

MOZART STUDIEN

BAND 27

HOLLITZER



MOZART STUDIEN
Band 27

MOZART STUDIEN

Herausgegeben von
Manfred Hermann Schmid

Band 27

Aktuelle Fragen der Mozart-Forschung II

Bericht über den Prager
Mozart-Kongress 2018

Im Auftrag des Instituts für Kunstgeschichte der Akademie
der Wissenschaften der Tschechischen Republik
und der Mozart-Gemeinde
in der Tschechischen Republik

vorgelegt von

Manfred Hermann Schmid

Tomislav Volek

Milada Jonášová

HOLLITZER



Die *Mozart Studien* wurden 1992 bis 2014 im Verlag Hans Schneider, Tutzing, verlegt und werden seit dem Jahr 2015 vom Verlag Hollitzer in Wien fortgeführt.

Das Erscheinen des Berichtes des Prager Mozart-Kongresses
wurde finanziell wesentlich unterstützt vom
Institut für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften
der Tschechischen Republik.

Der Mozart-Kongress fand unter Schirmherrschaft der Präsidentin
der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik,
Prof. RNDr. Eva Zažímalová, CSc. statt.

Der Kongress wurde finanziell unterstützt
vom Kultusministerium der Tschechischen Republik
(Nr. MK-S 11737/2017 OULK).

ISSN 0942-5217

ISBN 978-3-99012-812-1 hbk
ISBN 978-3-99012-815-8 pdf

© Hollitzer Verlag 2020
Trautsongasse 6/6
A-1080 Wien
www.hollitzer.at

Hergestellt in der EU

INHALT

| | |
|---|-----|
| DIE PRAGER MOZART-KONFERENZ 2018 | |
| Das Programm am 2. und 3. Juni 2018 | 8 |
| <i>Vorspann</i> | |
| Prof. RNDr. Eva Zažimalová, CSc. | |
| Zur Eröffnung | 11 |
| Prof. Dr. Tomislav Volek | |
| Begrüßung | 12 |
| <i>Referate</i> | |
| MANFRED HERMANN SCHMID | |
| Die beiden Mittelsätze der Pariser Sinfonie KV 297 und eine verborgene ästhetische Debatte | 15 |
| JÜRGEN MAEHDER | |
| Zeitstrukturen und Klangdramaturgie im Orchester der Mozart-Zeit Überlegungen zur Friedhofsszene des <i>Don Giovanni</i> | 31 |
| MILADA JONÁŠOVÁ | |
| <i>Il regno delle Amazoni</i> – Mozarts Fragment und die Oper von Agostino Accorimboni | 51 |
| ULRICH KONRAD | |
| Fragen zu Wolfgang Amadé Mozarts <i>Maurerischer Trauermusik</i> KV 477 | 155 |
| TOMISLAV VOLEK | |
| Was stand auf dem Programm der letzten Wiener Akademie von Josepha Duscek? | 177 |
| WOLF-DIETER SEIFFERT | |
| Zu einer bislang unbekanntem zeitgenössischen Abschrift von Mozarts Klaviersonate A-Dur KV 331 | 193 |
| WERNER RAINER | |
| »Das goldene Salve«: Zur Bezeichnung und Verwendung des <i>Regina coeli</i> im fürsterzbischöflichen Salzburg | 215 |
| RUPERT RIDGEWELL | |
| Mozart's Variations on an Aria by Dittersdorf: the Theme of K. 500 Uncovered? | 239 |

Die Mozartforschung und ihre Persönlichkeiten:
Ernst Fritz Schmid

ROBERT MÜNSTER

Als wissenschaftlicher Assistent Ernst Fritz Schmid
in der Editionsleitung der NMA265

TOMISLAV VOLEK

Ernst Fritz Schmid war auch bei meinen Anfängen267

MILADA JONÁŠOVÁ

Ernst Fritz Schmid's Korrespondenz
im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe271

MANFRED HERMANN SCHMID

Der Mozartforscher Ernst Fritz Schmid (1904–1960)
Dokumente aus dem Nachlass281

MANFRED HERMANN SCHMID

Augsburg als ein Zentrum der Mozartforschung 1939–1954:
Ferdinand Kleindinst und Ernst Fritz Schmid307

Ergänzende Beiträge

JOSEF-HORST LEDERER

Von der Oper zum Konzert: Glucks »Se mai senti spirarti sul volto«
und Mozarts Andante aus dem Klavierkonzert KV 467317

MILADA JONÁŠOVÁ

Prager Aufführungsmaterial zu *Così fan tutte* aus Mozarts Zeit331

MILADA JONÁŠOVÁ

Neuentdeckte Prager Quellen aus Mozarts Zeit zu *La clemenza di Tito*,
Le nozze di Figaro, *Der Schauspieldirektor* und *La finta giardiniera*361

MANFRED HERMANN SCHMID

Das Terzett im Schaffen Mozarts.....435

ANHANG485

DIE AUTORINNEN UND AUTOREN486

REGISTER489

1: Personen489

2: Werke Mozarts498

Abkürzungen

- Abert Hermann Abert, W. A. Mozart. Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, 2 Bände, Leipzig 1919–21, ²1923f, Neudruck 1955 (Register 1966).
- Acta Acta Mozartiana. Mitteilungen der Deutschen Mozart-Gesellschaft, Augsburg 1954 bis 2014.
- AMA Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, 24 Serien mit insgesamt 67 Bänden, Leipzig 1876–1905.
- Briefe Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (Band 1–4), Kassel usw. 1962–1963, dazu Kommentar (Band 5–6) und Register (Band 7) erläutert und zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl, Kassel usw. 1971–1975; dazu Einführung und Ergänzungen (Band 8), hrsg. v. Ulrich Konrad, Kassel usw. 2006.
- Dokumente Mozart. Die Dokumente seines Lebens, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Kassel usw. 1961; Addenda und Corrigenda zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl, Kassel usw. 1978; Addenda Neue Folge zusammengestellt von Cliff Eisen, Kassel usw. 1997.
- Einstein Alfred Einstein, Mozart. His Character, his Work, New York 1945, deutsche Ausgabe Stockholm 1947.
- Haberkamp Gertraut Haberkamp, Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart. Bibliographie, 2 Bände, Tutzing 1986.
- Jahn Otto Jahn, W. A. Mozart, 4 Bände, Leipzig 1856–1859, ²1867. 3. und 4. Auflage bearbeitet von Hermann Deiters 1889–1891 und 1905–1907.
- K.^{1–6} Auflagen des Köchhelverzeichnisses (s. unter KV).
- KrB Kritische Berichte zur NMA (s. dort).
- KV Nummern nach: Ludwig Ritter von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozart's, Leipzig 1862. Zweite Auflage bearbeitet von Paul Graf Waldersee, Leipzig 1905. Dritte Auflage bearbeitet von Alfred Einstein, Leipzig 1937 (mit Supplement »Berichtigungen und Zusätze« in der Ausgabe Ann Arbor, Michigan, 1947 = Auflage 3a). 6. Auflage bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann und Gerd Sievers, Wiesbaden 1964. Die Auflagen 4, 5, 7 und 8 sind jeweils unveränderte Nachdrucke der Vorgängerauflage.
- MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes hrsg. v. Friedrich Blume, 17 Bände, Kassel usw. 1949–1986. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994ff (= MGG²).
- MJb Mozart-Jahrbuch, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg 1950ff.
- NG The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, 20 vols., London 1980, Second Edition, 29 vols., London 2001 (= NG²).
- NMA Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Editionsleitung: Ernst Fritz Schmid, Wolfgang Plath, Wolfgang Rehm u.a., Kassel usw. 1955ff.
- RISM Répertoire International des Sources Musicales, Serie A/I: Einzeldrucke vor 1800, Redaktion Karlheinz Schlager, Kassel 1971ff.
- Wyzewa / Saint-Foix Théodore de Wyzewa/Georges de Saint-Foix, W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre, 5 Bände: Bd. 1–2: Paris 1912, Bd. 3–5 (von Saint-Foix): Paris 1936–46.
- Die Abkürzung von Zeitschriftentiteln folgt der Praxis im Riemann Musik-Lexikon, 13. Auflage, Sachteil, Mainz 2012 (S. X–XIV).

*Kabinett für Musikgeschichte des Ethnologischen Instituts
der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik
und Mozart-Gemeinde in der Tschechischen Republik
unter Schirmherrschaft der Präsidentin der Akademie der Wissenschaften
der Tschechischen Republik, Prof. RNDr. Eva Zažimalová, CSc.*

Musikwissenschaftlicher Kongress: Aktuelle Fragen der Mozart-Forschung II
2.–3. Juni 2018, Villa Lanna, V Sadech 1, Praha 1

Samstag 2. Juni

10:00-10:45 Begrüßung und musikalisches Entrée

Prof. RNDr. Eva Zažimalová, CSc.

Präsidentin der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik

PhDr. Jiří Woitsch, PhD.

Direktor des Ethnologischen Instituts

Prof. PhDr. Hana Vlhová-Wörner, PhD.

Leiterin des Kabinetts für Musikgeschichte des Ethnologischen Instituts

Prof. PhDr. Tomislav Volek

Vorsitzender der Mozart-Gemeinde in der Tschechischen Republik

Roman Janál (*Gesang*) und Ladislava Vondráčková (*Klavierbegleitung*)

Chairman: Tomislav Volek

10:45 Manfred Hermann Schmid (Augsburg/Tübingen)

Der »filo« bei Mozart.

