

Reclams Konzertführer

Reclams Konzertführer

Orchestermusik

Von Klaus Schweizer und
Arnold Werner-Jensen

Mit 366 Notenbeispielen

20., aktualisierte und erweiterte Auflage

Reclam

20., aktualisierte und erweiterte Auflage

Alle Rechte vorbehalten

© 1998, 2015 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Noten: Peter Wondra, Köngen

Druck und buchbinderische Verarbeitung: C. H. Beck, Nördlingen

Printed in Germany 2015

RECLAM ist eine eingetragene Marke

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-011031-7

www.reclam.de

Inhaltsübersicht

Vorwort	7
Orchester und Orchestermusik	11
Konzertformen der Barockepoche	15
Das Concerto (Solo-Konzert)	15
Das Concerto grosso	17
Die Orchestersuite (Ouvertüresuite)	17
Konzertformen am Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts	19
Die Meister der Instrumentalmusik um die Mitte des 17. Jahrhunderts	21
Die hohe Zeit der barocken Instrumentalmusik am Ende des 17. und in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts	25
Italien	25
Frankreich	40
England	41
Deutschland und Österreich	42
Andere Länder	89
Orchestermusik im 18. Jahrhundert zwischen Barock und Wiener Klassik	91
Mannheim	93
Österreich und Böhmen. Die Wiener Schule . . .	97
Norddeutschland. Die Berliner Schule	98
Italien	107
Frankreich	111
England	112
Die Wiener Klassik	115
Das 19. Jahrhundert	291
Aufbruch in die Romantik und den Klassizismus	291
Hochromantik der Jahrhundertmitte	374

Das späte 19. und das 20. Jahrhundert	535
Um die Jahrhundertwende	535
Vor und nach dem Ersten Weltkrieg	694
Vor und nach dem Zweiten Weltkrieg	835
Neubeginn nach 1950	910
Moderne und Postmoderne	1050
Vor der Jahrtausendwende	1113
Verzeichnis der Abkürzungen	1128
Namenregister mit Verzeichnis der besprochenen Werke	1129

Vorwort zur 16. Auflage

In seiner 16. Auflage stellt *Reclams Konzertführer* ein von Grund auf neu verfasstes Kompendium der Orchestermusik dar. Für die Epochen »von den Anfängen« (im Barock) bis 1860 hat Dr. Arnold Werner-Jensen, Professor für Musikdidaktik und als Pianist und Cembalist ausübender Musiker, völlig neue Darstellungen verfaßt. Die Artikel zu den Komponisten der Generationen seit 1860, beginnend bei Hugo Wolf und Gustav Mahler, hat Dr. Klaus Schweizer, Professor für Musikpädagogik und Musikwissenschaft, geschrieben.

Die Werkauswahl eines Konzertführers für Orchestermusik basiert auf zwei Voraussetzungen: zum einen auf einer Definition des Begriffs »Orchestermusik«, zum andern auf den Gepflogenheiten des heutigen Konzertlebens und des Tonträgermarktes. Hinzu kommen Umfangsvorgaben, die dem vorliegenden Buch Handlichkeit und Preiswürdigkeit erhalten sollen. So ergibt sich ganz selbstverständlich der Zwang zur (sinnvollen) Auswahl, welche vorzunehmen vor allem an den chronologischen Rändern – also sowohl bei der Musikproduktion unserer Tage als auch in den historischen Frühphasen – nicht einfach ist.

Die »Neue Musik« von heute ist ständig in Bewegung, vielfältige stilistische Strömungen existieren nebeneinander, und vielfach fehlen noch alle Maßstäbe und Bewertungskriterien dafür, ob es sich um wichtige, die aktuellen Modeströmungen überdauernde Werke handelt oder um Eintagsfliegen. Auch bedarf gerade die zeitgenössische Musik in erhöhtem Maße der erläuternden Hilfestellung. Andererseits ist festzustellen, daß es im engeren Sinne eine Orchestermusik erst etwa seit Beginn des 18. Jahrhunderts gibt, obwohl immer wieder auch Kompositionen aus früherer Zeit aufgeführt werden. Allerdings ist mit der Verbreitung einer wachsenden Zahl von Werken der sogenannten Barockepoche, vor allem auf Tonträgern, der Kenntnisstand des Publikums so sehr gewachsen, daß elementare Erläuterungen zu jedem einzelnen Werk dieser Zeit heute nicht mehr so notwendig erscheinen wie noch vor wenigen Jahrzehnten. Auch ist zu beobachten, daß gerade den Kompositionen des Barock ein besonders hohes Maß an

Typisierung, an Standardisierung der formalen und strukturellen Elemente gemeinsam ist, so daß hier vor allem ein grundlegendes Verständnis befördert werden soll. Wenn diese grundsätzliche Einsicht in die Formmerkmale vorhanden ist, dann dürfte das Verständnis des individuellen Werkes kaum noch Probleme bereiten. So erscheint es gerechtfertigt, einen modernen Orchestermusikführer erst mit dem 18. Jahrhundert beginnen zu lassen.

Dem Hauptteil, der sich mit der Orchestermusik im eigentlichen Sinn auseinandersetzt, wird eine ausführliche Einführung vorangestellt, in der die historischen Vorstufen exemplarisch und grundsätzlich vorgestellt werden, mit gesonderter Hervorhebung einzelner herausragender Komponisten. Im zweiten Abschnitt des vorliegenden Konzertführers wird dann der Ansatz eines zusammenfassenden Überblicks verlassen zugunsten von Einzeldarstellungen über Komponisten und ihr Schaffen. Wir folgen damit der historischen Tendenz zum individuell bedeutenden und unterscheidbaren Opus. Es kann jedoch auf keinen Fall Anliegen eines im Umfang begrenzten Führers sein, enzyklopädisch alle jene Kompositionen zu erfassen, die jemals in orchestraler Besetzung in einem Konzert erklingen sein könnten.

Arnold Werner-Jensen

Vor allem bei den Darstellungen zur Musik des 20. Jahrhunderts wird manch ein Leser viele Namen und Werktitel vermissen. Zu zahlreich und kurzlebig, zu sehr aufs Regionale beschränkt und kontrovers bewertet nimmt sich die Flut auszumachen der Strömungen aus, um auch nur den Versuch einer gewissen Vollständigkeit wagen zu können. Der lexikalische Anspruch hatte entschieden hinter dem Ziel eines selektiven, auf Wesentliches bedachten Handbuches zurückzustehen. Daher entfiel auch der »Musikgeschichtliche Überblick« früherer Auflagen, der sich mehr und mehr zum bloßen Länder-, Namens- und Werkregister entwickelt hatte, ohne die dahinter verborgene Musik in sinnvoller Weise vergegenwärtigen zu können.

