44).⁷⁸ Wenn auch diese Worte in der Aufführung nicht zu verstehen sind, erfaßt doch Haydns Partitur hier sehr eindrücklich die Situation der betroffenen Menschen und bringt deren individuelle Reaktion bewußt zum Ausdruck. Es gehört zum Kern der Wiener klassischen Musik, daß sie solch unterschiedliche Wesenheiten wie in diesem Fall rohe Gewalttätigkeit und flehentliches Gebet unabhängig voneinander in der Gleichzeitigkeit darzustellen vermag.

Zweitens: Im Ungewitter-Chor spielt sich kaum etwas von dem ab, was das *Terremoto* der *Sieben Worte* in so extremer Weise verkörpert hat. Die Prämisse „Chor im Viervierteltakt“ schließt etwas derartiges auch von vornherein aus: Weil

⁷⁸ Auf diese Stelle hat Theodor Göllner einmal in einem Haydn-Seminar aufmerksam gemacht.

es stets auf das Vokale Rücksicht nehmen muß, kann das Orchester in der Komposition nicht tun und lassen, was es vielleicht wollte, und ein härterer Streit mit dem musikalischen Zeitmaß setzte voraus, daß es sich bei diesem um einen Dreiertakt handelt. Das gerade Metrum ist per se stabiler und – Ausnahmen bestätigen die Regel⁷⁹ – nur wenig anfällig, was entsprechende Störungen betrifft. Deshalb weicht Haydn bei diesem Chorsatz sozusagen auf eine andere Ebene der Analogiebildung aus: Verstärkte Bedeutung kommt jetzt den harmonischen Zusammenhängen zu – die im *Terremoto* ja keine herausragende Rolle gespielt hatten. Aber hier sind gerade sie es, welche durch überraschende Wendungen und Entwicklungen die Willkür der aufgebrachten Natur erregend widerspiegeln.

Ein letzter Aspekt: An mehreren Stellen des Satzes gebraucht Haydn, wie wir gesehen haben, kompositorische Mittel, die ursprünglich aus der Generalbaßmusik stammen. Deutliche Merkmale alten Stils sind beispielsweise die VI-IV-V-I-Kadenz mit dem Rameauschen Quintsextakkord von T. 150-153 sowie der Plagalschluß ganz am Ende. Diese Elemente werden offenbar aus dem Grund bewußt in die Coda des Satzes aufgenommen, um dem Ganzen ein „würdiges“ Finale zu geben. Haydn bezeugt auf diese Weise seine Verbundenheit mit der Tradition: „So und so muß man es machen, wenn es etwas gelten soll,“ könnte man als Erklärung heraushören. Von daher wird auch verständlich, daß er sich in der Großform an Händel anlehnt und somit das Spezifikum der Fuge in seine Komposition einbezieht. Aber gerade die Fuge ist hier nicht mehr das, was sie einmal war; sie hat keinen Selbstzweck mehr, sondern ist nur noch Mittel zum Zweck: eine Bühne gleichsam, auf der Haydn das dramatische Geschehen eines Land und Leute heimsuchenden Gewittersturmes kraft seines ureigenen musikalischen Satzes lebendig in Szene setzt.

⁷⁹ Vgl. S. 249 (eine Stelle bei Mozart betreffend).

SCHLUSSBEMERKUNGEN

Wir sind am Ende unseres musikgeschichtlichen Weges angelangt. Einige der Ergebnisse, die die Untersuchungen erbracht haben, wollen wir jetzt nochmals aufnehmen, um sie im größeren Zusammenhang zu beleuchten. In den ersten Hauptkapiteln befaßten wir uns, von Lully her kommend, mit französischen Opernszenen. Wir sahen, daß die Musik sich in jenem Rahmen auf das ästhetisch begründete Nachahmungsprinzip einstellte und die Naturereignisse, so weit als möglich, gemäß ihrem erregenden, mithin von schauerlichem Geräusch begleiteten Ablauf instrumental zu imitieren suchte. Den Ausgangspunkt bildete dabei weniger die Eigenwüchsigkeit und Eigenwertigkeit der Komposition als vielmehr die theatralische Darstellung der aufgebrachten Elemente, das Vorbild der auf der Bühne nachgespielten Wirklichkeit. Wenn diese Grundhaltung auch manchmal in beachtenswerter Weise durchbrochen worden ist – denken wir insbesondere an Rameaus *Tremblement de Terre* –, so bleibt sie doch für die Naturvertonungen in der französischen Oper bis weit über die hier zur Sprache gekommenen Werke hinaus kennzeichnend. Als später liegendes Beispiel könnte man die alpinen Sturmszenen aus Luigi Cherubinis Rettungsstück *Eliza*¹ nennen, das aus dem Paris der fortgeschrittenen Revolutionszeit stammt (1794): Die Musik erzeugt dort wohl einen gewaltigen, schaudererregenden Gewitterlärm, aber dieser dient weitgehend nur der effektvollen Untermalung des Bühnengeschehens; die Satzstruktur als solche wird keinen besonderen Erschütterungen ausgesetzt. Angesichts dessen, was die Wiener Klassik auf diesem Gebiet hervorbringt, können derartige Kompositionen gegen Ende des Jahrhunderts musikhistorisch keine höhere Bedeutsamkeit mehr für sich in Anspruch nehmen.

Ihren Gipfelpunkt hat die französische Tempête ohne Zweifel 1779 in Glucks *Iphigénie en Tauride* erreicht. Wir wollen uns dies an einem besonderen Aspekt der betreffenden Szene nochmals vergegenwärtigen. Und zwar sei daran erinnert, daß das instrumentale Gewitter-Vorspiel dieser Tragédie lyrique sich vom Dur in Richtung auf das Moll entwickelt: Nachdem das Ungestüm anfangs noch kaum beängstigend wirkt, nimmt es dementsprechend mit zunehmender Dauer immer erschreckendere Züge an. Als Zuhörer wird man damit von der finsternen Macht des Schicksals sozusagen bitter überrascht. Aber jenen Weg vom Dur zum Moll geht die aufgebrachte Natur ja auch auf musikgeschichtlicher Ebene: Im Laufe des 18. Jahrhunderts rückt bei ihrer Darstellung, wie wir feststellen konnten, das

¹ Edition: Luigi Cherubini, *Eliza ou le Voyage aux glaciers du Mont St. Bernard*, A facs. ed. of the printed orchestral score, with an introduction by Charles Rosen, *Early Romantic Opera*, vol. 34 (New York: Garland, 1977). Siehe ebd. S. 288-368.

Moment der Bedrohlichkeit mehr und mehr in die Mitte, und je bewußter man diesen Charakter zur Geltung bringen wollte, desto stärker benutzte man schließlich die mithin als düster empfundenen Moll-Tonarten. Glucks Tempête hat sich in jener Hinsicht also, vermutlich ohne daß der Komponist dies selbst wirklich durchschaute, einen historischen Prozeß zu eigen gemacht.

An dieser Stelle könnte die Frage eingeworfen werden, warum gerade in den späteren Jahrzehnten, nach dem Höhepunkt der Aufklärung, die Naturgewalt plötzlich als Angst auslösend, als den Menschen schicksalhaft heimsuchend verstanden und dargestellt wird. Offenbar läßt sich in dieser Zeit das Unheil, das ihn betreffen kann, nicht mehr mit Bestimmtheit deuten. Denn: Steht es nicht in einem Widerspruch zum Optimismus des aufklärerischen Denkens? Wir stoßen hier auf eine Dichotomie, die vereinfacht etwa so zu beschreiben wäre: Man meinte im Lauf des 18. Jahrhunderts wohl entdeckt zu haben, daß mit Hilfe des freigesetzten Verstandes die Probleme der Menschheit zu lösen seien, spürte aber gleichzeitig in vielen Situationen, daß die Lebensrealität letztlich unwägbare blieb. Der Mensch war scheinbar – eben nur scheinbar – Herr über sich selbst geworden, hatte dabei aber die wahre Sicht über seine Bedürftigkeit und somit fatalerweise auch die Gewißheit über den Quell seiner Hoffnung verloren. „Hilf uns, Himmel!“, so rufen die geängstigten Landleute in Haydns *Jahreszeiten*, nachdem über sie das Gewitter hereingebrochen ist: eine demütige Bitte, jedoch eher resignativ als glaubensvoll ausgesprochen.² Gerade dieser Chor bringt für den, der es hören kann, die versteckte Verzweiflung des Menschen bewegend zum Ausdruck. Bei Bach sah dies ganz anders aus: In der Kirchenkantate BWV 46, aus der wir eine Arie behandeln, stand das Gewitter als Zeichen für das kommende Gericht Gottes, dem alles unterworfen sein wird. Die christliche Gemeinde weiß, daß das Unheil in der Welt aus der Gefallenheit der Schöpfung resultiert, und sie begreift dieses Unheil nicht als undurchschaubares Schicksal, sondern als Anreiz zum Glauben und wenn nötig zur Umkehr. Von daher ist für sie auch die Gewalt der Natur klar gedeutet. Weil die Gemeinde Jesus Christus als den kennt, der sie in dem Gericht des allmächtigen Gottes bewahren wird, kann sie z. B. im Schlußchoral unserer Kantate³ vertrauensvoll bitten:

