

Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1753 – 1763

VON LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT, FRANKFURT/MAIN

Der Begriff „Sturm und Drang“ hat sich schon lange in der deutschen Literaturwissenschaft fest eingebürgert. Er bezeichnet jene Bewegung einer stürmischen Kulturverjüngung, die aus Protest gegen Aufklärung und Empfindelei des Rokoko ein neues Lebensgefühl verkündete und den dämonisch schöpferischen Menschen auf den Schild hob, dessen Sendung es ist, „*Dasein zu enthüllen*“, wie Herder von dem Musterfall Lessing sagte. Man spricht deshalb auch in der Literaturgeschichte von dem „Höhepunkt der Geniezeit“ und meint damit ungefähr die Jahre 1775–1785¹, die mit den Werken von Lenz, Klinger, Schubart und Wagner umschrieben werden können. In der Musikwissenschaft ist eine auch nur annähernd genau formulierte Begriffsbestimmung bisher noch nicht erreicht worden. Wohl sind ähnliche Erscheinungen eines genialischen Ringens um Originalität und subjektiven Ausdruck in der Musik von J. Stamitz, C. Ph. E. Bach und W. A. Mozart, um nur einige wenige aus der Vielzahl zu nennen, längst bekannt und werden mehr oder weniger rhetorisch mit dem Namen „Sturm und Drang“ belegt, doch fehlten bisher eingehende Untersuchungen und eine präzise Abgrenzung dieser für die weitere Entwicklung der Musik so ungemein wichtigen Zeit. Wichtig ist sie vor allen Dingen deshalb, weil es sich hier um das Stadium einer Stilepoche handelt, in dem Tradition und Fortschritt aufeinanderprallen, wodurch jene Reibungen hervorgerufen werden, die für einen fruchtbaren Neuansatz im Künstlerischen unerlässlich zu sein scheinen. Schon vor einigen Jahrzehnten hat W. Gurlitt in seiner Darstellung von der Wandlung des Klangideals der Orgel auch den nachbarocken Klangtypus dieses Instruments in Deutschland berührt und dabei jene Orchester- oder Konzertorgel der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beschrieben, die in ihrer Wirkung etwa den Bestrebungen des Mannheimer Sturm und Drang gleichzusetzen ist². Andere Probleme dieser Bewegung griff E. Reeser auf, als er die Klaviersonaten mit Violinbegleitung einer umfassenden Untersuchung unterzog³. Aber erst die Forschung der jüngsten Gegenwart hat sich intensiver mit den Fragen des musikalischen Sturm und Drang auseinandergesetzt. Vor kurzem erschien eine größere Abhandlung über dieses Thema von H.-H. Eggebrecht, die den Begriff des Ausdrucks in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt⁴. Der Verf. geht von dem neuen Erleben aus, das die Musik jener Übergangszeit widerspiegelt, von dem Vermögen des Künstlers, sich selbst in der Musik darzustellen. Eggebrecht faßt die vielfältigen Erscheinungen, die das musikalisch Neue kennzeichnen, in dem Begriff der „*Primären Ausdrucksform*“ zusammen. Auf Grund einer umfassenden Sichtung der schriftlichen Zeugnisse zeigt er die Wandlung des Ausdrucksbegriffes: „*wie er in der zeitgenössischen Musikauffassung (Musikbedeutung) erscheint als Widerspiegelung, allmähliche ‚Hochstilisierung‘ eines neuartigen Musikerlebens — und zwar in der Art, daß wir die Bedeu-*

¹ F. J. Schneider, *Die deutsche Dichtung der Geniezeit*, Stuttgart 1952, S. 1.

² W. Gurlitt, *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte*, Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst, Augsburg 1926, S. 27 ff.

³ E. Reeser, *De klaviersonate met vioolbegeleiding in het Parijsche muziekleven ten tijde van Mozart*, Rotterdam 1939.

⁴ H.-H. Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29, 1955, S. 323 ff.

tung des Wortes aus seiner (schrift-)sprachlichen Verwendung zu gewinnen versuchen. Der radikale Umbruch gegenüber der vergangenen Musik-, ‚Anschauung‘ gewinnt auf diese Weise konkrete Sichtbarkeit, besonders deshalb, weil das Wort Ausdruck (*espressione*; *ausdrücken*, *esprimere*) sowohl in der alten wie in der neuen Zeit zentral ist: der Umbruch ist an ein und demselben Wort abzulesen“⁵. Ist damit von musikästhetisch-literarischer Seite her erstmals der Versuch unternommen worden, die Zwischenepoche der Sturm- und Drangzeit einzukreisen, so will H. Bessler in seiner 1955 veröffentlichten zusammenfassenden Studie von rein musikalischer Warte aus die fundamentale Bedeutung des Werkes J. S. Bachs für die folgende Entwicklung herausstellen⁶. In dieser Arbeit berührt er dabei mehrfach Probleme der Sturm- und Drang-Bewegung und erfaßt die Ausstrahlungen der Bachschen Schöpferkraft bis zu J. Haydns „klassischer“ Wende von 1781.

Die folgende Darstellung bemüht sich, eine Detailfrage der Sturm- und Drangzeit zu lösen. Sie untersucht die mit Sicherheit zu erkennenden Anfänge dieser Bewegung auf dem Gebiet der Klaviermusik in den Jahren 1750 bis 1765. Die Vorgeschichte hat der Verf. an anderer Stelle ausführlich dargelegt⁷. Hier sei nur noch einmal betont, daß im Gegensatz zur italienischen Tastenkunst gerade die deutsche Klaviermusik auf Grund ihrer spezifischen Entwicklung und anderer ausschlaggebender Faktoren in besonderem Maße dazu ausersehen war, entscheidend einer neuen, auf subjektiver Gestaltungskraft beruhenden Tonsprache zum Durchbruch zu verhelfen. Es ist dabei weniger wichtig, wer diese Neuerungen erstmalig zur Anwendung brachte, als vielmehr, wie diese selbst beschaffen waren. Eine genauere Analyse der musikalischen Mittel, die die Bestrebungen der jungen Stürmer und Dränger zum Ausdruck bringen sollten, ist deshalb unumgänglich notwendig.