Am Prinzip, die Komponisten in der Abfolge ihrer Geburtsdaten defilieren zu lassen, wurde größtenteils festgehalten. Es ist in diesem Zusammenhang das einzige Mittel, die Generationenfolgen sichtbar werden zu lassen, und erwies sich als un-

verfänglich genug, um zweifelhafte nationale Schulen und ideologische Gruppen aufzulösen. Rachmaninow und Schönberg, aber auch John Cage und Jean Françaix, in ihren Zielsetzungen denkbar verschieden, begegnen sich so als Nachbarn in freundlicher Koexistenz.

Bei der Auswahl der mit Einführungstexten bedachten Werke durfte der Begriff »Orchestermusik« großzügig ausgelegt werden. Weberns späte *Kantaten* fanden daher ebenso Berücksichtigung wie Manuel de Fallas *Cembalokonzert*, dessen Orchester lediglich 5 Instrumente vorsieht. Beide Male sagen die Werke wohl ebensoviel über die orchestrale Denkweise ihrer Autoren aus wie Partituren mit üblicher sinfonischer Besetzung.

Bühnenwerke allerdings sollten ausführliche Erwähnung nur finden, wenn sie sich im Konzertsaal einbürgern konnten (z. B. Debussys Ballett *Jeux*) oder wenn ihre Komponisten eigens konzertante Fassungen schufen (z. B. Strawinsky mit den *Feuervogel*-Suiten, Berg mit den *Wozzeck*-Bruchstücken). In den Werkregistern erscheinen Operntitel am Rande lediglich dann, wenn es sich um signifikante Einzelwerke handelt (z. B. Wolfs *Corregidor*, Zimmermanns *Soldaten*).

Die beigegebenen Aufführungsdauern sind als praxisdienliche Näherungswerte zu verstehen, wie sie sich jeweils aus mehreren vergleichbaren, zumeist auf CDs zugänglichen Darstellungen ermitteln lassen. Wer jedoch bedenkt, daß das *Adagio* aus Mahlers *10. Sinfonie*, das keine Wiederholungsteile aufweist, unter Boulez' Leitung gerade 21 Minuten, unter Rickenbacher jedoch über 32 Minuten beansprucht, der erhält eine deutliche Vorstellung vom Ausmaß interpretatorischer Freiräume und von der Verbindlichkeit solcher Zeitangaben.

Klaus Schweizer

Zur 18. Auflage

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts hat sich der Blick auf die Avantgarde des ausgehenden 20. Jahrhunderts geklärt, eine neue Komponistengeneration hat die Konzertpodien erobert. Dazu zählen Emmanuel Nunes, Peter Eötvös, Gérard Grisey, Salvatore Sciarrino, Kaija Saariaho, Isabel Mundry, Olga Newirth, Thomas Adès und Jörg Widmann, die hier neu aufgenommen sind. Ihr Œuvre zeigt das Spektrum der aktuellen Kompositionsansätze, die über die kulturellen Grenzen hinweg mit traditionellen wie auch modernsten technischen Mitteln die Grenzen des Spielbaren, Hörbaren und Erfahrbaren ausloten.

Orchester und Orchestermusik

»Orchestra« war in der Antike nicht die Bezeichnung eines Ensembles, sondern der Name für einen räumlichen Bestandteil des Theaters: vor der eigentlichen Spielfläche gab es die abgeteilte Auftrittsfläche für den Chor; und »Orchester« nannte man bis ins 18. Jh. noch diesen Platz vor der Bühne, dort, wo bis heute tatsächlich das Orchester in der Oper sitzt. Erst seit dieser Zeit übertrug man immer häufiger diesen Begriff auch auf das Ensemble, das an dieser Stelle wirkte. Vorher fand man eine Vielzahl von Termini für die gemeinsam musizierenden Instrumentalisten: Concerto, Consort, Symphonie, Chorus instrumentalis, Grand chœur usw., je nach Region und Stil. Diese Vielfalt ist symptomatisch dafür, daß kein einheitlicher Typ von Orchester existierte, sondern statt dessen farbige Besetzungsvielfalt, abhängig von Anlaß, Mitteln und musikalischer Faktur. Jeder Hof, jeder Fürst oder Bischof, der sich ein Ensemble hielt, hatte seine individuelle Besetzung, die der jeweilige »Hofcompositeur« dann nach besten Kräften in seinen aktuellen Werken zu berücksichtigen hatte.

Diese Ensembles waren in aller Regel klein, mit – aus heutiger Sicht gesehen – wenigen festen Mitgliedern, die häufig mehrere, abwechselnd zu spielende Instrumente beherrschten. Und sie waren eher solistisch als chorisches besetzt. Daraus folgt, daß es eine spezifische Schreibweise für Orchestermusik noch gar nicht geben konnte; es gab »das« Orchester eben nicht. Die spätere Einheit von musikalischem Satz und Klanggewand, die untrennbar mit einer ganz bestimmten klanglichen Erscheinungsform verbundene musikalische Erfindung, ist eine Errungenschaft des späteren 18. Jh. Etwas vereinfacht gesagt, gab es zuvor statt dessen den unabhängigen, gleichsam abstrakten Tonsatz, der dann mit den jeweils vorhandenen Instrumenten realisiert wurde. Demzufolge war die Instrumentation bis zu einem gewissen Grad austauschbar, besaß sie ein gewisses Maß an Beliebbarkeit. Zu dieser Freiheit gehörte selbstverständlich auch die Wahl, ein Stück solistisch oder chorisches auszuführen – die Schreibweise unterschied hier in vielen Fällen noch nicht. Insofern ist eine systematische Trennung in »Kammermusik« und »Orchestermusik« noch gar

nicht möglich: »Kammermusik« war lediglich all jene Musik, die in der »Kammer«, d. h. in den Räumen weltlicher Herrscher, aufgeführt wurde, im Gegensatz zur Kirchenmusik. Berühmteste Beispiele hierfür sind Bachs Brandenburgische Konzerte, die heute traditionell von (Kammer-)Orchestern gespielt werden und von denen man doch weiß, daß sie am Köthener Hof überwiegend solistisch aufgeführt wurden, denn man kennt die Zahl und die Auswahl der dort fest angestellten Musiker, die Bach berücksichtigte.

