



Sarah-Denise Fabian

## Übergang zu ›Neuem‹

Einführungsvortrag gehalten am 05. Mai 2018  
im Schwetzingen Schloss (Ausstellungssaal)  
zum Abschlusskonzert  
der Schwetzingen Hofmusik-Akademie  
im Rahmen der Schwetzingen Festspiele des SWR

Vortragsmanuskript



Schwetzingen  
Forschungsstelle ›Südwestdeutsche Hofmusik‹  
der Heidelberger Akademie der Wissenschaften  
2018

Sehr geehrte Damen und Herren,

spannend ist die Musik des 18. Jahrhunderts und vielfältig – gerade um die Jahrhundertmitte finden sich ganz unterschiedliche Dinge nebeneinander: etwa auf dem Gebiet der Oper einerseits musikalischer Affektausdruck in da-Capo-Arien, andererseits schlichtere, liedhafte Melodien und daneben offenere Formen, die sich nicht mehr mit dem Schema Rezitativ-Arie fassen lassen; auf instrumentaler Seite wiederum einerseits Generalbasspraxis, andererseits kontrastierende Gestaltung musikalischer Einfälle und daneben Sätze in der Sonatensatzform mit klarem harmonischem Schema und motivisch-thematischer Arbeit; und auf institutioneller Seite einerseits höfische Strukturen, andererseits höfisch-bürgerlich gemischte Institutionen und daneben ein sich etablierendes bürgerlich geprägtes Musikleben. Diese Liste ließe sich noch weiter fortsetzen, aber schon die wenigen Stichworte zeigen die diversen Strömungen in der Musik des 18. Jahrhunderts, die teilweise zeitversetzt, teilweise verschränkt, von Ort zu Ort an ganz unterschiedliche kulturelle und gesellschaftliche Bedingungen geknüpft stattgefunden haben.

Einiges davon gehört mehr in die erste Jahrhunderthälfte, einiges mehr in die zweite – ganz klar trennen lässt es sich nicht. Und so bewegten sich insbesondere die Komponisten um die Mitte des 18. Jahrhunderts in einem Spannungsfeld zwischen Altem und Neuem. Die im allgemeinen Sprachgebrauch üblichen Epochenbegriffe Barock und Klassik versuchen dies irgendwie in sprachliche Kategorien zu fassen – doch das eigentlich Spannende findet jenseits der konstruierten Schubladen statt. Das Interessante ist gerade das, was dazwischen steht, was sich nicht in eine Schublade packen lässt – die Übergänge also. Entsprechend des Mottos der diesjährigen Schwetzingen SWR Festspiele kreist das Konzertprogramm der Hofmusikakademie um jenen musikalischen Übergang zwischen Tradition und Neuerung im 18. Jahrhundert. Im Zentrum stehen dabei Werke von Komponisten, die alle zumindest für eine bestimmte Zeit an südwestdeutschen Höfen wirkten und sich – wie schon ihre Lebensdaten nahelegen – in diesem Spannungsfeld zwischen ›Altem‹ und ›Neuem‹ bewegten. Bei den Kompositionen des heutigen Konzertabends steht dabei der Übergang zu ›Neuem‹ im Vordergrund.

Von den Werken, die Sie heute Abend im Konzert hören werden, ist die *Sinfonie in Es-Dur* von **Anton Fils** die am frühesten entstandene Komposition. Wann genau Fils sie komponierte, ist nicht bekannt. Die Sinfonie wurde allerdings kurz nach dem Tod des Komponisten 1760 in Paris gedruckt. Fils' Werke gelangten über seine Frau – vermutlich aus finanzieller

Notwendigkeit nach dem Tod ihres Mannes gezwungen – in die französische Metropole und wurden so einer Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Zum Glück, denn Fils, der 1754 als Violoncellist in die Hofkapelle des kurpfälzischen Hofes aufgenommen wurde, veröffentlichte seine Werke zu Lebzeiten nicht, zählt aber zu den bedeutendsten Sinfonikern der sogenannten Mannheimer Schule. Seinem Zeitgenossen, dem Journalisten, Dichter und Musiker aus Württemberg Christian Friedrich Daniel Schubart schien Fils sogar der »beste Symphonischreiber, der jemahls gelebt hat«<sup>1</sup> zu sein.