Zum Andante des Streichquartetts KV 575

11:30 Kaffeepause

12:00 Jürgen Maehder (Salzburg/Lugano/Taipei)

Zeitstrukturen der Instrumentenverwendung

in der Opernkomposition der Mozart-Zeit

12:45 Milada Jonášová (Prag)

»Il regno delle Amazoni«:

Mozarts Fragment und die Oper von Agostino Accorimboni

13:30 Mittagessen

Chairman: Jürgen Maehder

15:30 Ulrich Konrad (Würzburg)

Fragen zur Maurerischen Trauermusik

Lecture Recital mit Klaviermusik Mozarts

16:15 Siegfried Mauser (München/Salzburg)

Mannheimer ‚gout‘: »Fiktion und Wirklichkeit«.

Mit Klangbeispielen aus den Sonaten KV 309 und 311

17:30 Kaffeepause

18:00

Die Mozartforschung und ihre Persönlichkeiten: Ernst Fritz Schmid

Robert Münster

Als wissenschaftlicher Assistent Ernst Fritz Schmid's

in der Editionsleitung der NMA

Tomislav Volek

Ernst Fritz Schmid war auch bei meinem Anfang

Milada Jonášová

Schmid's Korrespondenz im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe

Manfred Hermann Schmid

Dokumente aus dem Nachlass von Ernst Fritz Schmid

20:00 Abendessen

Sonntag 3. Juni

Chairman: Ulrich Konrad

10:00 Tomislav Volek (Prag)

Was stand auf dem Programm der letzten Wiener Akademie

von Josepha Duschek?

10:45 Wolf-Dieter Seiffert (München)

Zu einer bislang unbekanntem Abschrift von Mozarts Klaviersonate

A-dur KV 331

11:30 Kaffeepause

12:00 Clemens Kemme (Amsterdam)

Form and Phrase Structure in Mozart's Sacred Music

and that of his Italian Predecessors

12:45 Dr. Manfred Hermann Schmid

Anmerkungen zur Typologie von Gjerdingens »partimenti«

(Korreferat zum Beitrag Clemens Kemme)

13:15 Mittagessen

Chairman: Manfred Hermann Schmid

15:00 Werner Rainer (Salzburg)

*Das goldene Salve: das »Regina coeli«
im österlichen Salzburg zur Mozartzeit*

15:45 Rupert Ridgewell (London)

*Lost Mozart Editions and the Reconstruction of Hoffmeister's
Subscription Series*

16:30 Kaffeepause

17:00 Bernd Roger Bienert (Wien)

*Mozarts Le nozze di Figaro
am Originalschauplatz der Uraufführungsinszenierung von 1786*

17:45 Michael Spors (Stuttgart)

*Entwicklungsstränge thematischer Partien
im sinfonischen Werk Mozarts*

18:30 Abschlussdiskussion

Zur Eröffnung

Prof. RNDr. Eva Zažímalová, CSc.
*Präsidentin der Akademie der Wissenschaften
der Tschechischen Republik*

Dear Colleagues, Ladies and Gentlemen,

it is a great pleasure and honour for me to welcome the Mozart Congress to the premises of the Czech Academy of Sciences at the Villa Lanna. Obviously, there are many links between Wolfgang Amadeus Mozart and Prague, and there is still a long-lasting and strong Mozart tradition here. Therefore, at the Czech Academy of Sciences we feel it to be our commitment and privilege as well to host such an important scientific meeting.

At the Czech Academy of Sciences, we deal with many scholarly disciplines; however, natural sciences markedly prevail. For research in the natural sciences, one needs ability for logical and analytical thinking, observation skills, and both qualitative and quantitative assessment of particular data. For research in music, one needs also emotion and empathy – to feel and perceive the message hidden in the notes. So, it seems that there are not many things in common between these disciplines. However, this is not entirely true: There is at least one characteristic that is common to both branches of scholarship, i.e., creativity and passion for research.

So, I wish the Congress creative and passionate discussions, a fruitful time and a lively exchange of new information in the inspiring environment of Mozart's Prague.

Begrüßung

Prof. Dr. Tomislav Volek

Vorsitzender der Mozartgemeinde in der Tschechischen Republik

An der Organisation von Mozartkonferenzen in Prag ist stets auch die Mozartgemeinde der Tschechischen Republik beteiligt gewesen. Im vergangenen Jahr feierte sie ihr 90-jähriges Bestehen. Leider hatte sie nicht die Möglichkeit, ein Konzert für die breitere Öffentlichkeit zu veranstalten, bei dem Sänger von einem Orchester in Mozart-Besetzung begleitet worden wären, so wie es anlässlich des 80-jährigen Jubiläums der Fall war, als dies ein privater Sponsor ermöglichte. Wir sind aber auch auf anderen Feldern aktiv, natürlich stets ehrenamtlich. Bereits zum 38. Mal veranstalteten wir dieses Jahr den sogenannten Duschek-Wettbewerb für junge Sängerinnen und Sänger, dieses Jahr bereits zum 13. Mal mit Teilnehmern aus dem Ausland. Und wenn der langjährige Vorsitzende der Mozartgemeinde früher Mitarbeiter der Akademie der Wissenschaften war, und seine Stellvertreterin gegenwärtig ebenfalls Akademie-Mitarbeiterin ist, so ist die Zusammenarbeit des akademischen Kolosses mit einer kleinen monothematischen Gesellschaft anlässlich einer gemeinsamen Veranstaltung überaus logisch. Sie werden verstehen, dass wir sehr stolz darauf sind, dass wir zu Anfang dieses Kongresses der Präsidentin der Akademie den eben erschienenen Bericht über unseren Prager Mozart-Kongress 2016 *Aktuelle Fragen der Mozart-Forschung* als Band 25 der Mozart Studien übergeben können.

In diesem Jahr sind mit der Mozart-Konferenz sogar ungewöhnliche Hoffnungen verbunden, denn dank des freundlichen Wohlwollens der gegenwärtigen Leitung der Akademie der Wissenschaften findet eine solche Konferenz zum ersten Mal in dieser Villa statt, und wir hegen die begründete Hoffnung, dass sich dies als großer Vorzug erweist. Den Referenten, die sich mit bisher ungeklärten Fakten aus dem Leben und Werk Mozarts beschäftigen, ermöglicht diese Villa eine Begegnung mit nahezu Klausur-Charakter, sodass hier keine Alltagsbanalitäten wie das Fortgehen in umliegende Lokale die Konzentration stören, sondern dass hier von morgens bis abends ein gemeinsamer Aufenthalt zum Thema Mozart möglich ist, dass hier zahlreiche neue Ideen entwickelt werden, die im großstädtischen Alltag mit seinen Ablenkungen weniger gut gedeihen würden.

Die Voraussetzungen zu einer solch fruchtbaren Versammlung von Menschen mit dem gleichen geistigen Handwerk schuf bereits vor vielen Jahrzehnten Freiherr Adalbert Lanna II. (1836–1909). Seine Familie stammte aus Oberösterreich, aber einst hat er zum richtigen Zeitpunkt erkannt, welche

Zukunft der Entwicklung des Eisenbahnverkehrs bevorsteht, vor allem im reichsten Teil der Habsburger Monarchie, also im Königreich Böhmen. Der Arbeitsstammsitz der Lannas wurde Budweis in Südböhmen, aber weil der immer wohlhabender werdende Albert Lanna neben Luxus auch die antike Mythologie und die bildende Kunst liebte, ließ er sich noch zwei Familienvillen bauen; eine monumentale in Gmunden und eine große vor den Toren Prags, die er mit allem Möglichen ausschmücken ließ. Weil er mit den Göttern auf du und du war, schuf er auch uns die Möglichkeit, im Apollon-Salon zu konferieren, dorthin durch den Bacchus-Salon zu schreiten und den Venus-Salon hinter sich zu wissen.

Unsere Gottheit heißt W. A. Mozart, und wie Sie sich gleich werden überzeugen können, denkt er auch an uns, und bei jeder unserer Konferenz über ihn schickt er uns zu Beginn einen großartigen Beitrag. Dieses Jahr schickt er uns erneut – offenbar sehr zufrieden mit der Präsentation zweier seiner Arien durch Prof. Roman Janál und Frau Dozentin Ladislava Vondráčková. Sie brauchen aber für ihre Präsentation mehr Raum als wir für unsere Reden, deswegen – »Raum für Mozart und seine Interpreten!«

Die beiden Mittelsätze der Pariser Sinfonie KV 297 und eine verborgene ästhetische Debatte

Manfred Hermann Schmid

Zur Pariser Sinfonie KV 297 hat Mozart bekanntlich zwei langsame Sätze geschrieben und als Grund dem Vater eine Kritik des Konzertunternehmers Le Gros genannt, den die ursprüngliche Version nicht zufriedengestellt habe. Welcher der beiden erhaltenen Sätze der kritisierte war, ist strittig. Die ersten drei Auflagen des Köchelverzeichnisses 1862, 1905 und 1937 sahen den Satz im $\frac{3}{4}$ -Takt als den älteren an. Für den $\frac{6}{8}$ -Satz als den ursprünglichen plädierte erst Alfred Einstein im Supplement der englischen Ausgabe von 1947 (K.^{3a}, S. 999f). Ihm folgte Hermann Beck als Herausgeber der Sinfonie in der Neuen Mozart Ausgabe (NMA IV/11:5, 1957). Alan Tyson setzte sich jedoch 1981 für die Rückkehr zur Lesung Köchels ein.¹

Die Überlieferung hat klar den $\frac{6}{8}$ -Satz bevorzugt. Er steht in Mozarts erhaltenem Autograph sowohl in einem ersten und nochmals überarbeiteten Entwurf (f. 26–33^v) als auch einer neu durchgesehenen vollendeten Fassung (f. 34–37^v) sowie in allen weiteren Handschriften, einschließlich jener, die von einer Wiener Aufführung am 11. März 1783 abhängen dürften.² Der $\frac{3}{4}$ -Satz ist komplett allein im Pariser Erstdruck enthalten, der erst 1788 im Katalog Sieber angezeigt wurde.³ Von Mozarts Autorschaft zeugt eine einstimmige Verlaufsskizze, die erst 1964 bekannt geworden und 1998 in der NMA veröffentlicht worden ist (X/30:3, Supplement Skizzen, 1998, Nr. 17, S. 10, Ulrich Konrad).⁴

Insgesamt müssen fünf Stadien unterschieden werden, bei denen immerhin sicher ist, dass [A¹] vor [A²] liegen muss, wie auch [B¹] vor [B²] und [B³].