Drei Werke verschiedener Klavierkomponisten, die als unmittelbare oder mittelbare Schüler J. S. Bachs anzusprechen sind, scheinen an der Herausbildung einer persönlich-geprägten Kunst wesentlich beteiligt gewesen zu sein: C. Ph. E. Bach mit den 18 *Probestücken in Sechs Sonaten zum Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (1753)⁸, Johann Gottfried Mützel mit den *III Sonates et II Ariosi avec XII Variations pour le clavessin* (1756)⁹ und Johann Gottfried Eckard mit seiner ersten Veröffentlichung, den *Six sonates pour le clavecin* (1763)¹⁰. Mützel hat nach dem Tode J. S. Bachs bei dessen Sohn Philipp Emanuel seine musikalische Ausbildung vervollständigt, Eckard sich dagegen nach Berichten von Zeitgenossen an Bachs Klavierschulwerk nahezu autodidaktisch herangebildet¹¹. Von den beiden Komponisten dürfte jeder die Werke der beiden anderen gekannt haben. Mützel und Eckard sind mit Bachs Sonaten zum *Versuch* bei der Lektüre des Lehrbuchs in Berührung gekommen. Mützels Opus ist bei dem damals

⁵ a. a. O., S. 330.

⁶ H. Bessler, *Bach als Wegbereiter*, AfMw XII, 1955, S. 1 ff.

⁷ L. Hoffmann-Erbrecht, *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit*, Jenaer Beiträge zur Musikforschung I, Leipzig 1954.

⁸ Neudruck von E. Doflein, Mainz 1935. Eine vom Schreiber dieser Zeilen herausgegebene Urtextausgabe erscheint demnächst in Verbindung mit der soeben vorgelegten Faksimileausgabe des Bachschen *Versuchs* bei Breitkopf & Härtel, Leipzig-Wiesbaden. Nach freundlicher Mitteilung von Dr. R. Baum (Kassel) bereitet E. Schmidt im Gustav Bosse-Verlag, Regensburg, ebenfalls eine Faksimileausgabe des *Versuchs* vor.

⁹ Neuausgabe Mitteldeutsches Musikarchiv, Reihe I, Heft 6 und 7, hrsg. von L. Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1955.

¹⁰ J. G. Eckard, *Oeuvres complètes*, hrsg. von E. Reeser, Amsterdam-Basel-Kassel 1956. Die Werke von Eckard erscheinen auch im Mitteldeutschen Musikarchiv, Reihe I, Heft 8 und 9, in der Ausgabe des Verf. bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

¹¹ P. v. Stetten, *Erläuterungen zur Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg*, Augsburg 1765, S. 261.

sehr bekannten Verleger Haffner in Nürnberg gedruckt worden, vielleicht auf Betreiben Ph. E. Bachs, der seit 1742 Haffners Autor war. Eckard wiederum dürfte durch den rührigen Musikverleger Lotter in Augsburg, der mit Haffner in besten Geschäftsbeziehungen stand, auf Mütthels Werk aufmerksam geworden sein¹². Wie man sieht, ist es eine Kette von naheliegenden Beziehungen, die durch die musikalische Zusammengehörigkeit dieser Werke offensichtlich bestätigt werden. Es scheint deshalb gerechtfertigt, die Klaviersonaten der drei Komponisten nicht als isolierte Einzelercheinungen, sondern als geschlossene Einheit zu betrachten. Jeder baut auf den Errungenschaften des anderen auf, ohne dabei seine Individualität zu opfern; denn gerade sie bestimmt ja entscheidend das Profil der jungen Kunst.

Von allen Neuerungen, die in immer stärkerem Maße seit 1750 in die Musik Eingang fanden, hat wohl keine so tiefgreifende Veränderungen nach sich gezogen, wie die jetzt aufkommende Übergangsdynamik. Der Terminus, von A. Heuß vor vielen Jahrzehnten geprägt und noch heute gültig¹³, umschreibt die Möglichkeit, durch kontinuierlichen Übergang von piano zu forte oder umgekehrt Crescendo- bzw. Decrescendowirkungen zu erzielen. Die Musik vor 1750 ist dagegen weitgehend der Terrassendynamik verpflichtet. Sie lebt von der Gegenüberstellung von piano und forte. Ihren sinnfälligsten Ausdruck findet diese Kontrastierung im Konzert durch den Wechsel von Solo und Tutti. Trotz des Gegensatzes dieser zwei grundsätzlich verschiedenen Prinzipien müssen wir sie in historischer Sicht als zusammengehörig betrachten: die Übergangsdynamik entwickelt sich aus der Terrassendynamik. Beide haben fernerhin gemeinsam, daß sie das musikalische Geschehen strukturbildend beeinflussen. Wird die Form eines Konzertsatzes entscheidend von der Klanggruppenregie bestimmt, so greift das Übergangscrescendo ebenfalls nachhaltig in die Struktur eines Satzes ein, was an Hand von Beispielen belegt werden soll (s. u.).

Es darf allerdings nicht übersehen werden, daß die meisten Melodieinstrumente (ebenso wie das Clavichord der Bachzeit und der vorangehenden Jahrzehnte) die Möglichkeit besitzen, kleinere dynamische Ausdruckschattierungen durch An- und Abschwollen der Tongebung, etwa innerhalb eines Motivs, anzubringen. Natürlich muß die Melodiebildung eines Stückes einer derartigen Wiedergabe entgegenkommen. Bessler hat deshalb die „*Expressivmelodik*“ verschiedener Bachscher Werke herausgestellt und auf ihre zukunftsweisende Bedeutung aufmerksam gemacht¹⁴. Da nur ein „*gefühlshaft mitgehender Vortrag*“ solche Musik klanglich realisieren kann, scheint für diese Art der Wiedergabe das Wort *Gefühlsdynamik* zuzutreffen¹⁵. Diese Gefühlsdynamik wird im Laufe der Zeit, vor allem aber nach 1750, von der jungen Generation immer mehr intensiviert und als wichtiges Ausdrucks-

¹² Vgl. L. Hoffmann-Erbrecht, *Der Nürnberger Musikverleger Johann Ulrich Haffner*, Acta Musicologica XXVI, 1954, S. 114 ff.

¹³ A. Heuß, *Über die Dynamik der Mannheimer Schule*, Riemann-Festschrift, Leipzig 1909, S. 440 f.

¹⁴ H. Bessler, *Charakterthema und Erlebnisform bei Bach*, Kongreßbericht Lüneburg 1950, Kassel 1952, S. 22; ferner *Bach als Wegbereiter*, S. 8 ff.