Dieses wie auch immer zusammengefügte »barocke« Ensemble hatte nicht zuletzt wegen seiner Besetzungsvielfalt, wegen des umstandsbedingten Fehlens einer Normung, ein um so stabileres Fundament: den Generalbaß, auch »Basso continuo« genannt, der allen Kompositionen gemeinsam war. Dieses Fundament bestand immer aus einer auskomponierten Baßmelodie sowie einer hinzugefügten harmonischen Bezifferung, die während der Aufführung improvisiert in Akkorde umzusetzen war. Hieraus ergab sich zwingend die Besetzung des Generalbasses: er bestand immer aus je einem tiefen Melodie-Instrument (Violoncello, Viola da Gamba, Kontrabaß) sowie einem Harmonie-Instrument (Cembalo, Orgel, Harfe, Laute). Man sieht: selbst beim unerschütterlichen kompositorischen Fundament der Musik war die Besetzung noch variabel, lediglich das Prinzip (je ein Melodie- und ein Harmonie-Instrument) mußte eingehalten werden. Man nennt die Barockepoche deshalb auch häufig das »Generalbaßzeitalter«, als ausdrücklichen Hinweis auf ihr wichtigstes Stilmittel, die Baßbetontheit. Der Generalbaß erscheint erstmals um 1600 in Italien; seine Existenz ist somit auch ein zeitliches Definitionsmittel für die Barockepoche. Ensembles gab es natürlich auch vorher; und auch das Ensemble der Renaissance zeichnet sich durch Vielfalt aus, wobei man grundsätzlich zwei Typen unterscheiden kann: man sprach von »whole consort«, wenn nur Instrumente der gleichen Familie mitwirkten, und von »broken consort«, wenn Instrumente unterschiedlicher Familien – also etwa Streicher und Bläser – eingesetzt wurden. Chorische Besetzung war äußerst selten, wohl besonderen festlichen Anlässen mit entsprechend hohem Aufwand vorbehalten. Die Renaissance liebte starke, farbige Kontraste, und so waren die damals eingesetzten Instrumente wesentlich charakteristischer unterschieden, greller in ihren Farbwerten: man bevorzugte näselnde, schnarrende, rasselnde Klänge, und die Zupfinstru-

mente spielten eine große Rolle. Daraus wiederum folgt, daß ein Mischklang, wie er später zum Ideal des Orchesters werden sollte, nicht angestrebt wurde.

Der Weg vom »Spaltklang« der Renaissance-Ensembles über die Barockzeit hinweg zum modernen Sinfonieorchester wird begleitet von einer zielstrebigem und äußerst weit gespannten Weiterentwicklung aller Instrumente. Dabei bleiben einige auf der Strecke (wie die Familie der Gamben, mit Ausnahme des Kontrabasses); im übrigen erfolgen vor allem mechanische, spieltechnische Verbesserungen, die jedoch überwiegend mit einem spürbaren Verlust an individuellem Klangreiz einhergehen, so daß man diese Entwicklung im Instrumentenbau keinesfalls nur unter evolutionärem Aspekt, also im Sinne eines »Fortschritts«, sehen sollte. Die Instrumente einer Epoche sind vielmehr immer auch Ausdruck einer bestimmten, andersartigen Ästhetik: der Ästhetik nur dieser jeweiligen Epoche.

Jenes Orchester, das uns bis heute als modernes Sinfonieorchester geläufig und vertraut ist, hat seine Wurzeln in der 2. Hälfte des 18. Jh., vor allem in Mannheim und in Paris. Die berühmte Mannheimer Hofkapelle, die ursprünglich durch die Zusammenlegung der Innsbrucker und Düsseldorfer Hofkapellen entstanden ist, wurde während der Regierungszeit Carl Theodors (1743–78) allgemein als das beste Orchester in Europa angesehen. Hier entstand das, was man mit dem Begriff »Orchesterkultur« oder auch »Spielkultur« bezeichnet: die perfekte Ausgewogenheit des Zusammenspiels, ermöglicht durch hochrangige Instrumentalisten und günstige Arbeitsbedingungen. Hinzu kam als Besonderheit, daß in diesem Orchester eine ganze Reihe prominenter Komponisten mitwirkte (u. a. Cannabich, Fränzl, Toeschi, Holzbauer, Vogler).

Über die Besetzungstärke dieses Orchesters gibt Mozarts berühmter Brief an seinen Vater vom 4. November 1777 Aufschluß: pro Stimme 10 bis 11 Geigen, 4 Bratschen, 4 Violoncelli, 4 Kontrabässe, je 2 Flöten, Oboen, Klarinetten und Hörner sowie 4 Fagotte; hinzu kamen Trompeten und Pauken. Man erkennt also eine ausgewogene chorische Besetzung der Streicher sowie ein starkes Baßfundament, vielleicht als Relikt des Generalbaßzeitalters.

Und auch in Paris fand Mozart auf seiner Reise mit der Mutter ein Orchester vor, das ihn begeisterte und inspirierte und

das für ihn hinsichtlich seiner Spielkultur und seiner für damalige Verhältnisse sehr großen Besetzung zum Maßstab werden sollte. Bei der Entstehung des modernen Orchesters handelt es sich also um eine fruchtbare Wechselwirkung: Haydn, Mozart und eine Reihe weiterer bedeutender Komponisten vor allem in den Musikzentren Mannheim, Wien und Paris ließen sich durch moderne Ensembles und die von ihnen gebotenen Musiziermöglichkeiten anregen; zugleich entwickelten sich die Orchester durch die praktische Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Kompositionen weiter. Diese Entwicklung erfolgte in einem erstaunlich kurzen Zeitraum, so daß der Prozeß einer gewissen Standardisierung von Besetzung und Klangidee bereits zu Beginn des 19. Jh. weitgehend abgeschlossen war: Beethoven übernahm schon eine »klassische« Formation (Streichquartett bzw. -quintett, doppelte Holzbläser einschließlich der noch jungen Klarinetten, je 2 Hörner, Trompeten und Pauken); auch Haydns späte Londoner Sinfonien sind genauso besetzt.