1 Alan Tyson, The Two Slow Movements of Mozart's ›Paris‹ Symphony K. 297, in: The Musical Times, 122, 1981, S. 17–21 (wieder abgedruckt in Alan Tyson, Mozart. Studies of the Autograph Scores, London 1987, S. 106–113).

2 Zu den Quellen s. NMA, Kritischer Bericht IV/11:5, 1958, S. e/37–e/42; Alan Tyson 1981; Hans-Günter Klein, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung I/6: Wolfgang Amadeus Mozart. Autographe und Abschriften, Kassel 1982, S. 65; Neal Zaslaw, Mozart's Symphonies, Oxford 1989, S. 323–329 (auf der Basis von Alan Tyson).

3 Gertraut Haberkamp, Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart. Bibliographie, 2 Bände, Tutzing 1986, hier I, S. 125, mit dem Nachweis von drei Abzügen.

4 Erster Nachweis mit Faksimile und Transkription durch Ernst Hess, Ein neu entdecktes Skizzenblatt Mozarts, in: MJB 1964, Salzburg 1965, S. 185–192 (+ Faksimiletafel). Die Edition von Ulrich Konrad fordert drei Korrekturen: T. 10 einen zu ergänzenden Bogen, T. 43 h^2 bei punktierter Note statt d^3 , zu streichendes [#]; in T. 31 scheint das »endofor.« zweifelhaft (mezzo-for:?).

[B¹] und [B²] überlagern sich innerhalb der gleichen Niederschrift f. 26–33'. Zwar ist die interne Ordnung klar, über die Datierung von [A] gegenüber [B] ist allerdings nichts gesagt:

[A¹] *Andante con moto*, einstimmig, im $\frac{3}{4}$ -Takt: 53 Takte

[A²] = [A¹] vollstimmig und erweitert: 58 Takte

[B¹] *Andantino* im $\frac{6}{8}$ -Takt (abgebrochen, geplant: ca. 180 Takte)

[B²] = [B¹] mit Zusätzen verkürzt und vollendet (98 Takte)

[B³] = [B²] neu gefasst und neu geschrieben (98 Takte)

Nur [A²], [B²] und [B³] sind vollständig ausgeführt; in den anderen Stadien fehlen Stimmen, im Fall von [B¹] auch Takte, weil der Satz im ersten Entwurf ein Fragment geblieben ist, das unvermittelt abbricht. Leider fehlt eine zusammenhängende Edition von [B¹], man muss sie einigermaßen mühsam aus dem Anhang der NMA (S. 137f) konstruieren. Für die Arbeit an [B³] hat [B²] wesentliche Korrekturen erfahren. Nach diesen Korrekturen ist der Satz in der AMA wiedergegeben worden, in der NMA nach der Neuschrift von [B³].⁵

Alles, was von Mozarts eigener Hand stammt, einschließlich der Skizze [A¹], ist auf Pariser Papier geschrieben, dessen Wasserzeichen die Jahreszahl 1777 trägt – mit einer wesentlichen Ausnahme: Die vollendete Form des $\frac{6}{8}$ -Satzes [B³] zeigt ein Basler Papier, mit dem in Paris nicht zu rechnen ist. Tyson nimmt an, dass es Mozart erst auf der Rückreise in Straßburg oder Mannheim gekauft hat.⁶ In diesem Falle könnte der Satz *nach* Paris vollendet worden und dort nie bekannt gewesen sein, so dass man sich sowohl bei der Neuaufführung der Sinfonie am 15. August 1778 wie bei ihrer Drucklegung mit dem älteren Satz im $\frac{3}{4}$ -Takt hätte zufriedengeben müssen. Allerdings waren Stimmen für den Satz auch aus der durchkorrigierten Version [B²] gewinnbar gewesen. Denkbar ist zudem, dass Mozart das Basler Papier aus Mannheim nach Paris mitgebracht und erst dort aufgebraucht hat. Wenn der $\frac{6}{8}$ -Satz komplett in Paris zur Verfügung stand und als erster geschrieben war, hätte er im autographen Konvolut seinen angestammten Platz, im Gegensatz zum $\frac{3}{4}$ -Satz, der separiert aufbewahrt wurde und von dem Hermann Beck annimmt, dass er als Vorlage für die Kopisten in Paris geblieben war und auf diese Weise auch Eingang in den Erstdruck finden konnte.⁷

Konrad Küster glaubte, aus den verschiedenen Einträgen des Skizzenblatts mit [A¹] auf eine Entstehung des $\frac{3}{4}$ -Satzes vor dem 11. Juni 1778 schließen

⁵ Hermann Beck nahm an, dass die AMA die Neuschrift [B³] gar nicht kannte (Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts D-Dur-Sinfonie KV 297, in: MJB 1955, Salzburg 1956, S. 95–112, hier S. 96). Wo sich die Blätter befunden haben sollen, wenn sie nicht wie heute Teil des autographen Konvoluts waren, bleibt undiskutiert.

⁶ Alan Tyson 1987, S. 109f.

⁷ So Hermann Beck 1956, S. 98.

zu können.⁸ Zwar mag die Placierung oberhalb von Skizzen möglicherweise zum Ballett *Les petits riens* ein Indikator für Chronologie sein, aber die Zufälligkeit der Wiederverwendung von Skizzenblättern lässt zwingende Argumente nicht zu. Zudem wäre über den Zeitpunkt der Fertigstellung des Satzes nichts gesagt. Es scheint letztlich, als ließen die äußeren Spuren keine widerspruchsfreie Antwort auf die Frage nach der Entstehungsreihenfolge der Sätze zu.

Immerhin gibt es Charakterisierungen der beiden Sätze, wenn Mozart von der Kritik durch Joseph Le Gros berichtet:

... das Andante hat aber nicht das glück gehabt, ihn zufrieden zu stellen – er sagt es seye zu viell modulation darin – und zu lang – das kamm aber daher, weil die zuhörer vergessen hatten einen so starcken und anhaltenden lärmn mit händeklatschen zu machen, wie bey den Ersten und lezten stück – denn das Andante hat von mir, von allen kennern, liebhabern, und meisten zuhörern, den grösten beyfall – es ist just das Contraire was le gros sagt – es ist ganz natürlich – und kurz. – um ihn aber | und wie er behauptet mehrere | zu befriedigen, habe ich ein anders gemacht – jedes in seiner art ist recht – denn es hat jedes einen andern Caractère – das letzte gefällt mir aber noch besser – ich werde ihnen die sinfonie [...] mit einer guten gelegenheit schicken – und dann will ich auch ihr urtheil darüber hören.⁹

Des erwähnten »händeklatschens« wegen sollte die Kritik nach der öffentlichen Aufführung am 18. Juni 1778 geäußert worden sein, wengleich nicht auszuschließen ist, dass Mozart verkürzt berichtet. Dass Mozart den Satz, den Le Gros »zu lang« fand, selbst als »kurz« ansah, trägt nicht unbedingt zur Klärung bei. Le Gros hatte ferner von »zu viell modulation darin« gesprochen. Mozart hielt dem sein »ganz natürlich« entgegen.

Das Wort Modulation ist im Französischen wie im Deutschen des 18. Jahrhunderts gemäß der lateinischen *modulatio* vielschichtig. Zunächst bezieht es sich auf etwas wie Stimmführung, weil die Bewegung der einzelnen Stimme im Zentrum steht.¹⁰ Erst in einer Erweiterung erstreckt sich *modulatio* auch auf harmonische Vorgänge. Heinrich Christoph Koch bevorzugt in diesem Fall das deutsche Wort »Tonausweichung«.¹¹ Beide Lesarten sind insofern aufeinander bezogen, als eine harmonische Weitung unvermeidlich auch Konsequenzen für die melodische Hauptstimme hat und ihr auffällige Akzidentien beschert. Unter dem Aspekt des melodischen Verlaufs könnte

⁸ Konrad Küster, Mozart. Eine musikalische Biographie, Stuttgart 1990, S. 112 (Alan Tyson 1987, S. 110, folgend).

⁹ Briefe II, S. 398 (9. Juli 1778).

¹⁰ Zu dieser ältesten Bedeutung von *modulatio*, dem modusgerechten Verlauf einer Stimme, s. Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi, München 1997ff, s. v. modulatio. Für Koch ist diese Bedeutung noch völlig geläufig, er wählt als deutsches Wort dafür »Tonführung« (II, S. 138f).

¹¹ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* II, 1787, S. 104.

auch noch die instrumentale Einkleidung in die Kategorie der Modulation fallen und ein »zu viell« den ständigen Wechsel der Instrumente meinen. »Zu viell modulation« mag schließlich noch einen zu großen Reichtum an Themen und mangelnde Einheitlichkeit bedeuten.

Leopold Mozart kannte zwar die diskutierten Sätze noch nicht – den $\frac{3}{4}$ -Satz hat er möglicherweise nie zu Gesicht bekommen –, reagierte auf die Eröffnung einer ästhetischen Debatte aber gute vier Wochen später mit seiner vielzitierten Erwähnung des nötigen »filo« beim Komponieren.