O großer Gott von Treu,
Weil vor dir niemand gilt
Als dein Sohn Jesus Christ,

² Man beachte auch, daß sich das Stoßgebet lediglich an einen ganz unpersönlichen „Himmel“ richtet.

³ NBA, Ser. 1, Bd. 19, S. 169-172. Der Text ist Strophe 9 des Liedes „O großer Gott von Macht“; vgl. Werner Neumann, *Sämtliche von J. S. Bach vertonte Texte*, S. 118.

Der deinen Zorn gestillt,
So sieh doch an die Wunden sein,
Sein Marter, Angst und schwere Pein;
Um seiner willen schone,
Uns nicht nach Sünden lohne.

Daß die feindselige Natur dem Christenmenschen in letzter Konsequenz, d. h. im Hinblick auf das ewige Leben keinen Schaden zufügen kann, erlaubte Bach andererseits, die wütenden Elemente in seinen weltlichen Kantaten vollkommen genüßlich, fernab des Furchteinflößenden in Szene zu setzen.

Zurück zur Kompositionsgeschichte. Außer dem französischen *l'Imitation de la nature*, das wir zunächst aufgegriffen hatten, ist für die Sturmmusik des 18. Jahrhunderts noch ein ganz anderer, im Grunde wichtigerer Ausgangspunkt relevant: Man kann ihn kurz und bündig mit dem Begriff Konzert kennzeichnen. In diesem Fall steht nicht die Nachahmung im Vordergrund, sondern die Musik selbst, wobei ihr das Vorbild der aufrührerischen Natur gewissermaßen zur Intensivierung einer potentiell schon vorhandenen Ausdruckshaltung dient. Das instrumentale Ensemble will demonstrieren, daß es ebenso fürchterlich wüten und toben kann wie ein Unwetter. Bezeichnenderweise wird diese Intention von den entsprechenden Kompositionen Bachs und Händels, die dabei immer das Vokale, d. h. zumeist den Chor miteinbeziehen, eindeutiger repräsentiert als von den Konzerten Vivaldis, in denen sich jenes Unterfangen zum Teil wiederum ziemlich stark mit unmittelbar am Außermusikalischen orientierter Deskription verbindet. Vivaldi ist zwar nicht auf eine zu vertonende Textvorlage angewiesen, um ein solch ungestümes Spiel möglich zu machen – er kann in der Tat schon sehr frei über das Instrumentalensemble verfügen –, aber *Le quattro Stagioni* zeigen, daß im Extremfall seine kompositorische Vorstellung doch die Anlehnung an eine konkrete verbale Beschreibung sucht. Bei Bach und Händel entsteht wirkliche Sturmmusik nur, wo entsprechende Inhalte eines innerhalb des Stückes real erklingenden Textes sie a priori legitimieren. Ohne eine solche Vorgabe könnten bei ihnen die Instrumentalstimmen nicht übermäßig ungezügelt in Aktion treten – anders jedoch, wenn die zur Vertonung bestimmten Worte es ausdrücklich nahelegen. Unter Umständen trägt dann auch die Sprache selbst Wesentliches mit in das entfesselte Satzgeschehen hinein: Wenn sich beispielsweise einzelne ihrer Glieder gegen die Taktbetonung stellen, kann die Musik für bestimmte Augenblicke ihren metrischen Halt verlieren. Dies erkannten wir bei Bach an mehreren Stellen. Was Händels Chöre betrifft – um es nun mit Theodor Göllners Worten auszudrücken – zerstückelte geradezu der Sprachvortrag mit seinem sich stets ändernden Vorstellungsgehalt das Kontinuum des Generalbaßsatzes.⁴ Wenn man die ge-

⁴ „Entfesselte Natur . . .“, S. 301.

schichtlichen Voraussetzungen für die von Händel in solcher Art genutzten Möglichkeiten des Vokalen benennen soll, wird man insbesondere auf Heinrich Schütz verweisen müssen: Das ereignishafte, in spontan forcierten Deklamationsrhythmen sich äußernde „In-Aktion-Treten“ der Sprache gehört mit zum wesenhaften Kern Schützscher Komposition; ein Beispiel führten wir uns im Einleitungskapitel vor Augen.

Was bei Händel auf der vokalen Ebene der im ungezügelten Ausnahmezustand befindlichen Musik auftritt, die eigenwilligen Rhythmus-Kombinationen, die überraschenden Stöße unvermittelter Akzent-Einschläge, das finden wir später, im Bereich der Wiener Klassik, gesteigert in instrumentaler Form vor: Die wortgezeugten Elemente haben sich von der Sprache gelöst und führen nun gleichsam ein Eigenleben im Orchestersatz. Auf diesen Sachverhalt weist vor allem Göllner immer wieder hin, so auch in seinem Kommentar zu Haydns *Terremoto*.⁵ Die Zerrüttung des musikalisch hörbaren Taktmaßes, die sich in diesem Instrumentalstück abspielt, setzt die kompositorische Verfügbarkeit individueller rhythmischer Impulse voraus, wie sie ursprünglich bloß die Sprache liefern konnte. Göllners Schlußfolgerung lautet:

*Haydns sprachloses Terremoto ist also nur die Konsequenz eines sprachbedingten Prozesses, der mit Notwendigkeit den Punkt erreicht, wo er die Sprache hinter sich läßt. Bei Haydn kann die Instrumentalmusik über die Sprache hinausgehen, weil sie diese zugleich in sich aufgenommen hat und deren phonetisch-rhythmische Eigenschaften ins Instrumentale übersetzt.*⁶

Die Grundbedingung für das, was in Haydns Erdbeben geschieht, haben wir zunächst freilich im Wesen des Dreiertaktes zu suchen, den die ungestüme Natur ja mitunter schon in der früheren Zeit ansatzweise durcheinanderzubringen vermag. Speziell in Tanzstücken neigen Dreierhythmen bekanntlich gerne dazu, in andere Gruppierungen überzugehen, sich vor allem mit Zweierbildungen abzuwechseln. Diese Tendenz, die bei der mittelalterlichen Estampie nicht weniger evident ist als beim bayrischen Zwiefacher, findet eine konstante Ausprägung in der Hemiole. Über sie kann (im frühen 18. Jahrhundert) die metrische Störung in den musikalischen Satz eindringen, denn ebendeswegen, weil diese Variante sozusagen von Anfang an mit zur Ausstattung des Dreiers gehört, wird es schließlich möglich, mit ihr zu experimentieren. Das Spiel mit der Zweiergruppierung kann dann so weit gehen, daß der ausgefüllte Takt tatsächlich ins Wackeln gerät.

Freilich beschränken sich derartige Störungen bei Bach und Händel stets noch

⁵ „Entfesselte Natur . . .“, S. 301.