¹⁵ Um eine klare begriffliche Unterscheidung der verschiedenen dynamischen Möglichkeiten haben sich bisher A. Heuß (s. Anm. 13) und R. Steglich (*Karl Philipp Emanuel Bach und der Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit*, Bach-Jahrbuch 1915, S. 79/80) bemüht. Heuß trennt grundsätzlich die Gefühlsdynamik im obengenannten Sinne von der Effektdynamik, die aus der Anlage der Komposition hervorgeht und satzbildende Funktionen besitzt. Steglich möchte dafür lieber von Motivdynamik und Satzodynamik sprechen, bezieht also beide Begriffe auf die formale Struktur.

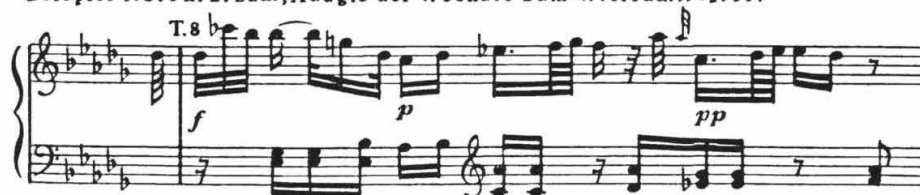
mittel, vornehmlich bei der Gestaltung der langsamen Sätze, in oft übersteigertem Sinne für die Interpretation gefordert.

Es wurde schon betont, daß sich der Wandel des „*statisch Dynamischen der Musik ins affektuos Dramatische*“, wie es W. Gerstenberg formuliert¹⁶, nur langsam und allmählich vollzieht. Schon J. S. Bach zeigt Bestrebungen, über die Terrassendynamik vorzustoßen. In dem b-moll-Präludium aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (BWV 867) erreicht er durch allmähliche Verstärkung der Stimmzahl unter Wahrung der motivischen Einheit einen crescendoartigen Effekt¹⁷. Ähnliche, wenn auch nicht so ausgeprägte, terrassenmäßige Steigerungen sind bei Bach besonders am Schluß seiner Klavierstücke anzutreffen. Es sei hier auf die a-moll-Fuge (*Wohltemperiertes Klavier I*, BWV 865), das Präludium der Partita I (BWV 825) und den Halbschluß der Gigue in der V. Englischen Suite (BWV 810) verwiesen. Da Bach natürlich keinerlei dynamische Bezeichnungen vorschreibt, kann die Absicht einer Crescendowirkung nur aus dem musikalischen Zusammenhang gefolgert werden. Erst wenn Melodik, Harmonik und Rhythmik im Zusammenwirken eine Steigerung herbeiführen, wird man in dieser frühen Zeit ein Crescendo vermuten dürfen¹⁸.

Etwa in der Mitte des 18. Jahrhunderts geht man einen Schritt weiter und versucht zunächst, mit den alten Bezeichnungen die neuen dynamischen Effekte zu umschreiben. Folgen wie *p – f – ff* oder *f – p – pp* kommen häufig zur Anwendung. Auch hier ist jeweils auf den musikalischen Zusammenhang zu achten, denn bei weitem nicht jede musikalische Phrase, die mit diesen dynamischen Abstufungen erscheint, ist als Crescendo oder Diminuendo im Sinne eines modernen An- und Abschwellens anzusprechen. So machte der Verf. bereits an anderer Stelle auf die vermeintlichen Decrescendi Lodovico Giustinis in dem 1732 erschienenen Sonatenwerk *Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martellatti* aufmerksam¹⁹.

Auch die 1753 veröffentlichten *Sechs Sonaten zum Versuch* C. Ph. E. Bachs befinden sich noch ganz auf dem Boden dieser erweiterten Terrassendynamik. Die zwölf Diminuendi, die der Komponist verlangt und meist mit den Zeichen *f – p – pp* und *ff – f – p* festlegt, werden mehr durch registermäßige Abstufungen bestimmt, als daß in ihnen ein kontinuierlicher Übergang zu bemerken wäre (Beispiel 1). Die dy-

Beispiel 1. C. Ph. E. Bach, Adagio der V. Sonate zum «Versuch» (1753)



¹⁶ W. Gerstenberg, Artikel *Dynamik*, MGG III, Kassel 1954, Sp. 1031.

¹⁷ Besseler, *Charakterthema*, S. 22.

¹⁸ Aus diesem Grunde kann ich Besseler's Annahme (*Charakterthema*, S. 22), Händels I. Krönungsanthem (Händel-GA XIV, Nr. 1) beginne mit einem Crescendo, nicht folgen. Wohl steht bei Takt 1 *soft* und bei dem Tutti- und Choreinsatz *loud*, jedoch deutet das m. E. noch nicht auf ein Crescendo hin. Formal besteht diese Einleitung aus zwei getrennten Abschnitten von acht bzw. 15 Takten Länge. Weder ihre melodische und harmonische noch ihre rhythmische Anlage lassen ein Crescendo vermuten. Heuß (*Dynamik*, S. 444) geht auf eine ähnliche Stelle in Händels erstem Concerto grosso ein und betont nachdrücklich, daß eine Ausführung im Sinne der Übergangsdynamik abwegig sei.

¹⁹ Hoffmann-Erbrecht, *Deutsche und italienische Klaviermusik*, S. 81.

namischen Vorschriften wirken oft äußerlich „aufgesetzt“; es fehlt häufig die zwingende Notwendigkeit, mit der sie sich gleichsam von selbst aus dem musikalischen Zusammenhang ergeben. Auch das einzige Crescendo (*p – f – ff*) im Allegretto der IV. Sonate ist noch nicht im Sinne einer neuen Übergangsdynamik gestaltet. Und doch wird an Bachs Vorschriften deutlich, welche musikalische Wandlung sich in diesen Jahren vollzieht und wie die Ausdrucksmöglichkeiten ständig eine Erweiterung erfahren.

Vergegenwärtigt man sich Bachs dynamische Anweisungen im Zeitraum von 1742 bis 1753, so erhält man einen plastischen Eindruck:

1742	<i>Preußische Sonaten</i>	<i>p ; f</i>
1744	<i>Württembergische Sonaten</i>	<i>pp ; p ; f ; fp</i>
1753	<i>6 Sonaten zum Versuch</i>	<i>pp ; p ; pf ; mf ; f ; ff</i> ²⁰ .