... das Kleine ist Groß, wenn es natürlich – flüssend und leicht geschrieben und grülich gesetzt ist. Es so zu machen ist schwerer als alle die den meisten unverständliche Künstliche *Harmonische progressionen*, und schwer auszuführende Melodyen [...] der gute Satz und die Ordnung, *il filo* – dieses unterscheidet den Meister vom Stümper auch in Kleinigkeiten.¹²

Er greift zunächst das Wort »natürlich« seines Sohnes Wolfgang auf und umschreibt es näher mit »flüssend und leicht«. Die folgenden Gedanken sind dagegen vom »zu viell modulation« ausgelöst. Denn das Wort wird, ohne ausgesprochen zu sein, in bewundernswerter Kürze nach seiner vollen Bedeutung mit einer Schlagseite hin zu einem kritischen Bereich entfaltet. Die »schwer auszuführenden Melodyen« gelten der älteren Wortbedeutung im Sinne von Stimmführung, die »unverständlichen Künstlichen Harmonischen progressionen« dem moderneren Gebrauch in einem vielstimmigen Gebilde. Die beiden Bezugspunkte wiederholen sich noch einmal zusammenfassend in den Stichworten »Ordnung« (alt) und »Satz« (neu). Im »filo« dürfte zuletzt die Idee einer stimmigen Verbindung beider Komponenten stecken.¹³ Es ist, als hätte Leopold Mozart bereits die kluge Unterscheidung von Johann Christoph Koch gelesen, der im zweiten Band seines *Versuchs einer Anleitung zur Composition* 1787 schreiben würde:

... aber bedient man sich des Ausdrucks Modulation auch noch heut zu Tage, und verbindet damit gewöhnlich zwey einander verwandte Begriffe; denn erstlich redet man von Modulation, wenn man von dem mannigfaltig abwechselnden Steigen und Fallen der Töne einer zum Grunde liegenden Tonart, als von bloßer Tonfolge überhaupt spricht; zweytens nennet man aber auch dasjenige Verfahren Modulation, wenn der Tonsetzer, um dem ganzen Tonstücke mehr melodische und harmonische Mannigfaltigkeit zu geben, die Folge der Töne nach verschiedenen Tonarten hin, und wieder zurück in den Hauptton leitet. Im ersten Falle redet man von der Modulation überhaupt, oder von der Tonführung, und im zweyten Falle von der Modulation insbesondere, oder von der Tonausweichung oder Tonwanderung.¹⁴

12 Brief an Wolfgang Amadeus Mozart vom 13. August 1778 (Briefe II, S. 444).

13 Vielleicht ist »filo« aber auch Ersatzwort für die ältere *modulatio*. Zum Versuch, den »filo« satztechnisch näher zu fassen, s. Manfred Hermann Schmid, Der »filo« bei Mozart. Zum Andante des ersten Preußischen Quartetts KV 575, in: Mozart Studien 26, Wien 2019, S. 353–363.

14 Heinrich Christoph Koch II, 1787, S. 138–139.

Zudem eliminiert Mozart die Tonwiederholung und umgeht so einen Vorhalt zu Beginn von T. 32, um sofort eine gesteigerte Wiederholung der Triolenfigur anschließen zu können.

Der harmonische Parallelismus rastet dagegen früher ein, nämlich bereits im Takt 31 auf Eins. Die Rückwendung nach G-Dur vollzieht sich so rasch, dass die relativen Ruhestellen a-moll und G-Dur in einem raschen Quintfall E-a-D-G ungleich im Takt sitzen.¹⁷ Das verlangt nach einer Bestätigung und Ausdehnung des G-Dur. Damit erübrigt sich andererseits eine große Reprise. Mozart verkürzt das Hauptthema und springt am Reprisespunkt der Skizze (dort T. 39) gleich zum transponierten Takt 13 mit dem kantablen Seitenthema.¹⁸ Bei der vollstimmigen Ausführung entschied sich Mozart aber noch anders, verlegte den Reprisespunkt um zwei Takte nach vorne und ließ mit dem Rückgriff auf den transponierten Takt 9 immerhin einen Rest an Hauptsatz zu; der Seitensatz tritt jetzt in T. 41 ein.

Was »modulation« angeht, meidet Mozart einerseits den schablonenmäßigen Mechanismus der *fonte*-Formel und strebt in einer Inkongruenz von harmonischen und melodischen Elementen andererseits raschestens die Grundtonart wieder an. Kürzer kann man eine »Durchführung« mit ange deutetem Fernpunkt schlechterdings nicht gestalten. Schon dass anstelle der regulären VI. Stufe nur die schwache II. Stufe anvisiert wird, spricht für eine bewusste Beschränkung.

An einem konzisen Ablauf war Mozart schon in der Exposition gelegen. Er ließ dem Hauptthema zwar einen Grundabsatz nach vier Takten, die förmliche Kadenz nach acht Takten wendet sich jedoch der V. Stufe zu, die sich bereits in T. 6 ankündigt. Tempo macht auch der vorgezogene Faktorwechsel der Begleitstimmen im Augenblick der Kadenz T. 8. Die zweite Violine eilt gewissermaßen schon voran.¹⁹ Der Anhang zum Thema T. 9–12 mündet in einen Halbschluss »(V)«, auf den der Seitensatz folgen kann. Auch er wird nicht länger als acht Takte. Dessen Anhang wiederum ist über das Mittel der »Tacterstickung« T. 20 engstmöglich herangezogen und verspricht im ruhenden Bass ein absehbares Ende. Auf den dritten Anstoß der regelmäßig wiederholten D-Dur-Tonika (T. 21, 23, 25) folgt lediglich noch eine »Pariser Zugabe« mit einer kleinen Trillerkette auf der Basis von Elementen des Orchestercrecendos: mit verharrendem Bass, unterstützt von Liegetönen der Hörner und einer steigenden Oktavskala, die ab dem Terzton *fis*² die obligatorischen Unterterzen in den Anfangstönen der figurativen Vierergruppen der

¹⁷ Die Quintkette erscheint – in der Reprise sogar mit den gleichen Tönen – auch melodisch, und zwar innerhalb des Seitensatzes (T. 13–14 und 41–42).

¹⁸ Vgl. die Synopse bei Ernst Hess 1965, S. 189 und Schema S. 190.

¹⁹ Mozart hat das zum Anlass genommen, in [B³] das Viertel der ersten Geige in T. 8 mit einem Punkt zu verlängern und die Achtelpause zu streichen.

zweiten Geige zugesellt bekommt.²⁰ Trotz dieser unmissverständlichen Signale lässt Mozart die Passage aber strikt im *pianissimo*, um anzuzeigen, dass es in dem eng gesteckten Rahmen weder räumliche noch dynamische Weiterungen geben kann.

Der Satz unternimmt alles, um einen im Raum stehenden Vorwurf »zu lang« zu entkräften. Er zieht sämtliche Register, um den Verlauf zu beschleunigen. Als einzigen Ruhepunkt lässt er ein Innehalten beim Halbschluss von T. 12 zu. In bloßen 12+14 Takten sind die beiden Abschnitte der Exposition absolviert. Die Durchführung hat die gleichen Ausmaße. Auch sie läuft nach acht Takten auf einen Zielpunkt zu, diesmal den Halbschluss der Tonika (T. 34), der durch einen Anhang unter dem vertrauten Wechsel ins Moll auf vier Takte ausgedehnt wird – so jedenfalls in der Skizze. Dieses längere Warten auf die Reprise verkürzt Mozart jedoch bei der vollstimmigen Ausarbeitung. Er lässt nur die beiden mollschattierten Takte, streicht aber die zwei folgenden und kehrt mit T. 37 wie beschrieben in die Exposition zurück.

Die Schrumpfung der Reprise erlaubt Mozart kleine Erweiterungen im Seitensatz, der noch vor seiner Kadenz zwei Takte hinzugewinnt (T. 48f) und seinen Anhang ab T. 50 – entgegen der ersten Skizze – auf insgesamt neun Takte vergrößert. Trotzdem bleibt die Reprise mit ihren 22 Takten noch unterhalb des Maßes der Exposition von 26 Takten.

Ganz zum Schluss wartet Mozart noch mit einer Sonderpointe in Sachen Kürze auf. Er zügelt diesmal das *crescendo* nicht, sondern lässt ihm seinen Lauf, sogar über den Oktavpunkt des g^2 hinaus. Weil die modernste Form mit einem querständigen *fis/f* gilt, bekommt der subdominante Quartton in der Skala einen besonderen Akzent. An dem c^3 bricht Mozart T. 57 unerwartet die Entwicklung ab, als wollte er sagen April April, um den Satz kürzestmöglich in zwei Takten zu beenden.²¹ Dabei verknappert er beim vollständigen Ausarbeiten sogar noch die ursprünglich vorgesehene Schlussformel von  auf  in Angleichung an T. 26.²²

Alles im Satzverlauf verrät die eine Botschaft: kürzer geht es nicht. Zur Kürze gehört auch eine auffällige Einheitlichkeit, weil Mozart beharrlich auf den gleichen Rhythmus zurückkommt, mit dem er den Satz eröffnet hatte. Das  erneuert sich schon zum zweiten Anlauf in T. 5, kehrt T. 9 wie 11 im ersten Anhang wieder und bestimmt darüber hinaus in T. 13 und 17 auch

²⁰ Zu den Elementen des *crescendo* s. Manfred Hermann Schmid, Typen des Orchester-Crescendo im 18. Jahrhundert, in: Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, hrsg. v. Christine Heyter-Rauland und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz usw. 1993, S. 96–132.