Ein solches »genormtes« Ensemble löste bei den Komponisten sehr schnell eine neuartige, ganz spezifische Schreibweise aus; erst seit dieser Zeit kann man mit Fug und Recht von einem typischen Orchestersatz sprechen, der sich deutlich von solistischer Schreibweise unterscheidet. Es liegt auf der Hand, daß eine chorische Orchesterstimme für Geigen anders gefügt sein muß als eine solistische (etwa hinsichtlich Umfang und Virtuosität bzw. Beweglichkeit); es entwickelt sich eine klare Hierarchie zwischen jeweils 1. und 2. Bläserstimme, es werden zahlreiche neue Farbmischungen zwischen den einzelnen Instrumenten erprobt und als mehr oder weniger gut erkannt (Holzbläser mit Holzbläsern, Holzbläser mit einzelnen Streicherstimmen, Holz mit Blech); es wird zunehmend differenziert zwischen solistischem und Tutti-Spiel in zahlreichen Abstufungen. Insgesamt aber ist wohl die entscheidende Neuerung gegenüber allen vorausgegangenen Ensembles früherer Jahrzehnte und Jahrhunderte die Kunst der Farbmischungen, das Spiel mit den Orchesterinstrumenten wie auf einer großen Klangpalette – eine Entwicklung, die mit Mozart beginnt und ihren Höhepunkt im französischen Impressionismus und bei Richard Strauss zu Beginn des 20. Jh. hat. Diese Phase also ist die eigentliche Epoche des klassischen Orchesters, und sie steht im Mittelpunkt dieses Musikführers.

Konzertformen der Barockepoche

Die Barockepoche in der Musik übernimmt diese Bezeichnung von der Kunstgeschichte. Der alternative Stilbegriff »Zeitalter des Generalbasses« betont ein wesentliches Kompositionsmerkmal der meisten in diesem Zeitraum von anderthalb Jahrhunderten entstandenen Werke, nämlich ihre Baßbetontheit; das gesamte melodische und vor allem harmonische Geschehen wird vom Fundament des Basso continuo getragen und beeinflusst. Eine weitere Variante ist die Bezeichnung »Konzertanter Stil«, die auch gelegentlich verwendet wird. Damit sind wir bereits mitten in der formalen Problematik dieser Epoche, denn das konzertante Prinzip ist ebenfalls ein wesentliches Kennzeichen barocken Musizierens und weist zugleich auf zwei der drei tragenden Formmodelle jener Zeit hin: auf das Concerto und auf das Concerto grosso. Als drittes Modell tritt die Suite (Ouvvertüre) hinzu. Alle wesentlichen, zumindest heute in der Regel von orchestralen Ensembles vorgetragenen Werke sind einem dieser drei Modelle zuzurechnen; wir haben es in dieser musikgeschichtlichen Epoche mit einem beträchtlichen Maß an Normierung im Bereich des Formverlaufs zu tun. Insofern ist es für den aufmerksamen Hörer wichtig, diese drei Formmodelle genau zu kennen; eine Anwendung dieser Prinzipien auf die in der Regel recht kurzen Einzelkompositionen ist dann nicht mehr sehr schwierig. Man braucht deshalb noch lange nicht so weit zu gehen, daß man polemisch behauptet, Vivaldi habe im Grunde nur 450mal dasselbe Konzert geschrieben, nur eben mit jeweils anderen Melodien. Wenn man diese Behauptung umkehrt, dann trifft sie zu: Sobald man die Form des Solo-Konzertes verstanden hat, sollte man jedes einzelne Konzert strukturell leicht nachvollziehen können.

Das Concerto (Solo-Konzert)

Die etymologische Ableitung dieser Bezeichnung ist nach wie vor nicht gesichert: entweder man führt sie auf das mittellateinische und italienische »concertare« im Sinne von »übereinstimmen« zurück und meint dann das Prinzip des Zusammenspiels mehrerer (unterschiedlicher) Instrumente(ngruppen). Oder man deutet »concertare« lateinisch als »wettstreiten« und hat damit das Grundelement des Solo-

Konzertes angesprochen, nämlich das Mit- und vor allem Gegeneinander von Solo und Tutti.

Wie alle Instrumentalmusik der Barockzeit hat auch das Concerto seine Vorläufer in der Vokalmusik; das vokale Concerto kulminierte in den mehrhörigen Werken von **ANDREA** und **GIOVANNI GABRIELI**, die bereits gemischt vokal und instrumental über einem Baßfundament komponiert waren und in denen es auch passagenweise zu solistischem Hervortreten einzelner Stimmen kam. Daneben gab es das »Geistliche Konzert« mit seinem Höhepunkt bei **HEINRICH SCHÜTZ** (1585–1672), mit seinen solistisch zum Generalbaß gesungenen *Kleinen Geistlichen Konzerten* sowie seinen größer dimensionierten *Symphoniae Sacrae*, in denen auch Instrumente und Chor eingesetzt waren. War das konzertante Prinzip also bereits vokal ausgebildet und ausgereift, so übertrug man seine Merkmale auf den instrumentalen Bereich zunächst in der Canzona, der Sinfonia und der Sonata. Ein weiterer Schritt in der musikalischen Praxis liegt auf der Hand: die eine oder andere schwierige Passage ließ man von Solisten musizieren, die aus dem Ensemble hervorragten. So entstand im strukturellen Ablauf der Musik der Wechsel von Tutti- und Solo-Episoden, deren Reihung innerhalb der einzelnen Sätze alsbald systematisiert wurde. Man spricht hier von der »Ritornellform«, in deren Ablauf die Wiederkehr des Orchesterritornells zugleich einen einfachen Modulationsplan ergibt, unterbrochen durch die Solo-Episoden, die insgesamt motivisch beweglicher, zunehmend virtuos und ebenfalls modulatorisch angelegt sind.

Das am frühesten eingesetzte Solo-Instrument war in Italien die Trompete, deren Part recht bald alternativ von Violine oder Oboe übernommen wurde. Zum wichtigsten Solo-Instrument wurde dann die Violine; hinzu kamen bald Konzerte für Violoncello, aber auch für Viola d'amore, Flöte, Oboe und Fagott sowie für Mandoline, wobei durchaus ein Instrument das andere ersetzen konnte (z. B. Oboe oder Flöte statt Violine).