⁶ Ebd.

auf kurze Strecken und bleiben damit innerhalb der Satzverläufe klare Ausnahmesituationen. Daß Haydn in seinem *Terremoto* einen permanenten Konflikt mit der temporalen Ordnung heraufbeschwören kann, setzt eine weiterreichende Verfestigung des hintergründigen musikalischen Zeitgliederungsrasters voraus; es erfordert das, was Georgiades als den *leeren Takt* bezeichnet hat. Die signifikante Theorie, die hinter diesem Begriff steht, vermitteln z. B. dessen Aufsätze „Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters“ (1950) und „Zur Musiksprache der Wiener Klassiker“ (1951).⁷ Es soll nun allerdings nicht verschwiegen werden, daß Georgiades' Ansatz, das Taktprinzip der Wiener klassischen Musik auf die von der materiellen Zeitausfüllung unabhängige Existenz eines temporalen Bezugssystems festzulegen, in seinen veröffentlichten Formulierungen zu Mißverständnissen geführt und zu Einwänden Anlaß gegeben hat. Vor allem Carl Dahlhaus meinte, hier Bedenken anmelden zu müssen:⁸ Er kritisiert den seiner Ansicht nach ungeklärten Zusammenhang zwischen dem *leeren Takt* und dem harmonischen Gerüstbau und weist ferner auf die nicht zu leugnende Tatsache hin,

*... daß eine Taktvorstellung immer die Vorstellung eines bestimmten Taktes ist, eines Taktes also, der ebenso durch einen gewissen Grad von Schwere wie durch eine von Fall zu Fall verschiedene Anzahl der Größenordnungen, in denen sich die Gewichtsabstufung auswirkt, gekennzeichnet ist.*⁹

Dahlhaus spielt hier auf die individuell strukturierte Einheit an, die der Takt im Rahmen der jeweiligen Satzart als Ergebnis der in ihm zusammentreffenden musikalischen Fügungen repräsentiert und die ihn zunächst natürlich als etwas konkret Geprägtes und nicht als etwas abstrakt Leeres ausweist.

Durch die Selbstverständlichkeit eines solchen Kommentars sollte sich jedoch die Forschung nicht darin bestätigt fühlen, das von Georgiades Entdeckte für unwesentlich erachten zu können. Man müßte zumindest ahnen, daß er hier einen Nerv berührt hat. Es besteht noch die Aufgabe, jener Anschauung tiefer auf den Grund zu gehen, sie in ihrer eminenten Bedeutung anhand bestimmter Beispiele transparenter zu machen. Dabei ist einzuräumen, daß Georgiades' Erkenntnis nach dem, wie sie in den vorliegenden Darstellungen erscheint, in bezug auf ihren eigenen Kern einer gewissen Präzisierung bedarf, um ganz verständlich zu werden. Gerade aus der Sicht des Haydn'schen *Terremoto* müßte man etwa erklären, wie sich die abstrakte, materiellose Zeitgliederungsform konkret zu der ihrer-

⁷ Thrasybulos G. Georgiades, *Kleine Schriften*, Münchner Veröff. zur Musikgeschichte, 26 (Tutzing, 1977), 9-32 u. 33-43.

⁸ „Zum Taktbegriff der Wiener Klassik“, *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 45 (Stuttgart, 1988), 1-15.

⁹ Ebd., S. 7.

seits präexistenten Akzentstufung des Dreiers verhält. Diese spielt ja – so könnte man einwenden – im Gegensatz zu jener keine neutrale Rolle, sondern sie will eine bestimmte Schlagordnung vorgeben, die die körperhaften Elemente des kompositorischen Vordergrundes befolgen sollen. Im musikalischen Normalzustand täten sie das auch, in diesem Fall der aus den Angeln gehobenen Natur jedoch stehen sie dem Grundmetrum plötzlich extrem feindlich gegenüber. Der *leere Takt* ist zunächst die kompositorische Voraussetzung dafür, daß die individuellen Glieder überhaupt so in Erscheinung treten können; er gewährleistet grundsätzlich ihren gemeinsamen Halt im Zeitgefüge. Stünde er aber rein als Maßeinheit da, gäbe es, wie Georgiades an einer Stelle ausführt, in der Tat nichts, das mit demselben zusammenstoßen könnte!¹⁰ Erst die Implikation eines vom Partiturgehen ebenfalls unabhängigen, die entfesselten instrumentalen Kräfte nunmehr zum Kampf herausfordernden Betonungsgesetzes macht es möglich, daß wir im *Terremoto* wirklich das katastrophale Zu-Bruch-Gehen des einstmaligen sicheren Erdbodens erleben. Wie durch Georgiades' Schüler bekannt ist, hätte er selbst freilich, obwohl dies in seinen Schriften so nicht explizit dargelegt wird, in einem derartigen Fall das vorgeprägte Akzentschema als dem *leeren Takt* mit zugehörig verstanden. Klarer zum Ausdruck kommt die in den Begriff einzuschließende Relevanz der Betonungsordnung etwa bei Rudolf Bockholdt, in dessen Erörterungen der rhythmisch-metrischen Verhältnisse bei Beethoven im Unterschied zu Berlioz.¹¹

Um einen weiteren Gesichtspunkt anzuschneiden, wollen wir unseren Blick jetzt noch auf einen Abschnitt aus einer Mozartschen Klaviersonate richten, und zwar auf den Schlußteil des ersten Satzes der bedeutenden Pariser a-Moll-Sonate KV 310 (300^d)¹² von 1778. Dazu vorweg eine einleitende Beschreibung. Analog zur Exposition wird auch in der Reprise des Allegro maestoso der Seitensatz von einem sich in eleganter Virtuosität entfaltenden Sechzehnzelkontinuum bestimmt, das die rechte Hand durch mehrfach wechselnde, zumeist aber auf Sekundfolgen beruhende Spielbewegungen herstellt. Nach einem Aufstieg in gebrochenen Sprüngen, der, von der neapolitanischen Subdominante ausgehend, über den verminderten Klang *d-f-gis-h* zu einem Tonikasextakkord führt, kommt es bei T. 120/121 zu einer erneuten Kadenz nach *a*. Mit dem V-I-Schluß

¹⁰ *Kleine Schriften*, S. 19.

¹¹ „Eigenschaften des Rhythmus im instrumentalen Satz bei Beethoven und Berlioz“, Gesellschaft für Musikforschung, *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970* (Kassel, 1971), S. 29-33; außerdem: *Berlioz-Studien*, Münchner Veröff. zur Musikgeschichte, 29 (Tutzing, 1979), 211-215. An letzterer Stelle z. B. wird das Wesen des Taktes einmal ausdrücklich als *ideelle Betonungsordnung* gekennzeichnet (ebd. S. 214).

¹² *NMA*, Ser. 9, Werkgruppe 25, Bd. 1 (hg. 1986), 122-137.

BEISPIEL 45

Wolfgang Amadeus Mozart: aus Klaviersonate a-Moll

wechselt die Figurenlinie in die linke Hand über, und der zurückliegende Spielvorgang von T. 116-117 wiederholt sich mit vertauschten Stimmen, um dann unter prägnanten Triller-Einwürfen eines Diskant-Biciniums in die Tiefenregion hinein ausgedehnt zu werden (Beispiel 45). Ein weiterer Kadenzansatz, wie in T. 120 über den Baßtönen *c-d-e-e* gebildet, fängt diese musikalische Expansion auf. Dann folgt das besondere Ereignis: Ein überraschender Blitz, der als Schüttelbewegung der rechten Hand auf dem verminderten Akkord *d-f-gis-h* aus der Höhe herabfährt, unterbricht den Kadenzvorgang.¹³ In einem weiteren vermin-

¹³ Der aufmerksame Interpret wird bis vor T. 126 im Piano bleiben, um dann in diesem entscheidenden Moment ein plötzliches Forte bringen zu können. Die entsprechende Einlage hat in der Exposition natürlich gefehlt. In welcher Beziehung sie zu dem gewaltigen Durchführungsteil des Satzes steht, wäre für ihre Beurteilung auch noch wichtig, doch muß diese Frage hier außer acht bleiben.

derten Klang pflanzt er sich noch im Baß fort, bevor ein „Nachblitz“ auf dem kadenzierenden Quartsextakkord den Weg für den durch zwei kräftige Viertelstöße angezielten V-I-Schluß freimacht. Wie ein mächtiger Sturm wirken daraufhin die wirbelnden Sechzehntel der Unterstimme, die den Satz entsprechend T. 45-48 der Exposition – aber jetzt eben nicht wieder in hellem Dur, sondern in düsterem Moll¹⁴ – unter dem eindringlichen Marschrhythmus $\uparrow \square \uparrow \dots$ bis zu den abschließenden Tonikaschlägen treiben.