Einige Ergänzungen seien hier eingeschaltet. Die heute nicht mehr gebräuchliche Bezeichnung *pf* (*poco forte*) fordert eine Tonstärke, die zwischen *p* und *mf* liegt. Das Wort *crescendo* kommt 1753 bei Bach noch nicht vor; es wird auch später nur unter besonderen Umständen von ihm aufgegriffen. In seinen letzten Klavierwerken, den *Sechs Sammlungen von Sonaten, Rondos und Freien Fantasien für Kenner und Liebhaber* aus den Jahren 1779–1787²¹, taucht nur fünfmal die Bezeichnung *cresc.* auf, während eine stufenmäßige Umschreibung dieses Effekts weit häufiger anzutreffen ist. Dieses Festhalten an alten, traditionellen Gepflogenheiten ist typisch für die erste Generation nach J. S. Bach, also für Komponisten, die etwa zwischen 1700 und 1720 geboren sind.

Wie entscheidend sich das Bild in der folgenden, um 1730 geborenen Generation wandelt, zeigt besonders anschaulich das 1756 erschienene, zitierte Werk von J. G. Müthel. Dieser Komponist überwindet weitgehend die Terrassendynamik, allerdings weniger durch eine neue Bezeichnung (das Wort *crescendo* kommt auch hier noch nicht vor) als vielmehr durch die dramatische Zuspitzung des gesamten musikalischen Geschehens zu einem Höhepunkt. Sehr aufschlußreich ist in dieser Hinsicht die III. Sonate, in die nicht weniger als zehn Crescendi (von zwölf im ganzen Werk) eingestreut sind, während in den ersten beiden Sonaten nur der Diminuendo-Effekt zur Anwendung gelangt. Es liegt deshalb die Vermutung nahe, daß die III. Sonate am spätesten, erst kurz vor dem Stich, komponiert wurde, während den vorangehenden Sonaten Bachsche Werke Modell gestanden haben.

An einem charakteristischen Beispiel aus dem zweiten Satz der III. Sonate von Müthel soll das Neuartige: die moderne Konzeption eines dynamisch gesteigerten Höhepunkts unter Berücksichtigung aller kompositorischen Mittel, vor Augen geführt werden (Beispiel 2). Die besprochene Steigerung wird von Takt 60 ab vorbereitet; ihre eigentliche Entwicklung beginnt aber erst mit dem Aufschwung im *piano* in Takt 65. Die Triolenbewegung liegt zunächst in der rechten Hand und wird noch durch Achtelnoten bis zur zweiten Hälfte von Takt 67 in ihrem gleichmäßigen Dahinfließen gehemmt. Mit Takt 68 tritt die Steigerung in dreifacher Hin-

²⁰ E. Reeser, *Johann Gottfried Eckard* (Tijdschrift voor Muziekwetenschap XVII, 1949, S. 103) und Artikel *Eckard* (MGG III, Kassel 1954, Sp. 1088), wäre demnach zu berichtigen, desgl. sein Vorwort zur Neuausgabe der Werke Eckards (s. Anm. 10).

²¹ Urtextausgabe (1895 hrsg. von C. Krebs), revidiert vom Verf. 1954 bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Beispiel 2. J.G. Mützel, Mittelsatz der III. Sonate (1756)

T. 65 (Poco adagio)

The musical score is presented in five systems, each with a piano (left) and treble (right) staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a *poco f* dynamic and a tempo change to *Poco a poco più allegro*. The third system is marked with the number 70. The fourth system is marked with *ff* (fortissimo). The fifth system is marked with *Adagio* and includes *p* and *pp* dynamics.

sicht in ein neues Stadium: nach der Zwischenstufe *poco forte* ist das *forte* vorgeschrieben, während durch die Bezeichnung *poco a poco più allegro* eine Beschleunigung des Tempos verlangt wird, die in der absteigenden Sequenz und der Verteilung der Triolen auf beide Hände eine sinnfällige Unterstützung erhält. In Takt 71 wird schließlich nach Oktavparallelführung beider Hände der letzte Höhepunkt im fortissimo und in Vierundsechzigstelbewegung erreicht. Das Diminuendo der letzten beiden Takte zeigt auch im bewegungsmäßigen Ablauf eine klar retardierende Tendenz, die in den abschließenden Achtelnoten ihre Erfüllung findet.

Fassen wir diese Beobachtungen zusammen, so wird eines deutlich: die moderne Übergangsdynamik arbeitet mit den Faktoren von Ursache und Wirkung. Können wir die Ursache dieses Crescendos in der Stauung erblicken, die die wohldisponierte

Steigerung hervorruft, so besteht die Wirkung in der Entspannung, also vornehmlich darin, daß der Höhepunkt eine Zeitlang festgehalten wird, daß man sich auf ihm eine Weile „austoben“ kann. Natürlich ist es möglich, auch auf andere Weise ein Übergangscrescendo zu gestalten, und es gibt viele Beispiele ohne diesen „vulkanartigen“ Effekt auf dem Kulminationspunkt. Dennoch ist er charakteristisch für die junge Generation, die zum ersten Mal ihrem Subjektivismus ungezwungen Ausdruck verleiht und eine gewisse Entdeckerfreude an den elementaren, neuartigen Wirkungen offenbar werden läßt²². Auch in unserem Beispiel tut sich eine völlig neuartige Welt auf, ichbezogen, dramatisch zugespitzt, im schärfsten Gegensatz zu der statischen Dynamik einer vergangenen Epoche. Müthel ist der erste, der ihr als Stürmer und Dränger Eingang in die Klaviermusik verschafft. Durch die motivische Geschlossenheit, die nahtlosen Übergänge, die Beteiligung aller kompositorischen Mittel erreichen einige seiner Crescendi eine seltene Wucht und Eindringlichkeit, so daß sie als typische Beispiele einer persönlich gestalteten Übergangsdynamik angeführt werden können.

Die mit Müthel in ein entscheidendes Stadium getretene Entwicklung findet in den Kompositionen von J. G. Eckard ihre Fortsetzung. Bei ihm wird erstmalig in der Klaviermusik das Wort Crescendo ausgeschrieben. In seinem op. 1, den *Six sonates pour le clavecin* (1763), verlangt er 23 Crescendi, von denen sieben mit diesem Wort bezeichnet sind, die übrigen jedoch noch in herkömmlicher Manier durch Abkürzungsbuchstaben kenntlich gemacht werden. Das umschriebene Diminuendo fehlt bei ihm fast ganz; nur dreimal kann es nachgewiesen werden. Obwohl noch viele Crescendi im Sinne der Bachschen Terrassendynamik angelegt sind, finden sich doch manche Stellen moderner Prägung, die an Müthel erinnern. Einige Takte aus dem Vivace der III. Sonate seien hier herausgegriffen (Beispiel 3).