Die Ritornellform gilt für die beiden Ecksätze des 3sätzigen Solo-Konzertes; der Mittelsatz ist formal meist recht einfach gebaut und gibt dem Solo-Instrument Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kantabilität über einem ruhigen Generalbaßfundament. Die wichtigsten Komponisten des barocken Solo-Konzertes (das zunächst als Vorspiel von Theateraufführungen gedacht war) waren zunächst **TORELLI** und **JACCHINI**, dann vor allem **VIVALDI**; nach ihm kommen **DALL'ABACO**,

VERACINI, LOCATELLI, TARTINI, PUGNANI und **NARDINI**, in Deutschland neben **GRAUPNER** und **TELEMANN** auch **FASCH** und **PISENDEL** und vor allem **J. S. BACH**, in Frankreich **LE-CLAIR**.

Das Concerto grosso

Mit dem Solo-Konzert hat das Concerto grosso das Alternieren von Tutti und Solo gemeinsam; im Gegensatz hierzu bilden nun mehrere, zumeist 3 Solo-Instrumente eine Kleingruppe, das sogenannte Concertino, das dem Tutti, genannt Ripieno, konzertierend gegenübertritt. Das Concertino ist häufig mit 3 Streichinstrumenten, nämlich mit 2 Violinen und einem Violoncello (aber ohne Viola), besetzt; es gibt aber auch gemischte Besetzung mit Streichern und Holzbläsern oder reine Holzbläserbesetzung, wobei wie so oft in jener Zeit Besetzungen auch ausgetauscht werden konnten.

So wie Canzona, Sinfonia und Sonata Ausgangspunkte des konzertanten Prinzips waren, so sind in diesen Gattungen in der 2. Hälfte des 17. Jh. solistisch besetzte Passagen zu beobachten, als erste Vorläufer der kommenden Concertino-Besetzungen. Die Bezeichnung »Concerto grosso« ist zum ersten Mal für das Jahr 1698 nachgewiesen. In der Komponistenchronologie steht **STRADELLA** ganz am Anfang; ihm folgen als wichtige Namen vor allem **CORELLI**, aber auch **TORELLI** und wieder **VIVALDI**, später dann u. a. **MARCELLO**, **MANFREDINI**, **ALBINONI**, **GEMINIANI**, **LOCATELLI**, in Deutschland neben **TELEMANN** und **BACH** **GRAUPNER** und **FASCH**, in England vor allem **HÄNDEL**, aber auch beispielsweise **BOYCE**. Gegenüber dem Concerto zeigen übrigens gerade die Concerti grossi Händels eine abwechslungsreichere und farbigere Satzfolge, in die auch einzelne Suitensätze aufgenommen werden können.

Die Orchestersuite (Ouvvertürensuite)

Die Orchestersuite, vor allem in ihrer speziellen Ausprägung als Ouvvertürensuite nach französischem Vorbild, war im 17. und früheren 18. Jh. eine besonders beliebte Form der Orchestermusik. Mit »Suite« bezeichnet man generell eine Folge von ursprünglich tatsächlich als Tanzmusik gedachten Tanzsätzen; sie wurde im Lauf der Geschichte mehr und mehr stilisiert und ergänzt durch weitere tanzfremde Sätze. Für jeden Tanztyp gab es ein bestimmtes Takt- und Rhythmusprofil;

oft wurden Tänze zu Paaren oder Gruppen zusammengefaßt (Pavane – Gaillarde; Tanz (ein beliebiger) – Hupfauf; Allemande – Courante). Ihren Höhepunkt hatte die Suitenkomposition sowohl in Italien, wo sie als Sonata da camera eine wichtige Rolle spielte, als auch in Frankreich, wo sie als Oüvertürensuite besonders durch **LULLY** geprägt wurde. Eine Oüvertürensuite, oder auch nur Oüvertüre, erhält ihren Namen von ihrem 1. Satz, der als Französische Oüvertüre 3teilig angelegt ist: mit einer langsamen Einleitung im charakteristischen punktierten Rhythmus, einem nachfolgenden bewegten Teil, der oft im Dreiertakt und imitatorisch-fugiert ausgeformt ist, sowie einem abschließenden langsamen Teil, der häufig thematisch auf den Anfangsabschnitt zurückgreift. Ursprünglich handelte es sich hier um das Vorspiel zu einem Ballett; in seiner Herkunft ist die Oüvertüre also mit dem Concerto vergleichbar: beide waren ursprünglich als 3teiliges Eröffnungsstück für eine Theateraufführung (Oper oder Ballett) gedacht. Wichtig für die Herausbildung des Typus waren in Frankreich die Werke **LULLYS** und **RAMEAUS**, in England nächst **PURCELL** vor allem **HÄNDEL**, in Italien **CORELLI** und in Deutschland nach **SCHEIN**, **SCHEIDT**, **HASSLER** und **PRAETORIUS** vor allem **TELEMANN** und **J. S. BACH**.

Während das Concerto in der Regel in reiner Streicherbesetzung erscheint – also mit 2 Violinstimmen und meistens Viola über dem Generalbaßfundament –, gibt es im Concerto grosso neben der ebenfalls häufigen reinen Streicherbesetzung auch mehr oder weniger reiche gemischte Besetzungen, wobei zu den Streichern die Holzbläser (in erster Linie Oboen und Fagotte) hinzutreten, bisweilen auch noch zusätzliche Blechblasinstrumente (Hörner, Trompeten) und Pauken. Ein Gleiches gilt für die Besetzung der (Oüvertüren-)Suite.

Natürlich sind in jener Zeit die Begriffe und damit bis zu einem gewissen Grad auch die Formmodelle nicht immer eindeutig voneinander abgegrenzt. So gibt es durchaus auch Concerti, in denen kaum solistische Passagen vorkommen, z. B. op. 10 von Albinoni, die also eher als Vorläufer der kommenden Sinfonia anzusehen sind. Ferner gibt es gelegentlich den Namen »Sonata«, etwa bei Biber, für einige Kompositionen, die erkennbar zwischen den Gattungen stehen, oder bei Charpentier, der unter diesem Titel Suiten veröffentlichte.