Was wird hier deutlich? Innerhalb eines durch den Expositionsteil vorskizzierten, aber in seiner konkreten Ausprägung doch unvorhergesehenen musikalischen Zusammenhangs treten ereignishaft Elemente aufgebracht Natur in Erscheinung, um zum Satzschluß hin eine dramatische Zuspitzung herbeizuführen. Was die Komposition des 17. und 18. Jahrhunderts sich in bewußter Berührung mit realen Unwettervorstellungen angeeignet hat, das kann sie nun jenseits aller programmatischen Intentionen für ihre ureigene, selbsttätige Dramaturgie nutzen. Die erregte Natur ist, wenn man so will, als musikalische Faktur frei verfügbar geworden. Von John Munday's *Fantasia* her gesehen, die wir zu Anfang betrachteten und deren vom Donner angeregten Baß-Läufen die finalen Sturm-Sechzehntel unseres Mozart-Satzes noch auffällig ähneln, schließt sich für uns mit diesem letzten Beispiel einerseits ein Kreis: Beide Male liegt autonome Klaviermusik vor, die innerhalb des ihr jeweils gesetzten Rahmens reife Gestalt gewonnen hat, und beide Male spielt erregendes Passagenwerk eine wichtige Rolle. Andererseits aber ist zu bemerken, daß die Naturvorstellung, nachdem sie sich ursprünglich als Auslöser entsprechender Strukturphänomene klar ausweisen mußte, nun gegebenenfalls wieder hinter das durch sie erst Ermöglichte zurücktreten kann. Obwohl es in Mozarts a-Moll-Sonate vor Ende des ersten Satzes tatsächlich gewittert – nämlich auf Ebene des kompositorischen Zusammenhangs, und dies anders als bei John Munday in ziemlich erschreckender Weise –, wird doch der weniger sensibilisierte Zuhörer mit dem betreffenden Geschehen spontan kaum das reale Wetterbild assoziieren.

Ein letzter Gedanke – mit dem dann auch die Brücke zu Beethovens *Pastorale* geschlagen werden soll: Bei einigen der älteren Sätze stellten wir fest, daß sich besonders Außergewöhnliches gerade im Zentrum des musikalischen Unwetterablaufs ereignete. In Marais' *Tempête* beispielsweise leuchtete – zum einzigen Mal – im 12. von insgesamt 25 Takten ein zackiger Blitz auf; in Händels Hagel-Chor geschah exakt in der Mitte des Stückes die dramatische Umstürzung des ausge-

¹⁴ Während der vorausgehenden Passagen hat das Moll bereits jene ernste, geheimnisvoll beunruhigend wirkende Atmosphäre entstehen lassen, mit welcher es bei Mozart oft so typisch in Beziehung steht.

stalteten Dreiermetrums. Nun: Ebenfalls genau in der Satzmitte tritt im Gewitter der Beethoven-Symphonie¹⁵ ein erschreckendes Ereignis ein (ebd. mit T. 78).¹⁶ Ausgelöst wird es allein durch ein unerwartetes, im Widerspruch zum musikalisch Üblichen stehendes harmonisches Strukturphänomen. Das Übliche bekommen wir gut 20 Takte vorher zu hören, nämlich die gleichmäßige Sequenzierung eines V-I-Akkordwechsels ($D-t/D-t$ im Sekundverhältnis). Daß die Musik in ihrem weiteren Verlauf auf einen Kulminationspunkt zusteuert, läßt sich bereits bei der Piano-Stelle T. 56-59 ahnen. Die Vorbereitung eines entscheidenden Ereignisses werde immer mehr spürbar, betont Rudolf Bockholdt im entsprechenden Zusammenhang. Folgen wir hier seiner Beschreibung:

Der Weg zu diesem Ereignis führt über die folgenden Stationen: pianissimo D (T. 64), verminderter Septklang über Fis, immer noch pianissimo (68), Septklang über F mit beginnendem crescendo (72), Wiederaufnahme der „geräuschhaften“ Quintolen-Sechzehntel-Reibung in den Bässen (ab T. 68), das wie verängstigte „Fetzen“-Motiv aus der Einleitung, nun in der Klarinette und um einen halben Takt im Gefüge verschoben (T. 66-68 . . .). Zugleich mit dem crescendo setzt eine Quartschrittsequenz ein, ein Erwartungszusammenhang, den wir bereits aus dem „Blitz“-Kontext kennen, der aber jetzt langsamer, drohender verläuft als dort und zu einem ganz anderen Ereignis führt. Dort, im „Blitz“-Kontext: ganztaktweise die Schritte Fis-F-B-G-C (T. 51-55). Hier: die gleichen Baßschritte, aber vier Takte Fis, zwei Takte F, zwei Takte B, zwei Takte G (T. 68-77). Und jetzt folgt das Ereignis [Beispiel 46]. Statt des nach G⁷ hier erwarteten c-Moll erdröhnt nämlich fortissimo im vollen Orchester a b e r m a l s der Dominantklang G (T. 78). Ein beispielloser harter Zusammenprall, der nicht primär durch dynamische Mittel – denn das fortissimo war durch ein crescendo vorbereitet worden, die Pauke schweigt, die Posaunen schweigen auch noch –, sondern durch musikalische Struktur, durch das Einsetzen der Dominante zur Unzeit, realisiert wird.¹⁷

Das Hauptziel der Durchleuchtung eines derartigen Satzes besteht für Rudolf Bockholdt darin, wie er schreibt, den Geschehenscharakter, den Sinn des realen zeitlichen Ablaufs solcher Musik vor das Bewußtsein zu bringen; die Frage, was w a n n geschieht, müsse die Kernfrage sein.¹⁸ Wenn wir diesen Gesichtspunkt bei der Beschreibung bestimmter Kompositionen für wesentlich erachten, so werden wir ihn auch bei der Erschließung des größeren Zusammenhanges, bei

¹⁵ Ludwig van Beethoven's Werke, Ser. 1, Nr. 6, S. 154-165.

¹⁶ Vgl. Bockholdt, *L. v. Beethoven: VI. Symphonie . . .*, S. 55. Meine folgenden Bemerkungen stützen sich auf seine Analyse des Gewittersatzes.

¹⁷ Ebd., S. 54-55.

¹⁸ *L. v. Beethoven: VI. Symphonie . . .*, S. 51.

BEISPIEL 46

Ludwig van Beethoven: aus Symphonie Nr. 6 F-Dur

76

Fl. I/II
Ob. I/II
Clar. I/II (B)
Fg. I/II
Cor. I/II (C)
Tr. I/II (C)
VI. I
VI. II
Va.
Vc.
Cb.

cresc.
ff
sf

der Darstellung von Musikgeschichte als solcher methodisch zu berücksichtigen haben. Entsprechend versuchte diese Arbeit – sub specie eines ausgesuchten Gedankens –, dem ereignishaften Gang der historischen Dinge auf die Spur zu kommen. Begreift man die entfesselte Natur in der Musik selbst als einen dramatischen Prozeß, als ein über die Jahrzehnte sich erstreckendes „Unwetter“, so wird man dafürhalten, daß dieses in der Zeit der Wiener Klassik einen besonderen Höhepunkt erreicht. Haydns *Terremoto*: ein erschreckender Blitz! Der Sturm in Beethovens *Pastorale*: ein gewaltiger Donnerschlag! Sollte es etwa so sein, daß im Lauf des 19. Jahrhunderts die Ruhe zurückkehrt?

VERZEICHNISSE

Notentextliche Quellen

Johann Sebastian **Bach**, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*.

Hg. J.-S.-Bach-Institut, Göttingen, u. Bach-Archiv, Leipzig. Kassel: Bärenreiter.

Ser. 1: *Kantaten*, Bd. 19; hg. Robert L. Marshall, 1985.

Ser. 1: *Kantaten*, Bd. 36; hg. Werner Neumann, 1963.

Ser. 1: *Kantaten*, Bd. 38; hg. Werner Neumann, 1960.