Wie der Großteil seiner Sinfonien ist die *Sinfonie in Es-Dur* viersätzig mit einem *Minuetto* an dritter Stelle angelegt. Der Kopfsatz, ein *Allegro*, weist dabei Merkmale auf, die einerseits typisch für Fils, andererseits aber auch charakteristisch für die Entstehungszeit um die Jahrhundertmitte sind. So wird die bei Fils häufig zu beobachtende Emanzipation der Bläser gleich zu Beginn deutlich: Die eigentliche Melodie spielen am Anfang die Flöten, während die Violinen mit pulsierenden Sechzehnteln eine Begleitschicht darstellen. Auch im weiteren Verlauf der Sinfonie – etwa im *Trio*-Abschnitt des dritten Satzes – treten die Flöten immer wieder deutlich hervor. Ein weiteres Charakteristikum von Fils' Sinfonien – das Spiel mit Erwartungshaltungen – zeigt sich im zweiten Teil des Kopfsatzes: Kontrastierend zum Satzbeginn spielen zunächst überraschenderweise nur die beiden Violinen, während alle anderen Stimmen pausieren. Bemerkenswert »neu« ist beim *Allegro* aber vor allem seine harmonisch-melodische Anlage: Eine zunächst im Piano stehende Passage, bei der anfangs die Melodie in der zweiten Violine und Bratsche liegt, erklingt im ersten Teil in der Dominante B-Dur. Im zweiten Teil steht dieser Abschnitt – nun mit der Melodie in den beiden Violinstimmen – in der Tonika Es-Dur. Diese harmonische Veränderung eines thematischen Gebildes erinnert sehr an die sogenannte Sonatensatz-Form, die im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die typische Form der Kopfsätze in zyklischen Werken wie Sinfonien werden sollte.

Auf einem anderen Gebiet, nämlich dem der italienischen Oper, setzte **Niccolò Jommelli** neue Maßstäbe. Die musikgeschichtliche Bedeutung von Jommellis Opern liegt insbesondere in dem Integrieren französischer Elemente in die italienische Opera seria. So weichte Jommelli – wie andernorts auch Christoph Willibald Gluck oder Tommaso Traetta – die standardisierte Abfolge von Rezitativ und da-Capo-Arie auf, indem er Chöre, Ensembles, Tänze und spektakuläres Bühnengeschehen integrierte, teilweise andere Arien-Formen als die da-Capo-Arie einsetzte und verschiedene Abschnitte zu Szenenkomplexen verband. Eines der

---

<sup>1</sup> Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 141f.

wichtigsten Charakteristika von Jommellis Komponieren ist aber, dass er die Bedeutung des Orchesters aufwertete, indem er die Emotionen der jeweiligen Szene nicht nur über den vokalen Part, sondern gerade durch die Instrumentalmusik auszudrücken versuchte. Während seines Engagements am württembergischen Hof in Stuttgart hatte Jommelli ausreichend Gelegenheit, diese Dinge umzusetzen. Ab 1. Januar 1754 als Oberkapellmeister angestellt, wurden ihm vielfältige Gestaltungsfreiheiten ermöglicht, indem der Herzog Carl Eugen zumindest in den ersten Jahren großzügig aufwendige Inszenierungen und Verpflichtungen berühmter Sänger und Instrumentalisten unterstützte.