Konzertformen am Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts

Im Riemann-Musiklexikon heißt es lapidar: »Die Anwendung des Concerto-Prinzips in Ausführung (instrumentale Besetzung) und Komposition auf die instrumentalen Formen der Kanzone, Sonata und Sinfonia führte zur Entstehung der Gattungen Concerto grosso und Solo-Concerto.« Allerdings gehört **GIROLAMO FRESCOBALDI** (1583–1643) mit seinen instrumental gesetzten Kanzonen noch zu den Vorläufern, denn diese Kanzonen orientieren sich noch eindeutig am Vorbild der Vokalkanzone und weisen keine konzertanten Merkmale auf. Seine erste Sammlung – *Il primo libro delle canzoni* (1628) – enthält 35 Titel, die jeweils zum Generalbaß 1- bis 4stimmig gesetzt sind und aus miteinander kontrastierenden Abschnitten zusammengefügt sind. Die andere Sammlung *Canzoni alla francese* wurde 1645 postum herausgegeben.

Neben und nach seinem Onkel **ANDREA GABRIELI** (um 1510–86) war **GIOVANNI GABRIELI** (1553/56–1612/13) der Meister der venezianischen Mehrchörigkeit, die er sowohl vokal wie auch instrumental pflegte. Außer seinen zahlreichen Vokalwerken, deren Mehrchörigkeit nicht zuletzt durch die Emporen von S. Marco in Venedig angeregt worden ist, gibt es auch eine Reihe instrumentaler Sonaten und Kanzonen, deren genaue Besetzung nur gelegentlich überliefert ist; es wechseln reine Blechbläserbesetzungen von Zink und Posaunen mit gemischten Kombinationen von Violinen und Blechbläsern und auch reinen Streicherensembles mit Generalbaß. Manchmal gibt es auch den ausdrücklichen Hinweis »con ogni sorte di stromenti«, »mit jeder Art von Instrument (zu spielen)«, also eine Ad-libitum-Regelung, die auch Tasteninstrumente mit einschließt.

Eine stilistische Abgrenzung zwischen Canzona und Sonata ist bei Gabrieli nur ansatzweise möglich; so ist in den Kanzonen die imitatorische Stimmführung ein wenig ausgeprägter, während die Sonata schon durch ihre im Regelfall mindestens 8stimmige Besetzung vollstimmiger, also eher ein »Klangstück« ist, wie ihr Name, abgeleitet von »sonare«, ursprünglich ja auch meinte. Sonaten erschienen sowohl in den *Symphoniae Sacrae I* von 1597 als auch in einer postumen Sammlung unter der Überschrift *Canzoni e Sonate* . . . von 1615, darunter eine prächtig mit 22 Stimmen besetzte, als anderes Extrem

eine für 3 Violinen und Generalbaß vorgesehene Sonata. Bekannt geworden ist auch wegen ihres Titels die *Sonata pian e forte*, in der zum ersten Mal dynamische Bezeichnungen auftauchen, die jedoch den Laut-Leise-Bereich nur indirekt regeln, denn sie beziehen sich lediglich auf den Wechsel zwischen Tutti und Einzelchor; sie ist mit 2 Chören besetzt, deren erster aus Zink und 3 Posaunen und deren zweiter aus Violine und 3 Posaunen besteht. Im Wechsel zwischen Alternieren und Miteinander der Chöre in den Kanzonen und Sonaten kann man bereits eine Vorform des Konzertierens erkennen.

Unter den zahlreichen Kanzonen der verschiedenen Sammlungen trägt eine Reihe im Titel den Zusatz »per sonar« – sozusagen eine historische Reminiszenz, ein Verweis auf die Herkunft der Gattung aus dem Vokalbereich: Ihr Vorläufer war die mehrstimmige französische Chanson, was man einigen Kanzonen noch an Einzelmerkmalen anmerkt (Stimmumfang und -lage, Kantabilität). Auf andere Weise herausgehoben ist die *Canzon per sonar in echo* aus den *Symphoniae Sacrae I* mit detailliert überlieferter Besetzung für 2 Chöre zu je 4 Zinken und Posaune; zugleich gibt es eine originale Orgelfassung. »Echo« meint hier ein subtil auskomponiertes Alternieren und Sich-Ablösen der beiden Chöre im (Kirchen-)Raum.

Wichtige deutsche Meister des Frühbarock, die erkennbar an den Vorarbeiten italienischer Musiker wie Frescobaldi und vor allem G. Gabrieli anknüpften, waren Johann Hermann Schein und Samuel Scheidt. Von **JOHANN HERMANN SCHEIN** (1586–1630) kennen wir aus seiner frühen Sammlung *Venus Kränzlein* von 1609 neben Vokalsätzen auch 8 instrumentale Ensemblestücke, darunter neben 4 Intraden und 2 Galliarden auch 2 Kanzonen: eine 5stimmige Canzona in mosaikartig bunter Reihung einzelner heterogener Abschnitte sowie eine 6stimmige, 9teilige Canzona, die abschnittsweise als Vorstufe der kommenden Fugenform anzusehen ist. Gleiches gilt auch für eine spätere 5stimmige Canzona, die in der 1615 erschienenen Sammlung *Cymbalum Sionium* enthalten ist, in der Kompositionsprinzipien der Fuge wie Umkehrung, Vergrößerung und Verkleinerung sowie eine erkennbare Gliederung in Durchführungen und Zwischenspiele auftauchen.

Von **SAMUEL SCHEIDT** (1587–1654) wiederum kennen wir im-

merhin 70 *Sinfonien* »auff Concerten manier«, die allesamt aus einem einzigen Satz bestehen und wohl als Einleitungssätze oder auch Zwischenspiele zu seinen vokalen *Geistlichen Konzerten* gedacht waren; ihre Instrumentation sieht 2 Violinen und den Generalbaß vor. Die musikalischen Stilmittel dieser kurzen Sätze sind vielfältig und in der Sammlung zugleich systematisch geordnet: Homophonie neben Polyphonie, chromatisch und eher diatonisch gefärbte Harmonik, Echo-Effekte und kontrapunktische »Kunststücke« wie Spiegelung und Umkehrung. Es ist kein Entstehungsdatum, nur das Erscheinungsjahr 1644 bekannt.