Ser. 1: *Kantaten*, Bd. 40; hg. Werner Neumann, 1960.

Ser. 2, Bd. 5: *Matthäus-Passion*, u. Bd. 5a: Faks.-Ausg. der Frühfassung; hg. Alfred Dürr, 1972.

Ludwig van **Beethoven's** Werke.

Vollständige kritisch durchgesehene . . . Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Neudr. Ann Arbor: Edwards, 1949.

Ser. 1: *Symphonien für großes Orchester*, Nr. 6.

Ser. 20: *Dramatische Werke*, Nr. 206.

Ser. 21: *Cantaten*, Nr. 209.

André **Campra**. *Idoménée*.

Partition réduite. Paris: Ballard, 1712. Paris, Bibl. Nat., Vm². 225.

Partition générale. Paris: Ballard, 1731. Paris, Bibl. Nat., Vm². 226.

Luigi **Cherubini**. *Eliza ou le Voyage aux glaciers du Mont St. Bernard*.

A facs. ed. of the printed orchestral score, with an introduction by Charles Rosen.

Early Romantic Opera, vol. 34. New York: Garland, 1977.

Christoph Willibald **Gluck**, *Sämtliche Werke*.

Hg. im Auftrag d. Instituts für Musikforschung, Berlin, Rudolf Gerber. Kassel: Bärenreiter.

Abt. 1, Bd. 9: *Iphigénie en Tauride*; hg. Gerhard Croll, 1973.

Abt. 4, Bd. 1: *L'Ile de Merlin ou le Monde renversé*; hg. Günter Haußwald, 1965.

Georg Friedrich **Händel's** Werke.

Hg. für die Deutsche Händelgesellschaft, Friedrich Chrysander. Leipzig: Breitkopf & Härtel bzw. Dt. Händelgesellsch.

Lfg. 3: *Acis und Galatea*; hg. 1859.
 Lfg. 7: *Semele*; hg. 1860.
 Lfg. 16: *Israel in Aegypten*; hg. 1863.
 Lfg. 44: *Jephtha*; hg. 1886.
 Lfg. 58 = Opern, Bd. 4: *Rinaldo*, 2. Ausg. in 2 Bearb. hg. 1896.
Das Autograph des Oratoriums „Jephtha“ von G. F. Händel
 [Faks.] Fest-Ausgabe . . . Hg. Friedrich Chrysander. Hamburg, 1885.

Johann Adolf **Hasse**. *Arminio*.

Das Erbe Deutscher Musik. Mainz: Schott's Söhne. Bd. 27 u. 28 = Abt. Oper und Sologesang, Bd. 3 u. 4; hg. Rudolf Gerber, 1966.

Joseph **Haydn**. *Madrigal „Der Sturm“ – „The Storm“*.

Hg. Editio Musica, Budapest, Ferenc Szekeres. Wien: Doblinger, 1969.

Joseph **Haydn's** Werke

Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
 Ser. 16, Bd. 7: *Die Jahreszeiten*; hg. Eusebius Mandyczewski, 1922.

Joseph **Haydn**, *Werke*.

Hg. Joseph-Haydn-Institut, Köln, Georg Feder, Jens Peter Larsen. München: Henle.

R. 4: *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*, Orchesterfassung 1785; hg. Hubert Unverricht, 1959.

R. 28, Bd. 1: *Il Ritorno di Tobia*; hg. Ernst Fritz Schmid, 1963.

R. 28, Bd. 2: *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*, Vokalfassung; hg. Hubert Unverricht, 1961.

Ignaz **Holzbauer**. *Sinfonia a 10 in Es* Op. IV/3.

Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Hg. Adolf Sandberger. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Jg. 7, Bd. 2: *Sinfonien der pfälzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker)*, II/1, S. 117-142; hg. Hugo Riemann, 1906.

Justin Heinrich **Knecht**. *Le Portrait musical de la Nature*.

The Symphony 1720-1840: A comprehensive collection of full scores. Ed. Barry S. Brook. New York: Garland.

Ser. C, vol. 13, S. 3-71; ed. Heinz Werner Höhnen, 1984.

Œuvres complètes de Jean-Baptiste **Lully**, 1632-1687.

Publ. sous la Direction de Henry Prunières. Paris: Revue musicale bzw. Ed. Lully.

Les Opéras, Tome 2: *Alceste*; hg. 1932.

Les Opéras, Tome 3: *Amadis*; hg. 1939.

Marin **Marais**. *Alcyone*.

Handschriftliche Partitur; 1706. Paris, Bibl. de l'Opéra, A. 69^a.

Claudio **Monteverdi**, *Tutte le Opere*.

Ed. Gian Francesco Malipiero. Asolo.

Madrigali, Libro ottavo: *Madrigali guerrieri et amorosi*; hg. 1929.

Wolfgang Amadeus **Mozart**, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*.

Hg. Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel: Bärenreiter.

Ser. 2, Werkgruppe 5, Bd. 11: *Idomeneo*; hg. Daniel Heartz, 1972.

Ser. 9, Werkgruppe 25: *Klaviersonaten*, Bd. 1; hg. Wolfgang Plath, Wolfgang Rehm, 1986.

John **Munday**. *Fantasia*.

The Fitzwilliam Virginal Book. Ed. J. A. Fuller Maitland, W. Barclay Squire.

Rev. ed. by Blanche Winogron; in 2 vols. New York: Dover, 1979. I, 23-26.

Jean-Philippe **Rameau**, *Œuvres complètes*.

Publ. sous la Direction de Camille Saint-Saëns. Paris: Durand et Fils.

Tome 6: *Hippolyte et Aricie*; Ed. rev. par Vincent d'Indy, 1900.

Tome 7: *Les Indes galantes*; Ed. rev. par Paul Dukas, 1902.

Heinrich **Schütz**, *Sämtliche Werke*.

Hg. Philipp Spitta. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Bd. 1: *Die evangelischen Historien und Die Sieben Worte Jesu Christi*; hg. 1885.

Bd. 3: *Mehrchörige Psalmen mit Instrumenten*, Abt. 2; hg. 1887.

Bd. 7: *Symphoniae sacrae*, T. 2; hg. 1888.

Alessandro **Stradella**. *Sinfonia a 3 con strumenti*.

Georg Friedrich Händel's Werke. Hg. Friedrich Chrysander. Supplemente: enthaltend Quellen zu Händels Werken, H. 3. Leipzig: Dt. Händelgesellsch., 1888.

Antonio **Vivaldi**. *La fida Ninfa*.

Dramma per musica in tre atti die Scipione Maffei. Ed. Raffaello Monterosso. *Instituta et Monumenta*. Ser. 1, Nr. 3. Cremona: Athenaeum, 1964.

Le Opere di Antonio **Vivaldi**.

Ed. Istituto Ital. A. Vivaldi, Gian Francesco Malipiero. Mailand: Ricordi.

Tomo 76-80 = *F 1*, Nr. 22-26; hg. 1950.

Tomo 150 = *F 12*, Nr. 28; hg. 1952.

Tomo 454 = *F 6*, Nr. 12; hg. 1968.

Gregor Joseph **Werner**. *Musikalischer Instrumental-Kalender*.
Das Erbe Deutscher Musik. Kassel: Nagels. Bd. 31 = Abt. Kammermusik, Bd.
5; hg. Fritz Stein, 1956.

Literatur

Allen, Burt. M. „The Dramatic Function of the Chorus in Handel's Oratorios“.
Diss. Univ. of Kansas, 1977.

Ambros, August Wilhelm. *Die Grenzen der Musik und Poesie: Eine Studie zur
Aesthetik der Tonkunst*. Prag: Mercy, 1856.

Bockholdt, Rudolf. *Ludwig van Beethoven: VI. Symphonie F-Dur op. 68, Pastora-
le*. Meisterwerke der Musik: Werkmonographien zur Musikgeschichte, 23.
München: Fink, 1981.

Ders. *Berlioz-Studien*. Münchner Veröff. zur Musikgeschichte, 29. Tutzing:
Schneider, 1979.

Ders. „Eigenschaften des Rhythmus im instrumentalen Satz bei Beethoven und
Berlioz“. Gesellschaft für Musikforschung, *Bericht über den internationalen
musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*. Hg. Carl Dahlhaus u. a. Kassel:
Bärenreiter, 1971. S. 29-33.