Auch die Oper *Didone abbandonata* vertonte Jommelli in seiner Stuttgarter Zeit. Nachdem er das Libretto von Pietro Metastasio bereits 1747 für Rom und 1749 für Wien in Musik gesetzt hatte, komponierte er 1763 für Stuttgart anlässlich des Geburtstags des Herzogs noch einmal eine neue Version. Daraus hören Sie heute Abend zum einen die Auftrittsarie der Dido »Son regina, e son amante« aus der fünften Szene des ersten Aktes, in der Dido darlegt, dass sie Königin von Karthago und auch verliebt ist. Allerdings betont sie, dass sie selbstbestimmt lebt, ihre Macht also nicht eingeschränkt werden soll. Sie wehrt sich damit auch gegen die Werbungen Iarbas, dem König der Gaetuler. Jommelli vertonte die Arie als eine dal-Segno-Arie: Einem A-Teil mit zwei Textdurchgängen und längerem Orchestervor- und -zwischenstück folgt ein kontrastierender, ruhiger gestalteter B-Teil, nach dem noch einmal ein Teil des A-Teils wiederholt wird – allerdings eben nicht wie zu Beginn des 18. Jahrhunderts bei der da-Capo-Arie üblich der komplette A-Teil, sondern nur der Teil ab dem zweiten Textdurchgang. Jommelli komponierte 1763 die Arie für die damals sehr gefragte Sopranistin Maria Masi Giura, deren Virtuosität man an den zahlreichen Koloraturen in der Arie erkennen kann.

Zum anderen wird heute Abend im Konzert die letzte Szene der Oper zu hören sein: In größter Verzweiflung – Aeneas hat sie verlassen, Karthago brennt – wählt Dido den Freitod und stürzt sich in den brennenden Palast. Die Szene beginnt mit den letzten Worten Didos, mit denen sie diesen Entschluss fasst. Unterschiedliche Tempi, Wechsel zwischen rezitativisch und arios gestalteten Abschnitten, Sechzehntel-Sextolen, Läufe und Tonrepetitionen in den Instrumenten spiegeln dabei sowohl Didos aufgewühltes Innere als auch die aufgebrachte Natur wider. Verschiedene Abschnitte werden so zu einem Szenenkomplex zusammengefasst, der schließlich – in der heute Abend zu hörenden Version einer späteren Stuttgarter Aufführung – mit einem ausgedehnten instrumentalen Nachspiel endet. Im Libretto ist vorgeschrieben, was dabei pantomimisch auf der Bühne dargestellt werden soll: Während Dido sich in die Flammen stürzt, steigt das Meer an, die Wellen toben,

der Himmel zieht sich zu und ein Gewitter kommt auf, anschließend beruhigt sich das Meer wieder und auch das Gewitter endet. Jommelli zeichnet dieses Geschehen mit den Mitteln der Instrumentalmusik nach: Läufe, Tonrepetitionen und die für den Komponisten typische Anweisung »crescendo il forte«, ein Lauter-Werden der Musik zur Steigerung des Ausdrucks, sowie schließlich ein ruhigerer Abschluss verbildlichen das Geschehen. Für diese Szene gilt also auch, was Georg Joseph Vogler allgemein über Jommellis Komponieren schrieb und was bemerkenswert neu zu der Zeit war: »Er sprach ohne Wörter, und ließ die Instrumenten [sic!] fort declamiren, wenn der Dichter schwieg.«<sup>2</sup>