²¹ Vgl. unter dem Stichwort »manieristische Verwandlung« Manfred Hermann Schmid, Mozarts Crescendo-Angaben und ihre Funktion, Teil 2,1: Instrumentalmusik: Orchestermusik, in: Mozart Studien 23, Wien 2015, S. 245–306, hier S. 252f.

²² Hier war in der Skizze erst ein stumpfer Schluss erwogen, aber überschrieben worden.

den Seitensatz sowie den Beginn der Durchführung in T. 27. Mit dem Grundrhythmus verbindet sich mehrfach eine Akzentuierung der Takt-Zwei, die häufig einen Hochtton trägt, der auch in anderen rhythmischen Konstellationen erhalten bleibt, besonders wichtig in T. 14 und 18 des Seitensatzes. Die Eigenheit macht verständlich, warum die letzte Gruppe ab T. 20 so viel Ruhe ausstrahlen kann: Hier ist der kleine Unruheherd kurzerhand beseitigt. Die Zählzeit Zwei bleibt melodisch erstmals unbesetzt, so dass sich der innere Großrhythmus von ♩ ♩ auf ♩ ♩ umkehrt.

Dass Mozart bei aller Kürze eine erstaunliche Vielfalt produziert, liegt unter anderem an der flexiblen Verwendung der Instrumente.²³ Das Hauptthema ist durch eine Unteroktav des Fagotts schattiert, die mit dem *sotto voce* der Streicher unmittelbar korrespondiert.²⁴ Dazu gesellt sich in T. 3–4 eine konturierende Oberoktav der Flöte. Selbst die Mittelstimme der Bratsche ist noch von der Oboe oktaviert. Die Fortsetzung der Melodie sieht von allen Oktaven ab, die erst mit dem Übergang zum Seitensatz in T. 12 wiederkehren und sich in T. 16 zu zweifachen Unteroktaven verdoppeln. Erst die Schlussgruppe ab T. 20 enthält sich aller färbenden Oktavkoppelungen und fächert sich in einen Satz aus, der jeder Stimme eine eigene Prägung verleiht. Mozart sieht zwar rein solistische Holzbläser vor. Er lässt ihnen aber keinen Raum, sich zu verselbständigen. Sie stellen sich allein in den Dienst klanglicher Modifizierungen. Selbst darin, nämlich im Verzicht auf solistische Exkurse, erweist sich noch ein Streben nach konziser Kürze. Von den Vorgaben der Exposition löst Mozart sich nur für einen Augenblick an der Wartestelle vor der Reprise, wenn die Mollfigur im Echo zwischen Streichern und Bläsern geteilt wird. Das bleibt der einzige solistische Moment für Flöte und Oboe. Danach gelten wieder die alten Regeln, doch unter Modifizierungen. Die Takte 37–40, in der Exposition an der melodischen Oberfläche allein den Streichern überlassen (T. 9–12), beteiligen jetzt die Bläser, und zwar für einen Takt mit der Oberoktav der Flöte, danach mit der Unteroktav des Fagotts. Im Seitensatz bleiben die ursprünglichen Verhältnisse erhalten, wechseln aber die Instrumente, weil die Flöte an die Stelle der Oboe tritt, nicht zuletzt im Interesse des Hochttons *e*³. Das Klangbild ist absichtsvoll ständigen Wandlungen unterworfen. Mozart verfolgt das Spiel mit den Oktavschattierungen bis in die Schlusswendung hinein. Die *piano*-Figur der ersten Geige T. 57 setzt zusammen mit einer Unteroktav des Fagotts an und endet beim *fis*-g mit einer zusätzlichen Oberoktav der Oboe. Das Wechselprinzip, sonst auf der Ebene von Taktgruppen angesiedelt, verdichtet sich zuletzt auf Einzeltakte.

²³ In der Dissertation von Bernhard Grundner (Die Besetzung und Behandlung der Bläser im Orchester Mozarts am Beispiel der Opern, gedruckt München 1998) werden die Mittelsätze der Pariser Sinfonie nicht weiter erwähnt.

²⁴ Die Angabe »o Violoncello« des Erstdrucks stammt möglicherweise vom Verleger.

Ein Zuviel an Modulation könnte man dem Satz höchstens in Bezug auf die vielen »Farbtönungen« vorwerfen. Es ist aber mehr als unwahrscheinlich, dass Le Gros daran etwas Kritikwürdiges gesehen hätte, zumal es sich hier um etwas handelt, das gewöhnlich ganz außerhalb aller Diskussion steht.

*

Der $\frac{6}{8}$ -Satz geht bei den Instrumenten, dem Modulationsplan und dem Formverlauf ganz andere Wege. Neue Tonarten kommen hier durch die Couplets einer Rondoform ins Blickfeld. Die Couplets wiederum waren ursprünglich auf verschiedene Soloinstrumente verteilt. Das Couplet 2 sollte ganz der Flöte, das Couplet 3 der ersten Oboe gehören.²⁵

| | | | | | | | | |
|------|-------|---------|--------------|------|-------------|----------|----------|----------|
| T. 1 | 17 | »53«/43 | »61« | »89« | »98« | [c. 120] | [c. 128] | [c. 164] |
| | | | <i>Flöte</i> | | <i>Oboe</i> | | | |
| A | B | A | C | A | D | [A | B* | A] |
| I | V | I | VI | I | IV | I | [I |] |
| | D-Dur | | e-moll | | C-Dur | | [G-Dur] | |

Dabei folgte der Tonartenplan bei den Couplets mit den Stufen V–VI–IV dem Muster des französischen Rondeaux. Extravagant ist höchstens die IV. Stufe beim dritten Couplet, das einmal die III. Stufe oder eine Mollvariante der Grundtonart bevorzugt hatte.²⁶ Mozarts Folge hat den Vorzug, sowohl die »obere« als auch die »untere« Raumgrenze zu berücksichtigen.²⁷ Modern ist an der Anlage ferner, dass sie statt des älteren motivischen Wechselbezugs zwischen Refrain und Couplet entschieden auf Kontrast setzt. Die Couplets sind wiederum in sich geteilt, B in zwei Phasen (T. 17 und 31), C sogar in innerem tonalem Kontrast e-moll-G-Dur-e-moll symmetrisch mit α - β - α in drei. Mit dem Ausbau der Couplets geht eine Verkürzung der Refrains einher. Der zweite und dritte Refrain, nach B und nach C, verlieren die interne Wiederholung und verkleinern sich auf acht Takte.

Ungewöhnlich ist die Übertragung einer langen Rondoform mit mehr als zwei Couplets auf den langsamen Mittelsatz. In diesem Punkt bleibt der erste Entwurf [A¹] ein Unikum. Wie der Satz sich vollständig hätte entwickeln sollen, lässt sich ungefähr absehen. Mit einiger Gewissheit war noch ein wei-

²⁵ Die Form des ersten Entwurfs [B¹] hat Hermann Beck 1956 sorgfältig beschrieben; gewöhnungsbedürftig ist bei ihm nur, dass er Couplets »Ritornelle« nennt (S. 105).

²⁶ Wolfgang Budday, Das »Rondeau« im frühen Instrumentalschaffen Mozarts, in: Mozart Studien 8, Tutzing 1998, S. 75–102, hier S. 77; Christian Bach hat die IV. Stufe hingegen als Couplet-Tonart gemieden (S. 93, Anm. 46).

²⁷ Vgl. Mozart Studien 9, S. 156. Die IV. Stufe als Couplet-Tonart erscheint bei Mozart erstmals im Finale des Streichquartetts KV 170, vgl. Wolfgang Budday 1998, S. 93.

teres Couplet zu erwarten, das auf das erste B zurückkommt und dessen Musik in die Grundtonart versetzt. Dieses Couplet B* hätte auch ohne Zwischenschaltung des Refrains direkt auf Couplet D folgen können.²⁸

Das fehlende Couplet B* hat Mozart letztlich auch geschrieben, aber erst im Stadium [A²] nach Streichung von Couplet C und D. Ergebnis ist dann eine kleine Rondoform:

| | | | | |
|------|-------|----|---------|----|
| T. 1 | 17 | 43 | 59 | 83 |
| A | B | A | B* | A |
| I | V | I | I | I |
| | D-Dur | | → G-Dur | |

Beim Schreiben von B* war die Streichung schon entschieden. Denn Mozart begann den neuen Abschnitt zum Ausgleich für die verlorenen Stationen in einem größeren Tonartraum mit einer Zwischendominante, die eine II. Stufe a-moll wenigstens andeutet, bevor eine Sequenz das G-Dur der Grundtonart herbeiführt (→ im Schema und Abb. 2). Interessanterweise benutzt Mozart hier die gleiche *fonte*-Formel wie im Mittelteil des ³/₄-Satzes, und wieder unter Umgehung eines melodischen Parallelismus, doch immerhin mit einer regelmäßigen Folge der Harmonieschritte.

T. 59

fonte: E a D G
II I

Abb. 2: Andante im ⁶/₈-Takt, T. 59–62 (NMA S. 83).

Die neue Form ähnelt der zweiteiligen instrumentalen Anlage nach Vorbild von Arien des Strophentyps A B A B, gerne »Sonate ohne Durchführung« genannt.²⁹ Doch bleibt ihr als charakteristisches Rondomerkmal die Wiederkehr des ersten Themas ganz am Schluss (T. 83). Unverändert rondogemäß ist neben abzählbarer Taktgliederung auch die Wiederholung innerhalb des Themas selbst mit T. 1–8 und 9–16 unter Wechsel von Halb- zu Ganzschluss sowie die säuberliche Trennung der Teile mit einer deutlichen Zäsur in T. 16

²⁸ Mit Refrain zwischen D und B*: Finale von KV 219 und 247; ohne Refrain zwischen D und B*: Finale von KV 216 und 246 (vgl. Wolfgang Budday 1998, S. 96).