Bockmaier, Claus. „Entfesselte Natur in der Chormusik des 18. Jahrhunderts“.
Hausarbeit zur Erlangung des Magistergrades an der Ludwig-Maximilians-
Universität München. 1987.

Bopp, August. *Das Musikleben in der freien Reichsstadt Biberach, unter besonderer
Berücksichtigung der Tätigkeit Justin Heinrich Knechts und dem Katalog der
Kick'schen Notensammlung*. Veröff. des Musik-Instituts d. Univ. Tübingen.
Kassel: Bärenreiter, 1930.

Borrel, Eugène. „Notes sur l'orchestration de l'opéra Jephte de Montclair
(1733) et de la symphonie des Eléments de J. F. Rebel (1737)“. *La Revue Mu-
sicale*. Dir. Albert Richard. Nr. 226: *Aspects inédits de l'art instrumental en
France*. Sous la Direction de Norbert Dufourcq. Paris: Richard-Masse, 1955.
S. 105-116.

Botstiber, Hugo. *Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen*. Kleine
Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, 9. Leipzig: Breitkopf &
Härtel, 1913.

- Braun, Werner.** *Antonio Vivaldi: Concerti grossi, op. 8, Nr. 1-4, Die Jahreszeiten.* Meisterwerke der Musik: Werkmonographien zur Musikgeschichte, 9. München: Fink, 1975.
- Brenet, Michel.** *Musique et Musiciens de la vieille France.* Paris: Alcan, 1911.
- Büttner, Fred.** *Klang und Konstruktion in der englischen Mehrstimmigkeit des 13. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Erforschung der Stimmtauschkompositionen in den Worcester-Fragmenten.* Münchner Veröff. zur Musikgeschichte, 47. Tutzing: Schneider, 1990.
- Busch, Gudrun.** „Die Unwetterszene in der romantischen Oper“. *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts.* Hg. Heinz Becker. Studien zur Musikgeschichte, 42. Regensburg: Bosse, 1976. S. 161-212.
- Dahlhaus, Carl.** *Klassische und romantische Musikästhetik.* Laaber: Laaber, 1988.
- Ders. *Musikästhetik.* Musik-Taschen-Bücher, Theoretica Bd. 8. 3. Aufl. Köln: Gering, 1976.
- Ders. „Zum Taktbegriff der Wiener Klassik“. *Archiv für Musikwissenschaft.* Hg. Hans Heinrich Eggebrecht. Jg. 45. Stuttgart: Steiner, 1988, S. 1-15.
- Day, Thomas.** „Old Music in England, 1790-1820“. *Revue Belge de Musicologie.* Vol. 26-27. Brüssel: Société Belge de Musicologie, 1973. S. 25-37.
- Dean, Winton.** *Handel's Dramatic Oratorios and Masques.* London: Oxford Univ. Pr., 1959.
- Dürr, Alfred.** *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach.* 2 Bde. Kassel: Bärenreiter, 1971.
- Edelmann, Bernd.** „Haydns ‚Il ritorno di Tobia‘ und der Wandel des ‚Geschmacks‘ in Wien nach 1780“. *Joseph Haydn: Tradition und Rezeption.* Bericht über die Jahrestagung d. Gesellsch. für Musikforschung, Köln, 1982. Hg. Georg Feder u. a. Kölner Beiträge zur Musikforschung, 144. Regensburg: Bosse, 1985. S. 189-214.
- Einstein, Alfred.** „Augenmusik im Madrigal“. *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft.* Hg. Alfred Heuss. Jg. 14. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913.
- Eitner, Robert.** *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts.* 10 Bde. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900-1904.
- Elwert, W. Theodor.** *Französische Metrik.* München: Hueber, 1961.

- Eppelsheim**, Jürgen. *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*. Münchner Veröff. zur Musikgeschichte, 7. Tutzing: Schneider, 1961.
- Floros**, Constantin. „Grundsätzliches über Programmusik“. *Programmusik: Studien zu Begriff und Geschichte einer umstrittenen Gattung*. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 6. O. O.: Laaber, 1983. S. 9-29.
- Georgiades**, Thrasybulos G. *Kleine Schriften*. Münchner Veröff. zur Musikgeschichte, 26. Tutzing: Schneider, 1977.
- Ders. *Musik und Sprache: Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*. Verständliche Wissenschaft, 50. Berlin: Springer, 1954.
- Ders. *Schubert: Musik und Lyrik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967.
- Girdlestone**, Cuthbert. „Idoménée . . . Idomeneo: Transformations d'un thème, 1699-1781“. *La Vie musicale en France sous les Rois Bourbons*. Recherches sur la Musique française classique, 13. Paris: Picard, 1973. S. 102-134.
- Ders. *La Tragédie en Musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*. Genf: Droz, 1972.
- Göllner**, Theodor. „Entfesselte Natur in der Musik“. *Wissenschaft und Philosophie: Interdisziplinäre Studien*. Hg. Venanz Schubert. Bd. 6: *Was lehrt uns die Natur?* St. Ottilien: EOS, 1989. S. 281-310.
- Ders. „Zur Sprachvertonung in Händels Chören“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Hg. Richard Brinkmann u. Hugo Kuhn. Jg. 42, H. 4. Stuttgart: Metzler, 1968. S. 481-492.
- Graf**, Georg. *Jean-Philippe Rameau in seiner Oper Hippolyte et Aricie: Eine musikkritische Würdigung*. Diss. Basel, 1926. Wädenswil: Villinger, 1927.
- Hartmann**, Nicolai. *Ästhetik*. Berlin: De Gruyter, 1953.
- Heartz**, Daniel. „Hat Mozart das Libretto zu ‚Idomeneo‘ ausgewählt?“ Dt. Fassung von Rudolph Angermüller u. Kurt Kramer. *Wolfgang Amadeus Mozart: Idomeneo, 1781-1981*. Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge, 24. München: Piper, 1981. S. 62-70.
- Heuss**, Alfred. *Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909.
- Hortschansky**, Klaus. *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*. *Analecta musicologica*, 13. Köln: Volk, 1973.
- Karstädt**, Georg. „Jagdmusik“. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Hg.

- Friedrich Blume. Bd. 6. Kassel: Bärenreiter, 1957, Sp. 1664-1671.
- Kinsky**, Georg. *Das Werk Beethovens: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Werke*. Nach dem Tode des Verfassers abgeschl. u. hg. von Hans Halm. München: Henle, 1955.
- Klauwell**, Otto. *Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910.
- Kolneder**, Walter. *Antonio Vivaldi, 1678-1741: Leben und Werk*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1965.
- Kunze**, Stefan. *Mozarts Opern*. Stuttgart: Reclam, 1984.
- Landon**, H. C. Robbins. *Haydn: Chronicle and Works*. London: Thames & Hudson. *Haydn in England, 1791-1795*. Hg. 1976. *The Last Years, 1801-1809*. Hg. 1977.
- La Laurencie**, Lionel de. *Les Créateurs de l'Opéra français*. Les Maîtres de la Musique, 24. Paris: Alcan, 1921.
- Liszt**, Franz. „Berlioz und seine Haroldsymphonie“. *Neue Zeitschrift für Musik*. Begr. von Robert Schumann, red. von Franz Brendel. Bd. 43. Leipzig: Kahnt, 1855. S. 25-32, 37-46, 49-55, 77-84, 89-97.
- Lütolf**, Max. „Zur Rolle der Antike in der musikalischen Tradition der französischen Epoque classique“. *Studien zur Tradition in der Musik*. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag. Hg. Hans Heinrich Eggebrecht u. Max Lütolf. München: Katzbichler, 1973. S. 145-164.
- Masson**, Paul-Marie. *L'Opéra de Rameau*. Paris: Laurens, 1930.
- Meier**, Heinz. *Typus und Funktion der Chorsätze in G. F. Händels Oratorien*. Neue musikgeschichtliche Forschungen, 5. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1975.
- Mies**, Paul. Die weltlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs und der Hörer von heute. Jahresgabe 1966 d. Internationalen Bach-Gesellschaft, Schaffhausen. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1967.
- Neumann**, Werner. Hg. *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*. Leipzig: Dt. Verl. f. Musik, 1974.
- Orrey**, Leslie. *Programme Music: A brief survey from the sixteenth century to the present day*. London: Davis-Poynter, 1975.
- Osthoff**, Wolfgang. *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. u. 16. Jh.)*. Münchner Veröff. zur Musikgeschichte, 14. Tutzing: Schneider, 1969.