Beispiel 3. J. G. Eckard, Vivace der III. Sonate (1763)

T. 50

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system is marked with a crescendo (*cresc.*), followed by fortissimo (*ff*), and then piano (*p*). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Eckard benutzt in ihnen als kompositorisches Hilfsmittel der Steigerung den Übergang von der engen zur weiten Lage. Er verweilt nur einen Takt lang auf dem Höhepunkt, setzt ihm aber harmonisch durch Ausweichen in die Wechseldominante (G-dur innerhalb von f-moll) ein besonderes Glanzlicht auf. Die Wucht der Wirkung wird jedoch nicht, wie bei Müthel, organisch durch ein Diminuendo aufge-

²² Vgl. hierzu Heuß, *Dynamik*, S. 444 f.

fangen, sondern unvermittelt durch die Vorschrift *piano* abgebrochen, ein Kunstgriff, der in einem so stürmischen Schlußsatz wie diesem mit ganz bestimmter Absicht zur Anwendung kommt.

Eckards dynamische Ausdrucksskala von 1763 weist über die Bachs von 1753 kaum hinaus. Neben dem schon genannten, jetzt ausgeschriebenen *Crescendo* kommt lediglich die Zwischenstufe *mp* neu vor. Sie entspricht etwa der bei Mützel gebräuchlichen Bezeichnung *poco piano*. Erst in Eckards zweitem Werk, den 1764 veröffentlichten *Deux sonates pour le clavecin ou le pianoforte*, werden die Vortragsanweisungen differenzierter. Dort finden wir die bis dahin in der Klaviermusik noch nicht verwendeten feineren Nuancen *rinf.*, *mezza voce*, *dolce*, *tenuto*, *legato* und *un poco cresc.* Diese für damalige Begriffe äußerst genauen Vorschriften sind auf die neuen Möglichkeiten des Instruments zugeschnitten, für das Eckard schreibt, des Pianofortes Steinscher Konstruktion.

Das Problem des Klavierbaus steht in engstem Zusammenhang mit den Neuerungen auf dynamischem Gebiet. Schon 1709 hatte Cristofori die Konstruktion des Hammerklaviers der Öffentlichkeit vorgelegt. Freilich dauerte es noch viele Jahrzehnte, bis aus diesen Versuchen ein in seiner Art dem Cembalo ebenbürtiges Instrument entwickelt worden war. Auf jeden Fall konnte in den dynamischen Möglichkeiten das Clavichord bis etwa 1760 mit dem Hammerklavier konkurrieren. Wie zögernd und kritisch die Zeit vom Pianoforte Kenntnis nahm, zeigt der 1753 veröffentlichte erste Teil von Bachs *Versuch*, in dem das Instrument nur einige Male ganz am Rande erwähnt wird. Es ist deshalb kaum anzunehmen, daß Bach bei der Komposition seiner Probestücke an das Hammerklavier gedacht hat. Viel eher nahm er sich die in bescheidenen Grenzen vorhandenen dynamischen Abstufungen des Clavichords zum Vorbild, als er seine Sonaten niederschrieb. Ein eindeutiger Hinweis zur Verwendung dieses Instruments findet sich im *Largo* der IV. Sonate, in dem zweimal die *Bebung* gefordert wird.

Auf den ersten Blick scheint das zarte Clavichord den temperamentvollen Ausbrüchen der III. Sonate von Mützel nicht gewachsen zu sein. Man darf aber nicht vergessen, daß die Blütezeit des Clavichords gerade in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fiel und 1756 größere und kräftigere Typen angefertigt wurden, als sie heute gewöhnlich hergestellt werden. Diese Instrumente besaßen Möglichkeiten für *Crescendo*- und *Decrescendoeffekte*, die auf dem frühen Hammerklavier keineswegs modulationsfähiger ausgeführt werden konnten. Auch das Cembalo war inzwischen durch Schwellvorrichtungen dynamisch biegsamer gemacht worden. Es ist deshalb schwer zu entscheiden, an welches Tasteninstrument Mützel bei der Komposition seiner Sonaten vornehmlich gedacht hat, wahrscheinlich in erster Linie an das leistungsfähige Clavichord und erst in zweiter Linie an das Hammerklavier. Ich möchte deshalb hier ausdrücklich meine früher geäußerte, überspitzte Formulierung, Mützels Werke seien ausschließlich für das Hammerklavier bestimmt, revidieren²³. Aus der unverfänglichen Sammelbezeichnung „*pour le clavessin*“ auf dem Titelblatt seines Werks läßt sich jedenfalls nicht auf ein bestimmtes Instrument schließen. Bezeichnenderweise unterscheidet sich Mützels 1771 in Riga bei

²³ *Deutsche und italienische Klaviermusik*, S. 126, und Vorwort zur Ausgabe der Mützelschen Werke (s. Anm. 9).

Hartknoch veröffentlichtes *Duetto für 2 Claviere, 2 Flügel oder 2 Fortepiano* stilistisch nicht von den Sonaten von 1756²⁴. Auch hier steht das Clavichord (= *Clavier*) in der Aufzählung der Instrumente an erster Stelle²⁵.

Von Eckard wissen wir schließlich aus dem Vorwort zu op. 1 genau, daß er mit seinen Sonaten an die neuen Möglichkeiten des Fortepiano dachte. Inspiriert von den Schöpfungen des Klavierbauers J. A. Stein²⁶, reiste er mit diesem 1758 nach Paris und propagierte dort mit seinen Kompositionen und Improvisationen das neue Instrument. Seine einführenden Worte zu der Ausgabe von 1763, auf deren historische Bedeutung schon Reeser aufmerksam gemacht hat²⁷, seien hier noch einmal im vollen Text angeführt: „*J'ai tâché de rendre cet ouvrage d'une utilité commune au Clavecin, au Clavichorde, et au Forté et Piano. C'est par cette raison que je me suis cru obligé de marquer aussi souvent les doux, et les fort, ce qui eut été inutile se je n'avais eu que le Clavecin en vue.*“ Für Paris bedeutete seine Kunst eine Sensation, denn gerade in dieser Stadt hatten sich die Traditionen der französischen Clavecinisten und mit ihnen die Herrschaft des Cembalos bis nach 1760 unverändert bewahrt. Erst die deutschen Musiker des Sturm und Drang brachen in dieser Zeit den Bann.