²⁹ Zu den »Berührungspunkten« beider Formen s. Wolfgang Budday 1998, S. 95. Hermann Beck sah deshalb in der Umarbeitung einen Wechsel des Formtyps: von der Rondoform zum »verkürzten« Sonatensatz (1956, S. 106).

und 58. Auf ein Rondo verweist nicht zuletzt die immer aufwendig gestaltete Rückleitung ins Hauptthema. Davon bleibt trotz der Streichung von zehn Takten in [B³] noch die »Bläserbrücke« von T. 42 in Anlehnung an die Binnenäsur des B-Couplets T. 25 und 30 erhalten. Der letzte Refrain dagegen fällt T. 83 unter Kappung des Kadenztakts »mit der Tür ins Haus«. Auch das ist allerdings ein Sondereffekt, der das Thema heraushebt.

Das erste Stadium von [B¹] in der großen Rondoform hatte vermutlich ähnlich den später gestrichenen Partien überall nur die Hauptstimmen von Melodie und Bass enthalten. Der vollständige Satz dürfte erst während der Arbeit an der kleinen Rondoform [B²] entstanden sein. Die Bläser sind also erst notiert worden – weil Johann Baptist Wendling und Friedrich Ramm nicht mehr zu Verfügung standen?³⁰, – als klar war, dass es keine großen Soli mehr geben würde. Das bindet sie in eine Tuttirolle vergleichbar dem $\frac{3}{4}$ -Satz ein. Reste einer solistischen Rolle bleiben nur am Ende von B und B* erhalten, wenn in T. 37 und 40 die Kadenz von Bläsern allein unter Führung der Flöte eingeleitet wird. Darin zeigt sich ein neuer Ton, den der erste Satz mit seinen paarigen und tutti gebundenen Flöten nicht kannte. In der Hauptsache bleibt den Bläsern allerdings die Rolle der Schattierung und Konturierung, verbunden mit einer ungewöhnlich subtilen Dynamik, provoziert schon von der Gegenüberstellung von forte und piano innerhalb der Streicher allein in T. 1–2. In der variativen Umgestaltung des ersten Taktpaars unter Beteiligung der Bläser T. 3–4 melden sich bereits zur dreitönigen Endungsformel *d–c–h* im gegenläufigen Rückgang zum piano die neuartigen Doppeloktaven mit Höheroktavierung der Flöte und Tieferoktavierung des ersten Fagotts gegenüber der mittleren Lage der ersten Violine. Wiederholungen werden klanglich grundsätzlich modifiziert. So treten in T. 9 Fagotte hinzu: gerade nicht im forte-, sondern im piano-Takt. Darin spukt noch etwas von solistischen Bläsern her, wie auch T. 3–4 die ursprüngliche Hauptstimme (noch ohne Notierung der Violine 1) die Flöte gewesen sein könnte. Letztlich verrät auch das forte-Unisono reiner Streicher T. 23–24 etwas von einer ehemals solistisch gedachten Sonderrolle der Bläser. Auf der anderen Seite gibt es sehr nuanciert modifizierte Tutti effekte, wenn das letzte Taktpaar des Refrains in der Umgestaltung vom Halb- zum Ganzschluss T. 7–8 bzw. 15–16 sich anfüllend vergrößert, ausgehend von den Unteroktaven des Fagotts zum *crescendo* schon in T. 14.

Das B-Couplet lässt wieder den Streichern den Vortritt. Lediglich die Flöte darf sich motivisch mit Verdopplungen einschalten, die vor allem das Moll-Segment T. 33–34 gegenüber seiner Dur-Variante T. 31–32 auszeichnen. Im

³⁰ Ramm war jedenfalls am 10. Juli aus Paris abgereist (Mozart, Briefe II, S. 396, 9. Juli 1778). Zur Situation in Paris vgl. Martin Staehelin, Ist die sogenannte Mozartsche Bläserkonzertante KV 297b/Anh. I,9 echt?, Göttingen 2013, S. 1–11.

B*-Couplet kehren sich die Verhältnisse durch Änderung der Reihenfolge um.³¹ Bezeichnend ist allerdings die Koppelung an die geteilten Bratschen T. 25 und 30, die für eine deutliche Tuttibindung sprechen. Im B*-Teil verbinden sich die Bratschenterzen erst unteroktaviert mit den Fagotten, dann höheroktaviert mit den Oboen (T. 67 und 72).

Ihre Sonderrolle spielen die Bläser zuletzt bei der Schlussbildung des Satzes. Das hängt wesentlich mit Fragen des Takts zusammen. Der Satz hält einen eigentümlichen Schwebezustand, weil er sein Taktmuster nicht zweifelsfrei verrät und offen lässt, ob ein genuiner $\frac{6}{8}$ -Takt oder ein »zusammengesetzter« doppeltaktig notierter $\frac{3}{8}$ -Takt Geltung hat.³² Alle Eröffnungsimpulse setzen an der Eins des notierten Taktes an. Die kritischen Endungsstellen jedoch erweisen sich als ambivalent. Zwar zielt die erste größere melodische Einheit auf die zweite Takthälfte von T. 4, doch der Halbschluss von T. 8 gibt sich unentschieden. Er legt eine Verankerung in der Eins nahe, gefolgt von einem nachklingenden Überhang. Jedenfalls wird ein guter Musiker sich hüten, das letzte a^2 stärker zu betonen als das f/s^2 auf der Eins. Die gleiche Art von Artikulation gilt beim Ganzschluss von T. 16, weil Tonika und mezzoforte mit der Eins eintreten. Zwar laufen auch im B-Couplet alle melodischen Wendungen nach Art eines $\frac{3}{8}$ -Takts bis zur zweiten Takthälfte; am Ende von T. 22 deutet sich sogar eine Vorhalts-Halbschlussformel an. Doch spricht die gantaktige Füllung von T. 25 in ihrem Warten mit dem nächsten Themeneinsatz bis zur kommenden Eins für die Gültigkeit des großräumigeren $\frac{6}{8}$ -Takts. Dem entspricht, dass der abgebrochene Kadenzanlauf von T. 37 sich auf der Eins vollenden müsste und in T. 41 auf der Basis des Fagottbasses diese Eins auch erreicht. Die kleinräumige Bewegung folgt dem kleinen $\frac{3}{8}$ -Takt, die Pfeiler der Großgliederung dagegen orientieren sich am großen $\frac{6}{8}$ -Takt. Es scheint, dass diese Doppelung für den »schwebenden« Verlauf zuständig ist.

Mit Wiederkehr des Refrains T. 43 sollten sich die Verhältnisse bestätigen. Der Halbschluss in T. 50 behält auch seine vertraute Gestalt. Doch der Ganzschluss, den Mozart eigens neu schreibt³³, wird umgestaltet. Tonika und Dominante werden in T. 57 analog zur Halbschlussvorbereitung von T. 7 vertauscht. Im Kontext eines Ganzschlusses aber rückt auf die Eins des letzten Taktes 58 nun ein Quartsextakkord. Die vollendende Tonika tritt erst mit der zweiten Takthälfte ein: im vierten Takt einer $\frac{3}{8}$ -Ordnung. Diese Veränderung hatte Mozart schon im ersten Entwurf vorgenommen, als er den Refrain vor

³¹ Dazu Hermann Beck 1956, S. 105.

³² Zur Praxis des »zusammengesetzten Takts« s. Claudia Maurer Zenck, *Vom Takt*, Wien 2001.

³³ Die Takte 49–56 werden dagegen durch einen Dal-segno-Verweis erledigt (vgl. NMA, Kritischer Bericht, S. e/58, zu T. 48–56, und S. e/74, »nach T. 48«).

dem C-Couplet auf acht Takte verkürzte und den Halbschluss mit einem Ganzschluss ersetzte.³⁴ Denn das C-Couplet würde sich entschieden zum $\frac{3}{8}$ -Takt bekennen, auch wenn der $\frac{6}{8}$ -Takt mit seinen Eins-Schlüssen keineswegs ganz verloren geht.³⁵ Doch sollten sich die Couplets voneinander über die Tonarten hinaus auch im Bewegungsmuster unterscheiden, das Flöten-Couplet folglich dem $\frac{3}{8}$ - und das Oboen-Couplet dem $\frac{6}{8}$ -Takt verpflichtet sein. Der Plan erledigte sich durch den Verzicht auf beide Couplets in [B²]. Doch den veränderten Refrain-Schluss behielt Mozart bei. In T. 58 verrät er zum ersten Mal unmissverständlich, dass er mit dem »zusammengesetzten Takt« rechnet.

Die folgenden Eins-Kadenz nach T. 79 und 82 bleiben allesamt unvollendet. Denn Mozart verlagert die offene Frage der Schlusspositionierung in die Coda. Das löst nicht nur im Zauberflöten-Duett Nr. 7 besondere Maßnahmen aus, sondern auch im Mittelsatz der Pariser Sinfonie. Mozart schließt den letzten Refrain T. 90 mit seinem alten, ambivalenten Ganzschluss von T. 16 samt einer Lückenfüllung von Sechzehnteln, die ursprünglich aus einer Übergangszone nach dem B-Couplet stammen. Danach folgt ein bestätigender zweiter Anlauf zur Kadenz in der Unteroktav, doch mit seiner Schlussformel ... um einen halben Takt verschoben und diesmal mit der Form des erneuerten Refrainschlusses von T. 58 mit dem Quartsextakkord. Auf diese Weise zielt die $\frac{3}{8}$ -Kadenz erstmals auf die Eins. Damit könnte Mozart sich zufriedengeben. Er treibt das Spiel aber ein Stück weiter und fügt eine nächste Wiederholung an, deren Verschiebung die Formel T. 93 mit neuem Quartsextakkord wieder an die alte Stelle zurückschiebt. Schöner könnte man nicht demonstrieren, dass der »zusammengesetzte Takt« zwei verschiedene Positionierungen der Kadenz zulässt. Dennoch – Mozart strebt mit Vorliebe danach, ganz am Ende Tonikaziel und notierte Takt-Eins gerade auch beim Weiterwirken eines kleinen Taktes in optische Kongruenz zu bringen. Also muss noch eine Schlusspointe folgen.