- Ryom**, Peter. *Les Manuscrits de Vivaldi*. Kopenhagen: Olsens, 1977.
- Ders. *Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi: Les Compositions instrumentales*. Kopenhagen: Engstrøm & Sødring, 1968.
- Sandberger**, Adolf. „Zu den geschichtlichen Voraussetzungen von Beethovens Pastoralsinfonie“.
- Ders. *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*. Bd. 2: *Forschungen, Studien und Kritiken zu Beethoven und zur Beethovenliteratur*. München: Drei Masken, 1924. S. 154-200.
- Ders. „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ . Ebd., S. 201-212.
- Schering**, Arnold. *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*. Musikgeschichte Leipzigs, Bd. 3. Leipzig: Kistner & Siegel, 1941.
- Schmid**, Ernst Fritz. „Haydns Oratorium ‚Il ritorno di Tobia‘, seine Entstehung und seine Schicksale“. *Archiv für Musikwissenschaft*. Hg. Wilibald Gurlitt. Jg. 16. Trossingen: AfMw, 1959. S. 292-313.
- Schneider**, Hans. *Der Musikverleger Heinrich Philipp Bosler, 1744-1812*. Tutzing: Schneider, 1985.
- Schnitzler**, Rudolf. „The Sacred Dramatic Music of Antonio Draghi“. Diss. Chapel Hill, 1971.
- Schrade**, Leo. „Monteverdi“. *Riemann Musiklexikon*. 12. völlig Neubearb. Aufl. Hg. Wilibald Gurlitt. 3 Bde. Mainz: Schott's Söhne, 1961. Personenteil L-Z, S. 247.
- Schröder**, Dorothea. „Johann Kuhnaus ‚Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien‘“. *Programmmusik: Studien zu Begriff und Geschichte einer umstrittenen Gattung*. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 6. O. O.: Laaber, 1983.
- Seiffert**, Max. „Franz Johann Habermann (1706-1783)“. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*. Jg. 18. Hg. Franz Xaver Haberl. Regensburg: Pustet, 1903. S. 81-94.
- Serauky**, Walter. *Georg Friedrich Händel: Sein Leben – sein Werk*. Bd. 3: *Von Händels innerer Neuorientierung bis zum Abschluß des „Samson“ (1738-1743)*. Kassel: Bärenreiter, 1956. Bd. 4: *Von Händels „Semele“ bis zum Abschluß des „Judas Makkabäus“ (1743-1746)*. Leipzig: Bärenreiter, 1958. Bd. 5: *Von Händels „Alexander Balus“ bis zum Lebensende (1747-1759)*. Leipzig: Dt. Verl. f. Musik, 1958.

- Smither**, Howard. *A History of the Oratorio*. 3 Bde. Chapel Hill: Univ. Pr., 1977, u. Oxford: Clarendon Pr., 1987.
- Snyders**, Georges. *Le Goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Etudes de psychologie et de philosophie, 18. Paris: Vrin, 1968.
- Stockmeier**, Wolfgang. *Die Programmusik*. Das Musikwerk, 36. Köln: Volk, 1970.
- Strohm**, Reinhard. *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*. *Analecta musicologica*, 16. 2 Bde. Köln: Volk, 1976.
- Taylor**, Sedley. *The Indebtedness of Handel to Works by Other Composers: A Presentation of Evidence*. Cambridge, 1906. Repr. New York: Da Capo Pr., 1979.
- Titon du Tillet**, Evrard. *Le Parnasse françois*. 2. Aufl. Paris: Coignard, 1732.
- Unverricht**, Hubert. „Hörbare Vorbilder in der Instrumentalmusik bis 1750: Untersuchungen zur Vorgeschichte der Programmusik“. Diss. Berlin: Freie Univ., 1954.
- Vergilius Maro**, Publius. *Aeneis*. In Zusammenarbeit mit Maria Götte hg. u. übers. von Johannes Götte. 7. Aufl. München: Artemis, 1988.
- Walter**, Horst. „Gottfried van Swietens handschriftliche Textbücher zu ‚Schöpfung‘ und ‚Jahreszeiten‘“. *Haydn-Studien*. Veröff. d. Joseph-Haydn-Instituts, Köln. Hg. Georg Feder. Bd. 1, H. 4. München: Henle, 1967. S. 241-277.
- Wellek**, Albert. „Der musikalische Blitz und seine Geschichte (nur ein paar Umrisse)“. *Zeitschrift für Musik*. Hg. Alfred Heuss. Jg. 95. Leipzig: Steingräber, 1928. S. 414-418.
- Werner**, Hildgard. „Die Sinfonien von Ignaz Holzbauer (171-1783): Ein Beitrag zur Entwicklung der vorklassischen Sinfonie“. Diss. München, 1942.
- Wiora**, Walter. „Zwischen absoluter und Programmusik“. *Festschrift Friedrich Blume*. Zum 70. Geburtstag. Kassel: Bärenreiter, 1963. S. 381-388.
- Wölfflin**, Eduard von. „Zur Geschichte der Tonmalerei“. Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Klasse der k. bayerischen Akademie der Wissenschaften. I: Jg. 1897, Bd. 2. München: Franz, 1898. S. 221-258. II: Jg. 1898, Bd. 2. Ebd. S. 269-304.
- Wotquenne**, Alfred. Hg. *Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. v. Gluck*. Dt. Übers. von Josef Liebeskind. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904.

Besondere Abkürzungen

B. c.	Basso continuo bzw. Basse continue
<i>F</i>	Fanna-Verzeichnis der Werke A. Vivaldis
<i>f</i>	Folio
<i>Hs</i>	Hauptsatz
Instr.	Instrumentalsatz bzw. Instrumentalteil
M (hochgestellt)	Mitte eines angegebenen Taktes
<i>R</i>	Ritornell
RV	Ryom-Verzeichnis der Werke A. Vivaldis
<i>Ss</i>	Seitensatz
T.	Takt
<i>Ü</i>	Überleitungsteil
V.	Vers
Wq	Wotquenne-Verzeichnis der Werke C. W. Glucks
Z.	Zeile

Index berücksichtigter Vergleichsstücke¹

Bach, Johann Sebastian	
Matthäus-Passion: Rezitativ	
„Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß“	176
Partita D-Dur für Cembalo: <i>Ouverture</i>	262
<i>Wohltemperiertes Klavier II</i> : Fuge g-Moll	173
Beethoven, Ludwig van	
<i>Fidelio</i> : Quartett Nr. 14	286-287
<i>Meeresstille und glückliche Fahrt</i> Op. 112	272, 333-334
Symphonie Nr. 5 c-Moll: erster Satz	173
Symphonie Nr. 6 F-Dur, <i>Pastorale</i>	8, 13, 267-269, 272, 309, 360-362
Cherubini, Luigi	
<i>Eliza ou le Voyage aux glaciers du Mont St. Bernard</i>	353
Couperin, François	
<i>L'Apothéose de Corelli</i>	88
<i>L'Apothéose de Lully</i>	88
Draghi, Antonio	
<i>Il Terremoto</i>	323
Gluck, Christoph Willibald	
<i>Le Feste d'Apollo</i> : Duett „Giove, pietà!“	231
Sinfonie C-Dur Wq 164/4	231
Händel, Georg Friedrich	
<i>Acis and Galatea</i> : Chor „Wretched lovers“	221, 315
Hasse, Johann Adolf	
<i>Arminio</i> : Arie „ <i>Tradir sapesto</i> “	133
Haydn, Joseph	
Sinfonie Nr. 8 <i>Le Soir</i> : Schlußsatz <i>La Tempesta</i>	335
Holzbauer, Ignaz	
<i>Sinfonia a 10 in Es</i> Op. IV/3:	
Schlußsatz <i>La Tempesta del mare</i>	276, 270, 281, 283

¹ Von den insgesamt erwähnten Kompositionen werden hier nicht alle aufgeführt. Die angegebenen Seitenzahlen beziehen sich öfters auch auf Fußnoten.