1621 erschien darüber hinaus eine Sammlung von 4- bis 5stimmigen *Cantus*: insgesamt 32 Sätze, entweder im Tanzcharakter oder fantasieartig frei; eine Besetzungsangabe ist nicht überliefert. Bezug zur Vokaltradition besitzen einige Titel dadurch, daß sie weltliches Liedgut variieren, darunter jenes *Kraut und Rüben haben mich vertrieben*, das ein Jahrhundert später im abschließenden Quodlibet von Bachs *Goldberg-Variationen* wieder auftaucht.

In den gleichen Zeitraum gehört auch **JOHN DOWLAND** (1562/63–1626), der wohl bedeutendste englische Komponist des frühen Barock. Eines seiner populärsten Stücke ist das Lied *Flow, my tears*, enthalten in seinem 2. *Book of Songs or Ayres* von 1600; dessen Melodie nahm er wenig später (1605) zur Grundlage seiner 7 Pavanen mit dem Titel *Lachrymae Or Seven Tears*. Es handelt sich um 5stimmige, im gemäßigten Tempo des Schreittanzes daher kommende Kompositionen von großem Ernst und Ausdruck, auszuführen von einem sogenannten »whole consort« von Gamben oder Violinen, in der Regel solistisch.

Die Meister der Instrumentalmusik um die Mitte des 17. Jahrhunderts

Unter den deutschen Komponisten der nächsten Generation verschmolz **JOHANN ROSENMÜLLER** (1619–84) italienische und deutsche Stileinflüsse in seinem Werk miteinander. 1682, als er am Hof von Wolfenbüttel seinen Dienst antrat, veröffentlichte er *Sonate a 2, 3, 4 et 5 Stromenti*, mehrsätzliche Zyklen ohne Tanzcharakter, während seine überwiegend 5sätzigen

Sonate da camera von 1667 immer mit einer Sinfonia begannen und dann im Sinne der Suite Allemanda, Correnta, Ballo und Sarabanda aufeinanderfolgen ließen; gelegentlich gab es an vierter Stelle eine festliche Intrada. Zum Basso continuo waren Streicher mit doppelten Violoncello vorgesehen, Bläser konnten hinzugefügt werden.

Ein aus Österreich stammender Zeitgenosse war **JOHANN HEINRICH SCHMELZER** (um 1620–80), der als Geiger und Komponist in Wien wirkte und zahlreiche Instrumentalwerke hinterließ. Darunter sind bemerkenswert die 150 *Ballettsuiten* sowie seine *Sonaten* in wechselnden Besetzungen. Einige davon sind enthalten im *Sacro-profanus Cententus musicus* (1662); in ihnen sind Einflüsse der italienischen Mehrchörigkeit spürbar, sie stehen der mehrteiligen venezianischen Canzona nahe. Es gibt reine Streicher- neben gemischten Besetzungen, aber auch die prächtige Zusammenstellung von je 2 Zinken, Trompeten und 3 Posaunen. In seinen Suiten stehen gängige Satzformen (Courante, Sarabande) neben tanzfernen Sätzen (wie z. B. Aria).

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER (1644–1704) ist um eine Generation jünger, stammt aus Böhmen und wirkte in Salzburg. Als Violinspieler und -komponist beeinflusste er nachhaltig die Geigentechnik seiner Zeit. Orchestral ausführbar sind beispielsweise seine um 1681 komponierten 5stimmigen *Sonaten*, die er unter einem weitschweifigen lateinischen Titel (*Fidicinium sacroprofanum* ...) veröffentlichte und die sowohl im weltlichen wie im geistlichen Rahmen aufgeführt wurden. Sie sind alle mehrsätzig und kontrastreich angelegt, dabei melodisch und formal durchaus originell. Programmatische Momente enthalten die *Battalia* von 1673 – eine frühe »Schlachten-Musik« – ebenso wie seine recht parodistisch wirkende Sonata *Pauernkirchfahrt*. Was häufig als *Trompetenkonzert* aufgeführt wird, ist in Wirklichkeit eine 6sätzig Sonate aus einem 12teiligen Sonatenzyklus; neben der Trompete ist auch eine Violine solistisch eingefügt.

Unter den Werken von **GEORG MUFFAT** (1653–1704), einem bedeutenden süddeutschen Komponisten, der bei Lully in Paris gelernt hat und zugleich italienische Einflüsse spüren läßt, gibt es sowohl *Suiten* (u. a. zusammengefaßt in den beiden Teilen seines *Florilegium*) als auch *Concerti grossi*, die als wichtige Vorläufer Händels anzusehen sind, u. a. in gleicher Besetzung wie dessen berühmtes op. 6.

Der gleichaltrige **JOHANN PACHELBEL** (1653–1706) hinterließ wenige orchestrale Instrumentalwerke, darunter seine Suitensammlung *Musicalische Ergötzung*; bis heute bekannt blieben *Kanon und Gigue* für 3 hohe (Violin-)Stimmen und Generalbaß, ein in kunstvollem Kontrast gefügtes Satzpaar, dessen erster Teil eine Kombination von Kanon und Chaconne darstellt.

In Frankreich ist der wichtigste Kopf der gebürtige Italiener **JEAN-BAPTISTE LULLY** (1632–87), am Hof von Paris der unbestrittene Meister des Balletts und der Oper. Reine Instrumentalmusik gibt es von ihm kaum, bis auf einzelne suitenartige Zusammenstellungen von Sätzen aus Opern oder Balletten, etwa die Suite *Le Divertissement de Chambord*. Die sogenannte Französische Ouvertüre, wie dann die große Orchestersuite bis zu Bach bezeichnet wurde, geht dennoch auf Lully zurück, nämlich auf seine charakteristisch ausgeprägte Opernouvertüre: Sie beginnt mit einem pompösen, langsamen Einleitungsteil im typischen punktierten Rhythmus, dem der bewegte, fugierte Mittelteil folgt; am Ende gibt es die unveränderte oder auch veränderte Wiederkehr des Beginns.

Auch **MARC-ANTOINE CHARPENTIER** (um 1645–1704) hinterließ nur wenige Instrumentalwerke neben seinem dominierenden geistlichen Schaffen. Seine erst 1978 wiederaufgefundene *Sonate à Six* ist eher ein suitenartiges Kammermusikwerk; im übrigen sind im Manuskript erhalten etwa 70 instrumentale *Ouvertüren* und *Vorspiele* zu weltlichen und geistlichen Werken (darunter ein *Tedeum*, dem die populäre Eurovisionsmelodie entnommen wurde).