**Georg Joseph Vogler** selbst wiederum drückte ebenfalls in seiner *Schauspielmusik zu Hamlet* mit Instrumentalmusik den Inhalt aus. Vogler, der als Komponist, Musiktheoretiker, Instrumentenbauer, Pädagoge, Orgelvirtuose, Kapellmeister und Geistlicher vielfältig wirkte, kam 1771 nach Mannheim. Er erhielt dann zunächst von Kurfürst Carl Theodor ein Stipendium für eine Italienreise und kehrte schließlich – vom Papst zum Priester geweiht – im November 1775 nach Mannheim zurück, wo er als Vizekapellmeister neben Ignaz Holzbauer angestellt war. In der kurpfälzischen Residenz gründete er 1776 seine öffentliche Tonschule und hier komponierte er auch 1778 die *Ouvertüre und Zwischenspiele zu dem Trauerspiel Hamlet*. Damit wurde in Mannheim zum ersten Mal ein Werk Shakespeares aufgeführt. Aber auch Voglers Komposition war bemerkenswert. Dass beim Sprechtheater Musik erklang, war nichts Neues – Rahmenmusik oder auch vereinzelt in die Handlung integrierte Musik gehörte zum Sprechtheater von Anfang an dazu. Die Schauspielmusik von Vogler jedoch – und dies ist für eine Komposition im Jahr 1778 besonders hervorzuheben – war auf Shakespeares Drama zugeschnitten: Die Ouvertüre und die vier weiteren Stücke, die jeweils vor den fünf Akten von *Hamlet* erklangen, stellen einen Bezug zum Drama her.

Heute Abend hören Sie daraus zu Beginn des Konzerts die *Ouvertüre*, die ursprünglich vor dem ersten Akt von Shakespeares Drama erklang – also dem Akt, in dem zunächst der Geist des von seinem Bruder Claudius ermordeten Königs erscheint, der neue König Claudius Gertrude, die Witwe des alten Königs, heiratet und der verzweifelte Hamlet schließlich vom Geist seines Vaters dazu aufgefordert wird, seinen Tod zu rächen. Voglers Ouvertüre ist dreiteilig angelegt: Einem Largo-Abschnitt folgt ein rascher Allegro-Abschnitt und die Ouvertüre wird – wie dies für die französische Ouvertüre zu Beginn des 18. Jahrhunderts typisch war – mit einem erneuten Largo-Abschnitt abgeschlossen, der motivisch auf den ersten Teil zurückgreift. Die musikalische Ausgestaltung der Ouvertüre hat jedoch wenig mit

---

<sup>2</sup> Georg Joseph Vogler: *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, V–VI* (Oktober–Dezember 1778), S. 160.

der ›alten‹ französischen Ouvertürenform zu tun, sondern verweist ganz stark in die zweite Jahrhunderthälfte, indem die musikalische Gestaltung an die Handlung des ersten Aktes von Shakespeares Drama anzuknüpfen scheint. Die langsamen Rahmenabschnitte in c-Moll mit zum Teil synkopischem Rhythmus und dynamischen Kontrasten mögen dabei auf die düstere und verzweifelte Stimmung Hamlets rund um das Erscheinen des Geistes rekurren. Dazu kontrastiert das in Es-Dur beginnende Allegro, das vielleicht bei dem ein oder anderen Zuhörer das Bild der Hochzeit des neuen Königs Claudius mit Getrud vor dem inneren Auge entstehen lässt. Wie im Drama geht es jedoch dabei nicht durchweg heiter zu: Sechzehntelrepetitionen und synkopische Begleitschichten lassen die eigentlich brüchige Stimmung durchscheinen. Die motivische Anlage, aber auch Voglers allgemein zu beobachtender Sinn für instrumentale Klangfarben lassen also den Zuhörer mit der Ouvertüre in die Welt von Shakespeares Hamlet eintauchen.

Der jüngste unter den Komponisten des heutigen Konzertabends ist **Johann Evangelist Brandl**: 1760 in Rohr bei Regensburg geboren, wurde er 1789 Hofkapellmeister am Hof des Fürstbischofs von Speyer in Bruchsal und wirkte ab 1808 zunächst als Geiger, dann als zweiter Musikdirektor am großherzoglich-badischen Hoforchester in Karlsruhe. Die *Sinfonie für großes Orchester* in Es-Dur op. 12 entstand während seiner Bruchsaler Zeit, in der Brandl zwar relativ viel Freiraum für sein eigenes Wirken hatte, da der Fürstbischof von der Hofkapelle nur die notwendigen Dienste einforderte. Allerdings konnte aufgrund der politischen Unruhen rund um die französische Revolution keine richtige Entfaltung des Musiklebens in Bruchsal entstehen.