Josquin Desprez	
Missa <i>Pange lingua</i> : Gloria	22
Knecht, Justin Heinrich	
<i>Die durch ein Donnerwetter unterbrochne Hirtenwonne</i>	269
Kuhnau, Johann	
<i>Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien</i>	77, 110-111, 360
Lully, Jean-Baptiste	
<i>Alceste</i> : Entrée <i>Les Vents</i>	26-28, 33
<i>Amadis</i> : Prolog	29-33
Marais, Marin	
<i>Le Tableau de l'opération de la taille</i>	111
Monteverdi, Claudio	
<i>Il Combatimento di Tancredi e Clorinda</i>	106-107
<i>L'Orfeo</i> : Toccata	62
Mozart, Wolfgang Amadeus	
<i>La Clemenza di Tito</i> : Quintett mit Chor Nr. 12	266
<i>Idomeneo</i> : Arie „ <i>Tutte nel cor vi sento</i> “	245-249, 265
Arie „ <i>Fuor del mar</i> “	245, 249-250
Klavierkonzert d-Moll KV 466: erster Satz	288
Klaviersonate a-Moll KV 310: erster Satz	358-360
Munday, John	
<i>Fantasia</i>	16-20, 335, 360
Rebel, Jean-Féry	
<i>Les Elemens</i> : <i>Le Cahos</i>	77
Schütz, Heinrich	
<i>Psalmen Davids</i> , 1619: „ <i>Singet dem Herrn ein neues Lied</i> “	20-22, 183, 248
<i>Symphoniae sacrae</i> II: „ <i>Herr, neige deine Himmel</i> “	22-24
Stradella, Alessandro	
<i>Serenata a 3 con strumenti</i>	185-198

Sachregister²

Abruptio 67, 104, 303
Analogie 3, 37, 126, 228, 342, 351
Aufklärerisches Denken 354
Ballett 12, 25-26, 245
Battaglia 1-2, 44, 61, 104-108, 127, 140
Battaglia-Rhythmus 52-53, 63, 236, 258
Betonungsordnung 81, 95, 152, 188, 195, 248, 255, 318, 322, 325, 328, 358
Bibelwort 20, 22, 130, 176, 185, 195, 323
Bravour-Arie 178, 249
Caccia 1-2
Chromatischer Baß 72, 79-80, 85-86, 98-99, 112-113, 122, 126, 135, 137, 161, 175-176, 220, 228-229, 234, 241, 250, 271, 303, 326, 330, 344
Concerto 12-13, 22-24, 37, 89-127, 180, 184-189, 193, 197-198, 202, 355
Da-capo-Anlage 10, 140-141, 151, 158-159, 163, 174, 178-179, 203, 308
Dur-Moll-Spannung 242
Echo 40, 94, 147, 160, 180-181, 188, 236, 279-280
Enharmonik 79, 86, 265, 289-290
Fanfare 2, 44, 62-63, 76, 105, 111, 113, 133-134, 145-147, 162-163, 182, 188, 190, 197, 216, 272, 328
Freiluftmusik 139, 157
Generalpause 50, 67, 173-174, 265, 272, 279, 281, 301, 321
Gericht Gottes 130, 354
Gerüstbau 17-18, 55, 80, 137, 153, 159, 172, 179, 191-192, 307, 357
Harmonisch Außergewöhnliches 46, 56, 69, 74, 77-80, 85-87, 262, 289-290, 342, 345
Hemiole, hemiolisch 28, 31, 53, 119, 135-136, 147, 165-166, 196, 198-201, 206, 215, 220, 328, 356
Imitation de la nature 25, 355
Instrumentation 236-238, 242, 345
Jagd 1-2, 111
Kontrafaktur 140, 293
Konzert 12-13, 22-24, 37, 89-127, 131, 176, 180, 184-188, 193, 202, 291, 355

² Die Stichwörter überschneiden sich teilweise in ihrer Bedeutung und damit auch in ihren Verweisen. Andererseits suchen sie – ausgenommen die fremdsprachlichen Fachtermini – an einzelnen Textstellen anders benannte, aber dem Inhalt nach entsprechende Erscheinungen mitzuerfassen. Die angegebenen Seitenzahlen können sich auch auf Fußnoten beziehen.

Lamento 113-114
Leerer Takt 357-358
 Madrigal 112, 310
 Mannheimer Schule 13, 270, 273, 291
 Marsch 260-262
 Maschinerie 25-26, 36, 77, 237
 Meeresungeheuer 56, 59, 68-71, 262
 Mehrchörigkeit 20-22, 168, 172-175, 187, 189-191, 197-200, 202, 248, 250-256, 342
 Metapher, metaphorisch 10, 169, 221, 294, 299
 Mittelalter, mittelalterlich 1, 20, 248, 356
 Musikalische Rhetorik 138
 Mythos, mythologisch 5, 114, 139, 157
 Nachahmung 3, 33, 61, 66, 87, 99, 127, 236, 279
 Nachahmungsidee 25-26, 41, 353
 Neunzehntes Jahrhundert 5-6, 361-362
 Ostinato, ostinat 21-22, 68, 182, 248, 255, 264, 279, 342
Ouverture descriptive 223
 Parodieverfahren 185-196, 212-215, 224, 231-242
Passus duriusculus 175, 303
 Programm, programmatisch 13, 18, 89, 114, 123, 267-273, 276-280, 291, 342
 Programmusik 5-7, 111
 Psalmvertonung 20-24, 183, 185-202, 248
 Rache-Arie 59, 133, 245-249
Récitatif accompagné pathétique 55, 69, 71-72, 157, 180, 231
 Regentropfen 37, 276
 Responsorial 29, 62-63, 84, 182, 233
 Ritornellform, Ritornellprinzip 90-91, 103-104, 118, 123-124, 131, 235
 Ruhe vor dem Sturm 103, 238-240, 271-272, 331-333
 Scherzo 311, 317, 324
 Siebzehntes Jahrhundert 2, 20-34, 106-107, 176, 324, 342, 360
 Sonatensatz 126, 274-291, 295, 324-325, 358-360
Stile concitato 157, 323
 Stillstand 173, 265, 271-272, 301, 332
 Stimmvermehrung 37, 62, 75-76, 90-92, 133, 172
 Störung 2-3, 43, 66, 81, 97, 99, 147, 172-174, 181, 200, 221, 285, 316, 322, 326, 356-357
 Taktausfüllung 41, 66, 92-101, 108, 112-113, 124, 126, 132, 145-146, 149, 155, 159-160, 172, 183-184, 207, 225-227, 249-250

Taktstörung 50, 81, 135, 146-149, 152, 161, 172, 181, 200, 215-218,
 248-249, 285, 318-319, 322, 325-329, 355-358
 Tanz, Tanzsatz 25-26, 80, 166, 174, 223, 225, 324, 356
 Tastenmusik, Tastenspiel 16-20, 36, 77, 110-111, 173, 335, 358-360
 Theaterhaltung 114, 201-202, 240, 265-266, 335
 Tonmalerei, tonmalerisch 1, 3, 6-8, 12, 20, 33, 40, 184, 279, 330, 350
 Viertaktgruppengliederung 175, 203, 206, 209-210, 239, 264
 Wellenbild 22, 61, 92, 101-103, 156, 165, 183, 247-249, 254, 262, 264-265,
 280, 288, 342
 Wortausdeutung 22, 43, 71, 84, 111, 134-135, 137-138, 150-151, 155-156,
 160, 170, 175, 208, 219, 312, 317
 Zeitgliederung 41, 43, 56, 63, 66, 92-101, 108, 112-113, 116-117, 124, 126,
 132, 153, 183-184, 225-227, 240, 252, 264, 303, 316, 326, 335, 357-358
 Zeitvorstellung 2, 173, 345, 357-358
 Zweitaktgruppengliederung 43, 93, 159, 170-175, 203, 206, 252, 258, 262,
 264, 276, 284, 288, 307-308, 315, 322, 326