Von den Instrumentalwerken des bedeutendsten englischen Komponisten dieser Zeit, **HENRY PURCELL** (wohl 1659–95), begegnen uns heute in Konzerten in der Regel zu Suiten zusammengestellte Teile aus seinen Opern, am bekanntesten unter ihnen wohl die beiden Suiten aus *The Fairy Queen* (1692) mit ihren 4 bzw. 5 kontrastreichen Streichersätzen; einzeln gespielte Ouvertüren folgen in der Regel dem Typus der Französischen Ouvertüre. Frühwerke sind die 13 *Fantazias* und 2 *In Nomines* für Streicherensemble, wobei hier wohl in erster Linie an Gamben zu denken ist. Bis heute populär geblieben sind *Pavane* und *Chaconne g-Moll*, deren Zusammengehörigkeit nicht bewiesen ist, die sich gleichwohl aber musikalisch in ihrer tiefsten Grundhaltung gut zusammenfügen. Heutige

reisende Trompeter greifen gern auf die einzelne 3sätzliche *Sonata für Trompete, Streicher und Generalbaß D-Dur* zurück, die ursprünglich jedoch Bestandteil einer größeren Ode gewesen ist.

In Italien bereitete **ALESSANDRO STRADELLA** (1644–82) die Gattung *Concerto grosso* vor. Eine andere für die Weiterentwicklung der beiden barocken Sonatentypen (Kammer- und Kirchensonate) wichtige Komponistenpersönlichkeit war **GIOVANNI BATTISTA VITALI** (um 1644–92); er schrieb meist für solistische Besetzung, trotzdem sind seine *Sonaten* je nach Umstand auch in chorischem-orchestraler Ausführung denkbar. An beide knüpft **ARCANGELO CORELLI** (1653–1713) an, innerhalb und außerhalb seines Heimatlandes der stilbildende Meister der Instrumentalmusik von größtem Einfluß. Neben der kammermusikalischen *Triosonate* stehen im Zentrum seines Schaffens die 12 *Concerti grossi op. 6*, die erst postum 1714 erschienen sind. In der Form unterscheiden sie sich deutlich: die ersten 8 sind dem Vorbild der Kirchensonate angepaßt, allerdings mit phantasievoll-vielgliedrigen Satzcharakteren; die letzten 4 folgen dagegen der suitenartigen Kammersonate mit einleitendem Preludio und nachfolgenden Tanzsätzen. Das solistische Concertino ist mit 2 Violinen und Violoncello besetzt, und ihm ist überwiegend das musikalische Geschehen dieser so unmittelbar eingängigen Werke anvertraut, gestützt und getragen von den gliedernden Einwürfen des Streichertuttis. Unter den Concerti ist die *Nr. 8 g-Moll »fatto per la notte di natale«* als *Weihnachtskonzert* mit abschließendem zarten $\frac{6}{8}$ -Pastorale (»ad libitum«) besonders populär geworden.

An Corelli knüpfte wiederum **GIUSEPPE TORELLI** (1658–1709) an; unter seinen 12 *Concerti musicali op. 6* finden sich 3 frühe Vorstufen des kommenden Violinkonzertes, denn in ihnen (Nr. 6, 10, 12) tritt ein Violinsolo passagenweise aus dem Tutti hervor. Seine 12 um 1705 entstandenen *Concerti grossi op. 8* führen diesen Weg weiter, wobei der Titel dem postumen Druck beigelegt wurde; in Wirklichkeit handelt es sich um Konzerte für eine oder 2 Violinen mit Streichern. Konzert Nr. 5 gibt es auch für 4 Sologeigen; alle Konzerte folgen der typischen 3sätzigen Form (schnell – langsam – schnell). Wie bei Corellis op. 6 gibt es auch in diesem Zyklus ein *Weihnachtskonzert* (Nr. 12 g-Moll: *Una Pastorale per il santissimo Natale*). Populär geworden im Zuge der heutigen Trompetenmode

sind Torellis *Sonaten a 5* für Solo-Trompete und Streicher, wobei der Solist Gelegenheit erhält, in kurzen Sätzen im hohen diatonischen Bereich mit charakteristischen Motiven zu brillieren. Mit Rücksicht auf die D-Trompete stehen alle betreffenden Sonaten in D-Dur.

Die hohe Zeit der barocken Instrumentalmusik am Ende des 17. und in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Italien

ALESSANDRO SCARLATTI (1660–1725) komponierte zwar in erster Linie Vokalwerke und wurde vor allem berühmt als Mitbegründer der neapolitanischen Opernschule. Mit der von ihm ausgeformten italienischen Opernouvertüre wurde er aber zum wichtigsten Ahnherren der klassischen Sonate und der Sonatensatzform. Diese Overtüre war 3teilig (schnell – langsam – schnell) und entsprach damit den Konturen der Concerto-Form. In ihrem Kopfsatz konstituierte sich die Sonatenform (vgl. S. 117). Der Einfluß der Overtürenform wird allerdings auch in seinen reinen Orchesterwerken spürbar, etwa in den 12 *Sinfonie di Concerto grosso*. Sie sind in der Mehrzahl 5sätzig, wobei in der Mitte eine von 2 langsamen Sätzen eingerahmte Fuge steht, während die schnellen Ecksätze in ihrer Tonsprache deutlich an die Overtüre erinnern. Neuartig ist außerdem der Einsatz von Blasinstrumenten (vor allem Flöte, aber auch Oboe und Trompete) im solistischen Concertino. Früher, wohl vor 1710, entstanden sind Scarlattis 6 *Concerti grossi*, die erst 1740 postum gedruckt wurden. Sie setzen das Corellische Modell phantasievoll fort und reihen sehr unterschiedliche Satztypen aneinander, wobei dem Concertino (2 Violinen, Cello) nur eine vergleichsweise untergeordnete Rolle zukommt. Auffällig sind die vielen fugiert-kontrapunktischen Passagen; in der Satzreihung sind Einflüsse sowohl der Kirchen- wie der Kammersonate erkennbar.

Der Venezianer **ALESSANDRO MARCELLO** (1669–1747) wurde bekannt durch seine Konzertsammlung *La cetra*; sein *Oboenkonzert d-Moll* von 1716 hat J. S. Bach zu einer Bearbeitung veranlaßt, die es bis in unsere Tage recht eigentlich