Lassen sich auf diese Weise allein von der Dynamik aus sichere Belege für den Zeitpunkt gewinnen, an dem wir mit Bestimmtheit die Anfänge der Sturm-und-Drang-Bewegung in der deutschen Klaviermusik ansetzen können, so sind natürlich damit die Möglichkeiten, neue Erkenntnisse zu gewinnen, keineswegs erschöpft; denn auch die Formgestaltung der betreffenden Werke, ihre Melodik, Harmonik und Rhythmik deuten in mannigfaltiger Hinsicht auf den Willen der jungen Generation, sich selbst in der Musik auszudrücken, mehr und mehr die Persönlichkeit des schöpferischen Individuums in den Vordergrund zu rücken. So zeigen gerade die Werke der hier besprochenen drei Komponisten, wie verschiedenartig die von ihnen bevorzugten Mittel sind, mit denen sie ihre Sonaten originell und einmalig gestalten.

Bei Bachs Probestücken von 1753 steht die Kunst der Improvisation im Vordergrund. Sie findet ihren charakteristischen Ausdruck in der Schluß-Fantasia der VI. Sonate, der ersten ihrer Art, die der Komponist veröffentlichte. Hier können wir in der Tat von einer individuellen Schöpfung sprechen, einer Eingebung des Augenblicks, die dennoch, zuchtvoll und gebändigt, von dem klar ausgeprägten Formensinn des Meisters Zeugnis ablegt. Aber noch auf andere Weise erhalten die improvisatorischen Elemente Eingang in dieses Werk. Es sei auf die tokkatenhaft freien Einleitungssätze der V. und VI. Sonate verwiesen, die zwar ohne Unterbrechung in einheitlichem Ablauf dahinströmen, in ihrer Grundhaltung aber doch durchaus improvisatorisch entworfen sind. Schließlich zeigen die beiden auskomponierten, taktstrichlosen Kadenzen des Largo (IV, 2) und Adagio (VI, 2) Bachs Bestreben,

²⁴ Neuausgabe von A. Kreutz in Nagels Musikarchiv, Nr. 176, Kassel 1954.

²⁵ Auf diese Parallelität machte mich freundlichst M. S. Kastner (Lissabon) aufmerksam. Bei der Vorbereitung eines historischen Konzerts auf alten Instrumenten probierte er Mühels Kompositionen von 1756 der Reihe nach auf modernen Flügeln, historischen Hammerklavieren und großen Clavichorden, wie sie u. a. die dänische Firma Hornung og Møller heute baut, und entschied sich für das Clavichord, weil hier „*die Musik vollkommen zur Entfaltung kam und viel spontaner, natürlicher und vor allem ausdrucksvoller klang*“. Mögen auch mitunter bei Lösung dieser Probleme persönliche Geschmacksfragen eine Rolle spielen, so bin ich Kastner, dem anerkannten Experten für alte Klaviermusik, für seine Versuche und Anregungen zu großem Dank verpflichtet.

²⁶ Vgl. E. Hertz, *J. A. Stein*, Wolfenbüttel-Berlin 1937.

²⁷ Artikel *Eckard*, MGG III, Kassel 1954, Sp. 1088.

die Form auszuweiten und das musikalische Geschehen einem Höhepunkt zuzuführen, auf dem der Spieler in völliger persönlicher Freiheit noch einmal dem Stück ein Glanzlicht aufsetzen kann (Beispiel 4).

Beispiel 4. C. Ph. E. Bach, Schluss des Adagics der VI. Sonate zum «Versuch» (1753)



Das Improvisatorisch-Freizügige erhält bei Müthel einen ganz anderen Charakter als bei Bach. Es kommt vornehmlich in der Passagentechnik der Ecksätze zum Vorschein, die auf den doppelten Umfang der bisherigen Norm ausgeweitet werden. Mit unermüdlicher Kombinationskunst entwickelt Müthel ein höchst abwechslungsreiches Laufwerk, dessen Mannigfaltigkeit keinerlei Vorbilder aufzuweisen hat²⁸. Die Triolenbewegung mit vielen Varianten herrscht vor, entweder frei improvisiert oder thematisch gebunden. Bei aller Weitschweifigkeit in den Ecksätzen versteht es der Komponist aber, die Form zu wahren und eine straffe Ordnung durch häufige Wiederholungen der Themen zu erreichen. Im ersten Satz der Einleitungssonate z. B. erklingt das Hauptthema achtmal, das Nebenthema zwölfmal. Um einer Ermüdung vorzubeugen, werden die Themen stets auf andere Stufen versetzt und treten abwechselnd in Dur oder Moll auf. Durch diesen Kunstgriff bleibt trotz aller improvisatorischen Einwürfe stets die Einheit des Satzes gewahrt.

Müthel hat in seinem Brief an einen ungenannten Freund, den der deutsche Übersetzer von Burneys Reisetagebüchern abdruckt²⁹, bemerkenswerte Ausführungen zum Schaffensvorgang gemacht, die charakteristisch für die junge Generation des Sturms und Dranges sind. Er schreibt u. a.: „Würde man sparsamer und nur alsdann arbeiten, wenn der Geist ausgeruht und sich völlig von den vorigen Gedanken befreiet und erhohlet hätte; so würde man neu und feurig denken...“ Der Wille, immer originell in der Komposition zu sein, kommt in diesen Worten programmatisch zum Ausdruck. Sieht man sich aber unter diesen Gesichtspunkten einmal seine Sonaten an, entdeckt man, daß er selbst sich nicht immer an sein Programm gehalten hat. Müthel plündert sich oft selbst aus. Qualitativ, besonders in der Mannigfaltigkeit der Erfindung, fallen die Sonaten II und III gegenüber dem ersten, genialisch konzipierten Werk ab. So ist das Thema im dritten Satz der dritten Sonate motivisch mit Teilen des Schlußsatzes aus der zweiten Sonate

²⁸ Schon Burney, *The Present State of Music in Germany*, London 1773, S. 328 f., rühmt die originellen Passagen Müthels.

²⁹ Vollständig wiedergegeben bei L. Hoffmann-Erbrecht, *Deutsche und italienische Klaviermusik*, S. 123.