Mozart isoliert die beiden letzten erklangenen Geigenachtel *a–g* von T. 93, kehrt ihre Bewegungsrichtung um und bildet mit der neuen Figur eine Dreischritt-Folge, die abermals der Tonika zustrebt. Am zgedachten Platz auf der Eins von T. 95 wird sie jedoch, zwischendominantisch mit *dis*¹ im Bass vorbereitet, von einem Trugschluss unterlaufen, so dass eine Wiederholung unausweichlich ist. Deren letztes Wörtchen im »undeins-undzwei-unddrei« lässt Mozart aber unausgesprochen. Weil die letzte Silbe in die »falsche« Taktmitte fiel, offeriert Mozart T. 96 ersatzweise eine Leerstelle, an der nur noch die alleingelassenen Hörner mit dem neutralen Quintton *d* für Zusammenhang

³⁴ NMA S. 137, 3. Akkolade, 1.–2. Takt.

³⁵ Vgl. den e-moll-Halbschluss und den G-Dur-Ganzschluss jeweils in der Taktmitte (NMA S. 137, 3. Akkolade T. 6, 5. Akkolade T. 4), die e-moll-Ganzschlüsse zu Taktbeginn.

sorgen – ein geradezu unfassbar »sprechender« Effekt, der laut zu hören ist, während die vorausgegangenen Verschiebungen nur optisch wirksam waren. Durch das erzwungene Warten renkt sich alles ein. Die kleine zweitönige Figur, die sich mit einer Punktierung, die an den Auftakt zu Takt 13 anknüpft, auf drei Töne erweitert, kehrt unter Einbeziehung des Vorschlags-*h* von T. 93 zu ihren angestammten Tönen *a–g* und dem regulären Bass *d–g* zurück. Das schafft einen ganz neuen Gestus. Denn die unbeirrbar-repetitive Kadenzschritt-Verwandlung verwandelt die Dreischritt-Folge in eine milde Grußformel, deren schließendes drittes Partikel die Eins des notierten Taktes erreicht. Jetzt stimmt alles – da folgt noch als Nachzügler ein Tupfer, abgesetzt im *pianissimo*, der mit einem einzigen Ton an die umgangene Taktmitte und Leerstelle erinnert. Klänge der Satz nicht so abschiedsfriedfertig aus, könnte man versucht sein, eine herausgestreckte Zunge zu vermuten.

Die Schlusskonstruktion beruht ganz auf melodisch-syntaktischen Gegebenheiten. Gleichwohl wird sie vollends erst durch die beteiligten Instrumente realisiert. Die Doppeloktavierung der in T. 92 hinzutretenden Flöte, nach einer ersten Oktavierung durch die Oboe, bewirkt, dass trotz des fallenden Skalengangs die Schlussformel von T. 93 in der gleichen Lage erklingt wie T. 90. In T. 95 wird der »ideelle« Tonikapunkt durch den Einsatz der Hörner markiert. Ein gemeinsames Tutti bildet sich erst in den »Abschiedstakten« 97–98, wenn der Halteton *d* von den Oboen in der Oberoktav verstärkt wird und die Fagotte die Mittelstimmen von Violine 2 und Viola 2 nachzeichnen. Die Flöte schließt sich erst verspätet an, dafür darf sie im Zeichen des Zarten als einziges unter den Blasinstrumenten den letzten Echoton mitspielen.

*

Die Existenz zweier unterschiedlicher Mittelsätze fände ohne weitere Zeugnisse eine einfache Erklärung. Denn die Annahme läge nahe, dass Mozart mit dem $\frac{3}{4}$ -Satz begonnen, ihn aber als zu kurz wieder verworfen habe, um beim $\frac{6}{8}$ -Satz zunächst über das Ziel hinauszuschießen und erst in der Umgestaltung von der großen zur kleinen Rondoform das richtige Mittelmaß zu finden. Das Abbrechen der großen Rondoform mitten im Verlauf – und nicht an einem vorläufigen Gliederungseinschnitt – könnte für eine Änderung des Konzepts aus eigenem Antrieb sprechen.

Die Briefe Mozarts widersprechen allerdings dieser einfachen Erklärung. Auch wenn man annehmen darf, dass sie tendenziös sind und nicht die ganze Geschichte erzählen, dürfen doch zwei Fakten als unumstößlich gelten: dass ein Vorwurf des »zu lang« im Raum stand und dass der Mittelsatz bei der ersten Aufführung der Sinfonie am 18. Juni 1778 nicht den Erfolg der Eck-

sätze hatte.³⁶ Der Vorwurf des »zu lang«, präzisiert mit dem Zusatz »zu viell modulation«, sei aber erkennbar unbegründet. Darum scheint es Mozart vor allem gegangen zu sein. Bei Kenntnis allein der vollendeten Versionen [A²] und [B³] würde auch ein kritischer Vater dem Sohn Recht geben müssen. Ist deshalb die Handschrift [B³] überhaupt erst entstanden, aus der alle Spuren einer nachträglichen Verkürzung des $\frac{6}{8}$ -Satzes getilgt sind? Eine Handschrift nur für die eigene Rechtfertigung und für den Vater nach dessen »filo«-Brief? Nötig war die Reinschrift jedenfalls nicht gewesen. Stimmen hätten sich ebenso aus [B²] gewinnen lassen. Noch die AMA kam bekanntlich ohne [B³] aus.³⁷ Die berichtete Kritik von Le Gros könnte sich somit auf ein Stadium bezogen haben, das Leopold Mozart, wenn er die Sinfonie wie versprochen mit der Post erhielt, nie zu Gesicht bekommen sollte, nämlich [B¹] mit der großen Rondoform. Eine Versendung des Werks ist aber offenbar unterblieben. Im Abstand verlor die Diskussion ihre ursprüngliche Brisanz.

Mozart hat noch vor der ersten Aufführung der Sinfonie Stimmung für sein Werk zu machen versucht. Dazu berichtet er von einer privaten Klaviervorführung im Hause des Grafen Sickingen in Anwesenheit des Sängers Anton Raaf, der im gleichen Haus wie Le Gros wohnte.³⁸ War auch Le Gros zugegen oder hatte er schon seine eigene Vorführung auf der Basis von [B¹] bekommen? Immerhin stand in seinem Haus das »Clavier«, das Mozart benutzen durfte.³⁹ Der langen Rondoform gegenüber wäre der Vorwurf sehr wohl begründet, und Mozart könnte mit wesentlichen Kürzungen bei der endgültigen Ausführung des Satzes reagiert haben, wenn auch ohne nachhaltigen Erfolg beim Publikum. Das fand er unverständlich und betonte eigensinnig, dass der Satz »von mir, von allen kennern, liebhabern, und meisten zuhörern, den grösten beyfall« habe. Le Gros mag sich dagegen bestätigt gefühlt haben, selbst wenn seine Gründe gar nicht mehr griffen. Mozart könnte sich nun angesichts der neuen Situation verpflichtet haben, für die Wiederaufführung der Sinfonie am 15. August 1778 einen neuen Mittelsatz zu liefern. Das müsste dann der $\frac{3}{4}$ -Satz gewesen sein, der im Versprechen verlässlicher Kürze und eines eigenen »Caractère« entstand, vielleicht auch

³⁶ Zur Verständlichkeit von Mozarts Briefen im Zusammenhang des ersten Satzes von KV 297 s. Matthias Range, The »effective passage« in Mozart's »Paris« Symphony, in: *Eighteenth Century Music* 9/1, 2012, S. 109–119; für T. 238 und 257 hatte übrigens schon Joachim Brügge plädiert (Das Mozart-Handbuch, hrsg. v. Gernot Gruber, Band 1: Mozarts Orchesterwerke und Konzerte, Laaber 2007, S. 60).

³⁷ Vgl. oben Anm. 5.

³⁸ Briefe II, S. 378 (12. Juni 1778).

³⁹ Die Mutter, Maria Anna Mozart, hatte am 5. April 1778 berichtet: »der eingang und die stiegen ist so öng, das es ohnmöglich wehre ein Clavier hin auf zu bringen. der wolfgang mues also ausser haus bey Monsieur le gro Componieren, weil dorth ein Clavier ist, ich sehe ihme also den ganzen tag nicht« (Briefe II, S. 330).

schon im Nachgang zur ersten Kritik skizziert war. In einer überraschenden Volte bekennt Mozart, dass ihm der neue Satz »noch besser« gefalle – vielleicht nur, um einem möglichen Vorwurf, er habe sich unnötig Arbeit gemacht, entgegenzutreten. Dass umgekehrt die lange Rondoform des $\frac{6}{8}$ -Satzes mit ausgedehnten Soli, mit hoher Wahrscheinlichkeit gedacht für die aus Mannheim mitgereisten Musiker Wendling und Ramm, n a c h der genannten Kritik und n a c h dem $\frac{3}{4}$ -Satz entstanden sein sollte, entbehrt jedenfalls jeglicher Vernunft.