Gedruckt wurde die *Sinfonie in Es-Dur op. 12* 1796 beim Offenbacher Musikverleger Johann André und sie ist – wie generell Brandls Werke – deutlich Abbild ihrer Zeit: In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war es Standard, dass Sinfonien aus vier Sätzen bestanden. Der erste Satz war ein rascher Satz, der der formalen Erwartung nach als Sonatensatz mit zwei harmonisch und zumeist auch thematisch kontrastierenden Bereichen in der Exposition komponiert wurde, deren Motive in der sogenannten Durchführung verarbeitet und deren harmonische Spannung sich in der Reprise zur Grundtonart, der Tonika, hin auflöste. Der oft im Tempo noch einmal gesteigerte Schlusssatz konnte ebenfalls als Sonatensatz komponiert werden oder auch als Rondo oder Variationssatz. Dazwischen erklang in der Regel an zweiter Stelle ein langsamer Satz, der meist von kantablen Melodien geprägt war, und als dritter Satz ein Menuett (oder Scherzo) mit Trio. Genau dies findet man in Brandls Sinfonie mit der Satzanlage *Allegro, Adagio, Menuett mit Trio und Allegro assai* wieder. Dennoch gibt es die

ein oder andere interessante Abweichung von der erwarteten formalen Disposition. Beispielsweise findet sich im ersten Satz ganz klar ein zweites Thema in der Dominante B-Dur, das zunächst im Piano in den Streichern erklingt und auch deutlich lyrischer gehalten ist als das erste Thema. Es erklingt in der Reprise wie zu erwarten in der Tonika – es handelt sich also eindeutig um einen Sonatensatz. Allerdings erklingt das erste Thema im zweiten Teil des Satzes nicht noch einmal wie zu Beginn – einen Reprisesbeginn wie im Bilderbuch sucht man also vergeblich. Stattdessen erklingt nach einer Fermate ein vom ersten Thema abgeleitetes Motiv in C-Dur – überhaupt spielt die Motivic vom Beginn eine große Rolle in dem Satz. Daneben erklingen Tonrepetitionen und synkopische Schichten, die zudem als Idee auch im Finalsatz wieder aufgegriffen werden, an mehreren Stellen im eröffnenden *Allegro*. Hervorzuheben ist auch das *Menuett*, das eindeutig als solches gekennzeichnet ist, das aber aus allem anderen als einem simplen Dreiertakt besteht. Hier spielt Brandl mit dem Takt-Schwerpunkt und der Metrik, sodass das Menuett fast an ein Scherzo erinnert.

Auch **Joseph Aloys Schmittbaur** bricht in seiner *Sinfonia »bey Gelegenheit der Höchsten Vermählung«* in C-Dur mit den Hörerwartungen der damaligen Zeit. Schmittbaur, der vor 300 Jahren in Bamberg geboren wurde, wirkte – nachdem er zunächst in der Rastatter Hofkapelle als Konzert- und dann Kapellmeister, anschließend in der Karlsruher Hofkapelle als Konzertmeister und dann als Domkapellmeister in Köln gearbeitet hatte – ab 1777 als Kapellmeister in der Karlsruher Hofkapelle. In dieser Funktion komponierte er auch die *Sinfonia in C-Dur* und zwar, wie der Beiname »bey Gelegenheit der Höchsten Vermählung« schon sagt, 1797 anlässlich der Hochzeit des verwitweten Herzogs Maximilian Joseph von Zweibrücken-Birkenfeld und Caroline, der ältesten Tochter des badischen Erbprinzen Carl Ludwig.