(Takt 72 ff.) verwandt. Oft werden Bestandteile des musikalischen Geschehens in anderen Stücken mit veränderter Tonart und abweichendem Metrum zitiert. Neben zahlreichen Parallelen dieser Art finden wir auch direkte Verpflanzungen. So sind Stellen aus dem zweiten Satz der Sonate III ihren Vorgängern im ersten Satz der Sonate II wie aus dem Gesicht geschnitten, und wer diese beiden Stücke nacheinander spielt, merkt deutlich, daß Müthel sich wiederholt³⁰. Hier liegen die Grenzen seines Könnens, mag auch der Wille zur Originalität noch so groß sein.

Im Sinne seiner Zeit unerreicht und originell ist Müthels Variationskunst. Zweifellos hat Ph. E. Bach seinem Schüler auch in dieser Technik die entscheidenden Anregungen vermittelt³¹; aber in der Art, wie Müthel die Themen abwandelt, zeigt sich sein Hang zum Übersteigerten, mitunter Gekünstelten, Manierierten, die Suche nach dem Einmaligen, Noch-Nie-Dagewesenen. Das gilt sowohl für die Veränderungstechnik in einigen Sonatensätzen (vor allem in dem Einleitungsstück der III. Sonate, das durch die Geschlossenheit der thematischen Substanz sehr konzentriert wirkt) wie in verstärktem Maße für die beiden Variationenzyklen, die 1756 den Sonaten beigelegt wurden und zu den bedeutendsten Werken dieser Art nach J. S. Bachs sogenannten *Goldbergvariationen* gerechnet werden müssen. Schon die Themen sind so labil wie irgend möglich gestaltet. Man vermutet hinter ihnen selbst eine Variation über etwas Davorliegendes, Stabileres. Sie sind reich verziert, figurativ ausgeschmückt und wenig markant im Sinne eines Grundgerüsts, das frei variiert werden soll. Auch die bunte Folge der Variationen zeigt in der Gruppierung eine Unruhe, hinter der sich eine neue Haltung verbirgt. Das bizarr geformte Stück kontrastiert mit dem komplementärrhythmischen, dem energisch betonten folgt ein elegantes Laufstück, auf stürmende Passagen der einfache Schreitbaß eines Adagios und auf überschäumende Bereicherung des Themas das Vereinfachende. Schließlich endet jeder Zyklus in großer Finalwirkung mit einem Feuerwerk selbstherrlicher Kadenzes. Gerade in der 12. und letzten Variation beider Werke gewinnt das Pianistische ganz die Oberhand. Die Achttaktperiode des Themas wird doppelt variiert. Klavieristische Kadenzierungen, Läufe, Akkordbrechungen, Triller, Arpeggien und Fermaten geben den Bravournummern ein improvisatorisch-rhapsodisches Gepräge. Müthel bemüht sich, dem Thema alles Liedhafte und Klare zu nehmen. Unser metrisches Gefühl kann die Taktgrenzen nicht mehr unterscheiden, und auch die Perioden sind so zerstört, daß wir kaum noch der Achttaktigkeit und der Wiederholung der harmonischen Abfolge gewahr werden. Müthels Hang zum Dunklen, Unklaren und musikalisch nicht Begründbaren tritt hier unverhüllt in Erscheinung.

Die Mittelsätze der I. und III. Sonate von Müthel scheinen auf den ersten Blick völlig frei gestaltet zu sein. Mit einer Kühnheit, die sich Ph. E. Bach auch in späteren Jahren nie angemaßt hat, drängt der Komponist auf der Grundlage eines oft rezitativisch freien Vortrags hier zu einer ganz persönlichen Aussage. Das Tempo dieser Sätze schwankt ständig. Im Mittelsatz der III. Sonate, der die Überschrift *Un poco allegro* trägt, wird 18mal ein Wechsel vorgeschrieben; dabei werden

³⁰ Ich verwende hier und im folgenden gelegentlich einige Ergebnisse aus Seminararbeiten von E. J. Dreyer und P. Gülke, die die Klaviermusik Müthels und Eckards behandeln und in meiner Übung zur Klaviermusik des 18. Jahrhunderts im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Jena 1955 angefertigt worden sind.

³¹ Vgl. K. v. Fischer, *C. Ph. E. Bachs Variationenwerke*, *Revue Belge de Musicologie* VI, 1952, S. 190 ff.

scheinbar wahllos die *Tempi Largo, Adagio, Un poco adagio, Poco a poco piu allegro* und *Allgro* berührt. Die Rhythmik ist aufs höchste gesteigert; nicht selten trifft man 128stel an, bei denen oft fraglich bleibt, ob sie exakt wiedergegeben werden können. Der Melodik fehlt häufig die klare Linienführung; sie wird durch floskelhafte Einschübe zerrissen und durch große Sprünge bizarr ausgeweitet.

Trotzdem gelingt es Müthel, im Mittelsatz der III. Sonate den Eindruck der Geschlossenheit hervorzurufen, einmal durch den ständig wiederkehrenden Kontrast von *Allegro* und *Adagio*, zum anderen durch seine geniale motivische Variationskunst, die fortwährend Bekanntes und doch wieder Verändertes auftauchen läßt. Mit diesen Mitteln gibt er dem Ganzen einen gewissen einheitlichen Charakter und schützt den Satz vor dem Auseinanderfallen. Es kann aber nicht übersehen werden, daß hier das Äußerste gewagt wird. Ein Schritt über diese lockere Verbindung von Einzelteilen hinaus muß unbedingt zum Chaos führen, zur beziehungslosen Aneinanderreihung von „sprechenden“ Melodiefloskeln, die nur noch vom Komponisten selbst verstanden werden können. Müthel steht mit diesen Sätzen an der Grenze des Kontrollierbaren, was Eggebrecht mit folgenden Worten umschreibt: „Das Bedeuten der Musik wird der Kontrolle, der Faßbarkeit, der konkreten Möglichkeit einer Erklärbarkeit entzogen. Was einst in seinen Beziehungen klar und deutlich erkannt werden sollte und konnte, das ist in jenen Jahrzehnten des Sturms und Drangs in die imaginäre Sphäre des Inneren hineingezogen worden“³². Eine derart ungestüme Heftigkeit in der Offenbarung des persönlichen Gefühlslebens ist bei keinem anderen Klavierkomponisten der Jahrhundertmitte zu bemerken. Wie Müthel als Mensch ein origineller, nervöser Kauz gewesen sein soll — Sietz berichtet z. B., er habe später in Riga im Winter nur dann konzertiert, wenn durch hohen Schneefall das Schlittenfahren und damit auch das Schellenläuten ausgeschlossen gewesen sei³³ —, so sind auch seine Kompositionen nur unter dem Gesichtspunkt eines gewollt individualistischen Personalstils richtig einzuschätzen. Vergleiche mit den Werken des etwas jüngeren Eckard machen das Gesagte deutlich. In diesen finden wir nur gelegentlich temperamentvolle Ausbrüche, und zwar gerade in den offensichtlich frühesten, noch vor 1758 in Deutschland entstandenen Sonaten³⁴. Die Pariser Salonatmosphäre, in der der Komponist später aufging, zwang zu einer gemäßigteren Haltung, die die Merkmale des galanten und empfindsamen Stils in sich vereinigt. Diese Feststellung trifft zumindest auf Eckards gedruckte Werke zu; es ist aber anzunehmen, daß er als freier Improvisator auf dem neuen Hammerklavier keine Zurückhaltung zu üben brauchte und unmittelbar sich selbst aussprechen konnte. Eine Vorstellung davon vermitteln etwa die Durchführungsteile der I. und III. Sonate von op. 1 (Beispiel 5).