Dass die *Sinfonia in C-Dur* gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstanden ist, merkt man ihr schon allein von der Satzanlage an: Der erste Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung (*Adagio pianissimo*), das folgende *Allegro assai* ist in der Sonatensatzform komponiert. Anschließend erklingt ein getragener langsamer Satz (*Romance. Adagio molto*) und ein *Menuetto* im raschen Allegro-Tempo. Die Sinfonia wird schließlich mit einem schnellen Finalsatz (*Prestissimo*) beschlossen. Die Satzabfolge entspricht der damaligen Erwartung an Sinfonien, allerdings spielt Schmittbaur auch gezielt mit jenen Formkonventionen. Dies wird gleich zu Beginn deutlich: Das *Allegro assai* ist unzweifelhaft als Sonatensatz zu erkennen, doch beim ersten Thema vermisst man thematisches Material im engeren Sinn. Achtel in Staccato und Tonrepetitionen, gespielt von den beiden Violinen, stellen im Prinzip das Thema

dar. Und im Mittelteil, der Durchführung, verzichtet Schmittbaur auf motivisch-thematische Arbeit, wie man sie eigentlich erwartet, stattdessen greift er auf eine Idee der langsamen Einleitung zurück – die solistisch hervortretende erste Oboe. Wirklich überraschend ist auch der Schluss der *Sinfonia*: Das *Prestissimo*, ebenfalls ein Sonatensatz, endet mit einer Coda, die ganz anders als erwartet komponiert ist. Nach Tutti-Akkordschlägen, mit denen die *Sinfonia* ebenfalls beschlossen werden könnte, folgen zunächst ein Takt Generalpause und anschließend sechs Takte lediglich ein Streichersatz im Pianissimo – die zurückgenommene Dynamik erinnert dabei an den Beginn der *Sinfonia*.

Sie sehen also – die Werke des heutigen Konzerts zeichnen sich alle durch vielfältige, zum Teil überraschende Ideen aus, die den Übergang zu ›Neuem‹ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts deutlich werden lassen. Dabei wünsche ich Ihnen nun viel Vergnügen und bedanke mich für Ihre Aufmerksamkeit!



## Literatur (Auswahl):

Häfner, Klaus: Art. »Johann Evangelist Brandl«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 3, Kassel u.a. 2000, Sp. 735–737.

Leopold, Silke: »Die ›Schule des wahrhaft guten Geschmacks in der Tonkunst‹. Carl Theodor und die Mannheimer Hofmusik«, in: *Die Wittelsbacher am Rhein. Die Kurpfalz und Europa. Begleitband zur 2. Ausstellung der Länder Baden-Württemberg, Rheinland-Pfalz und Hessen*, hg. v. Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg durch Alfried Wiczorek, Bernd Schneidmüller et al, Regensburg 2013 (= Publikationen der Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim 60), S. 297–303.

Nägele, Reiner: Art. »Jommelli, Niccolò«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 9, Kassel u.a. 2006, Sp. 1148–1159.

Niemöller, Klaus Wolfgang: Art. »Joseph Aloys Schmittbaur«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 14, Kassel u.a. 2005, Sp. 1477–1479.

Pelker, Bärbel: »Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778)«, in: *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*, hg. v. Silke Leopold und Bärbel Pelker, Schwetzingen 2014, (= Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik 1), S. 195–366, Online-Publikation: <http://www.hofmusik.de/PDF/SSH1.pdf>.

Dies.: »Ein ›Paradies der Tonkünstler‹? Die Mannheimer Hofkapelle des Kurfürsten Carl Theodor«, in: *Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler?. Kongressbericht Mannheim 1999*, hg. v. Ludwig Finscher, Bärbel Pelker, Rüdiger Thomsen-Fürst, Frankfurt 2002, (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 8), S. 9–33.

Dies.: »Mannheimer Schule«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 5, Kassel u.a. 1996, Sp. 1645–1662.

Petzold McClymonds, Marita: *Niccolò Jommelli. The last Years, 1769–174*, Michigan 1980, (= Studies in Musicology 23).

Thomsen-Fürst: Art. »Georg Joseph Vogler«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 17, Kassel u.a. 2007, Sp. 176–183.

Ders.: Art. »(Johann) Anton Fils«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 6, Kassel u.a. 2001, Sp. 1161–1166.