Eckard legt das Schwergewicht seiner individuellen Aussage auf die Harmonik, im Gegensatz zu Müthel, der besonders die Melodik und Rhythmik seinen Zwecken dienstbar macht. In unserem Beispiel weicht er in Takt 38 unvermittelt von B-dur nach b-moll und Ges-dur aus, bevorzugt in der ganzen Durchführung verminderte Dreiklänge und leitet den Abschnitt über einen chromatisch absteigenden Baß zielstrebig zum Fortissimo-Höhepunkt. Die wechselhafte Motivbildung, die fluk-

³² *Ausdrucks-Prinzip*, S. 337.

³³ R. Sietz, *Die Orgelkompositionen des Schülerkreises um J. S. Bach*, Bach-Jahrbuch 1935, S. 38.

³⁴ Reeser, Artikel *Eckard*, MGG III, Sp. 1089.

Beispiel 5. J.G. Eckard, Durchführung des 1. Satzes der 1. Sonate (1763)

T. 34

34

38

40

p

f

cresc.

ff

tuierende Harmonik und die lockere Reihung verschiedener Episoden geben diesem Teil ganz den Charakter einer improvisierten, aber durch lebendiges Formbewußtsein gezügelten Gestaltung. Stellt man der Durchführung die sehr kantabel und gefällig gehaltenen Eingangsthemen gegenüber, dann zeigt sich deutlich, wie der Komponist den scharfen Kontrast geschlossener Satzglieder sucht und demonstrativ betont.

Unter den harmonischen Mitteln, derer sich Eckard im Anschluß an die Bestrebungen Ph. E. Bachs zur Steigerung des musikalischen Ausdrucks bedient, spielt der vorbereitete oder in freier Weise eingeführte Vorhalt eine besondere Rolle. Der Reiz seines leittönigen Gebrauchs wird entdeckt und immer wieder ausgenutzt, ehe er (nunmehr des Gewollten und Absichtlichen entkleidet) ein integrierender Bestandteil der Melodie Mozarts wird. Offenbar ist die häufig mit dem Vorhalt verbundene synkopische Wirkung von der ganzen Zeit als neuartig und interessant empfunden worden. Im Seitenthema des ersten Satzes der Sonata II (T. 13 ff.) wird dieser Reiz mehrere Takte lang ausgekostet. In Eckards op. 2, den *Deux sonates pour le clavecin ou le pianoforte* (1764), tritt das Synkopische noch stärker in den Vordergrund. Gleich im ersten Satz der Sonata I wird es bei einer dynamischen Steigerung Bestandteil eines größeren Zusammenhangs. Oft aber verwendet Eckard den Vorhalt nur als Mittel zur Kontrastierung, so etwa im *Affettuoso* und *Vivace* der dritten Sonate von op. 1.

Diese f-moll-Sonate ist wohl die kühnste Komposition aller von Eckard veröffentlichten Werke. Beim ersten Satz entdeckt man zwar noch im punktierten Rhythmus des Hauptthemas einige Parallelen zur Pathetik der längst überholten Ouvertüre vergangener Zeiten, aber Unisono-Triolengänge, Läufe und melodisch bestimmte Abschnitte sorgen für ein sehr abwechslungsreiches Geschehen; besonders die Schlüsse sind improvisatorisch frei hingeworfen. Am bewegtesten und leidenschaftlichsten gebärdet sich jedoch der Komponist im Finale. Reiche Chromatik, wild aufbegehrende Passagen in Verbindung mit mehreren, satztechnisch bedingten Crescendi prägen das Stück zu einem Wurf ersten Ranges, der viele für die Anfänge der Sturm-und-Drang-Zeit charakteristische Merkmale in sich vereinigt.

Wie befruchtend Eckards Klavierkompositionen auf den jungen Mozart gewirkt haben, hat Reeser nachgewiesen³⁵. Wahrscheinlich war es gerade diese neuartige, ungestüme Leidenschaft, die sich dem Knaben so unauslöschlich eingeprägt hat. Mozarts 1778 in Paris komponierte a-moll-Sonate für Klavier (KV 310) legt davon Zeugnis ab, daß die Begegnung mit den jugendlichen Stürmern und Drängern nicht in Vergessenheit geraten war und die Summe der Eindrücke früherer Jahre nun künstlerisch auf weit höherer Stufe ihren Niederschlag fand. So werden die charakteristischen Neuerungen der ersten deutschen Vertreter der Sturm-und-Drang-Bewegung in der Klaviermusik mehr und mehr Allgemeingut der musikalischen Welt. Ein neues Zeitalter der Musik ist angebrochen.

Meyerbeers Beziehungen zu Louis Spohr

VON HEINZ BECKER, HAMBURG

Mit der von Eugen Schmitz besorgten Neuausgabe der Selbstbiographie Louis Spohrs¹ ist ein wichtiges Quellenwerk des 19. Jahrhunderts wieder allgemein zugänglich geworden. Der Herausgeber hat sich dabei bemüht, das Verständnis der Spohrschen Mitteilungen durch einen breiten Anmerkungssteil zu vertiefen. Daß er in einem

³⁵ ebenda.

¹ Bärenreiter-Verlag Kassel, 1954.