Der vorgetragene Versuch, Quellenbefund und musikalische Merkmale in Einklang zu bringen, führt wieder zur Chronologie von Alfred Einstein 1947, wenn auch unter Berücksichtigung von Argumenten Alan Tysons aus dem Jahr 1981. Widersprüche in den Umwegen der psychisch belasteten Kommunikation mit dem Vater werden sich dagegen kaum je auflösen lassen. Aber solche Fragen gehören nicht notwendigerweise zur Auseinandersetzung mit dem Werk.

Zeitstrukturen und Klangdramaturgie im Orchester der Mozart-Zeit

Überlegungen zur Friedhofsszene des *Don Giovanni*

Jürgen Maehder

Trotz einer reichen und unaufhaltsam wachsenden Sekundärliteratur zu Fragen des Instrumentenbaus, der Orchesterbesetzung und der Instrumentenverwendung bildet die Geschichte der Instrumentation in der Oper des 18. Jahrhunderts noch weitgehend eine terra incognita. Das methodologische Dilemma jeder Instrumentationsgeschichte zwischen der präskriptiven Publikationsgattung der seit dem 19. Jahrhundert entstandenen Instrumentationslehren und der vag deskriptiven, meist aber nur mit Wertwörtern jonglierenden Gattung der Instrumentationsgeschichten wurde vom Verfasser in früheren Publikationen eingehend behandelt.¹ Neben diesen methodologisch inkommensurablen Formen der Instrumentationsbeschreibung als Handlungsanweisung oder in Form eines schulterklopfenden Lobes für den Komponisten traten schon recht früh historische Darstellungen des Instrumentenvorrats, die eher dem organologisch-antiquarischen Genre der Kataloge von Instrumentensammlungen verpflichtet waren.² Wie ein kurzer Überblick über einige Publikationen zur Orchesterverwendung in der Oper der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lehrt, haben sich die methodologischen Prämissen der Instrumentationsanalyse in den vergangenen Jahrzehnten wenig verändert.³

¹ Jürgen Maehder, Klangfarbe als Bauelement des musikalischen Satzes. Zur Kritik des Instrumentationsbegriffs, Diss. Bern 1977, vor allem die Kapitel 1, 2 und 4 (»Instrumentation« / »Klangfarbe« / »Formen der Instrumentenverwendung in szenischer Musik«, S. 6–84 und 101–156.

² Adam Carse, *The History of Orchestration*, London 1925, Reprint New York 1964; Adam Carse, *The Orchestra in the XVIII Century*, London 1940, ²1950; Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz. A history of the orchestra in the first half of the 19th century, and of the development of the orchestral baton conducting*, Cambridge 1948; J. Murray Barbour, *Trumpets, Horns and Music*, Ann Arbor 1964; Horace Fitzpatrick, *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition 1680–1830*, London 1970.

³ Carl Thieme, *Der Klangstil des Mozart-Orchesters*, Ein Beitrag zur Instrumentationsgeschichte des 18. Jahrhunderts, Borna/Leipzig 1936; William H. Reese, *Grundsätze und Entwicklung der Instrumentation in der vorklassischen und klassischen Sinfonie*, Gräfenhainichen 1939; Frits Noske, *Zur Semantik der Orchestration in Mozarts Opern*, in: *Mozart-Jahrbuch 1978/79*, S. 88–94; Dirk Möller, *Besetzung und Instrumentation in den Opern Georg Friedrich Händels*, Frankfurt 1989; Wolfgang Witzemann, *Zur Instrumentation in Mozarts Opernorchester. Ein Vergleich mit neapolitanischen Komponisten*, in: Bianca Maria Antolini/Wolfgang Witzemann (edd.), *Napoli tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, Firenze 1993, S. 207–233; Bernhard Grundner, *Besetzung und Behandlung der Bläser im Orchester Mozarts am Beispiel der Opern*, München 1998.

Während die Standardwerke der Instrumentationsgeschichte als Besetzungsgeschichte zumeist im angelsächsischen Raum verfasst wurden und in ihren wesentlichen Teilen ein dokumentarischer Forschung verpflichtetes Verständnis von Musikgeschichte widerspiegeln, konnte die Erforschung der individuellen Instrumentenverwendung einzelner Komponisten bisher nur wenig Fortschritte verzeichnen.

Wie an den gängigen Darstellungen der Instrumentationsgeschichte unschwer aufzuzeigen ist⁴, bedeutet für die Musik des 18. Jahrhunderts bereits die Umschrift eines zumeist in italienischer Partituranordnung konzipierten Partiturbildes in die moderne, »französische« Partituranordnung, die erst durch die Druckausgaben der Symphonien Beethovens zum internationalen Standard des Notendrucks wurde, eine wesentliche Verfälschung der strukturellen Gegebenheiten.⁵ Da während des ganzen 18. Jahrhunderts das optische Erscheinungsbild der italienischen Partituranordnung als Medium der Werkgenese direkt mit der Ausdifferenzierung der Orchesterstimmen in primäre und sekundäre Schichten der Satzstruktur korreliert war, sollten kompetente Untersuchungen der Geschichte der Instrumentenverwendung idealiter an den Autographen, notfalls auch an Partiturnumschriften in historischer Partituranordnung durchgeführt werden. Gerade in Anbetracht der in den letzten Jahrzehnten wesentlich erweiterten Kenntnisse über Mozarts Schaffensprozess⁶ wartet die Forschung noch auf eine Darstellung des Orchestersatzes in Mozarts Partituren, die sich diese Erkenntnisse zunutze machen wüsste.

Letzten Endes beruht ein tieferes Verständnis für den Orchestersatz einer beliebigen Epoche der Kompositionsgeschichte auf einer möglichst umfassenden Kenntnis der materialen Gegebenheiten des Komponierens der jeweiligen Epoche; dies betrifft sowohl die organologischen wie die institutionellen Voraussetzungen. Aufbauend auf diesen Informationen ergäbe sich eine sinnvolle Beschreibung des Orchestersatzes einer Zeit dann aus einer Reflexion über die ästhetischen Intentionen, die sich im jeweiligen Einzelfall mit der Verwendung des Instrumentariums und mit den verwendeten Spiel- und Kompositionstechniken verbanden.⁷

⁴ Heinz Becker, *Geschichte der Instrumentation*, Köln 1964; Hermann Erpf, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz 1969.

⁵ Manfred Hermann Schmid, *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900*, Kassel 2012, S. 261–267; Manfred Hermann Schmid, *Partituranordnung bei Mozart und ihre Signifikanz*, in: Manfred Hermann Schmid, *Späte Gedanken zu Mozart (Mozart-Studien 26)*, Wien 2019, S. 233–254.

⁶ Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992.

⁷ Wie in den Publikationen des Verfassers zur Instrumentationsgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts ausgeführt, beruhten die kompositionstechnischen Entscheidungen der Komponisten häufig auf einer komplexen klangästhetischen Reflexion. Cf. Jürgen Maehder, *Verfremdete Instru-*

Nach den Erkenntnissen von Thrasybulos G. Georgiades⁸, Wolfgang Osthoff⁹, Rudolf Bockholdt¹⁰, Stefan Kunze¹¹ und ihrer Kollegen zur Natur des Wiener klassischen Satzes, die gemäß einer für die Münchner Musikwissenschaft typischen Vorliebe für das Sich-Versenken in die Einzelkomposition eine theoretische Systematisierung des Orchestersatzes eher umgingen¹², haben nur wenige Autoren versucht, eine Partitur Mozarts als sinntragende Stimmenkonstellation unter dem Gesichtspunkt des Orchestersatzes zu beschreiben. Arbeiten wie J. Murray Barbour's Studie *Trumpets, Horns and Music*, Klaus Hallers Dissertation *Partituranordnung und musikalischer Satz*

mentation. Ein Versuch über beschädigten Schönklang, in: Jürg Stenzl (ed.), Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft 4/1980, S. 103–150; Jürgen Maehder, Ernst Florens Friedrich Chladni, Johann Wilhelm Ritter und die romantische Akustik auf dem Wege zum Verständnis der Klangfarbe, in: Jürgen Kühnel/Ulrich Müller/Oswald Panagl (edd.), Die Schaubühne in der Epoche des »Freischütz«: Theater und Musiktheater der Romantik, Anif/Salzburg 2009, S. 107–122; Jürgen Maehder, Giacomo Meyerbeer's »Robert le Diable« and Hector Berlioz: Re-Inventing the orchestra for the Académie Royale de Musique, in: Mark Everist (ed.), Meyerbeer and French Grand Opéra, Turnhout 2016, S. 79–105; Jürgen Maehder, Eine Orchestersprache für die deutsche romantische Oper. Orchesterbehandlung und Klangdramaturgie in Webers »Euryanthe«, in: Markus Bandur/Thomas Betzwieser/Frank Ziegler (edd.), »Euryanthe«-Interpretationen. Studien und Dokumente zur »Großen romantischen Oper« von Helmina von Chézy und Carl Maria von Weber, Mainz 2018, S. 113–145.

⁸ Thrasybulos G. Georgiades, Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters; Thrasybulos G. Georgiades, Aus der Musiksprache der Wiener Klassiker; Thrasybulos G. Georgiades, Mozart und das Theater; die drei Aufsätze in: Thrasybulos G. Georgiades, Kleine Schriften, Tutzing 1977, S. 9–32; 33–43; 55–65; Thrasybulos G. Georgiades, Musik und Sprache, Berlin usw. 1954; Thrasybulos G. Georgiades, Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen 1967.

⁹ Wolfgang Osthoff, Zum dramatischen Charakter der zweiten und dritten Leonoren-Ouvertüre und Beethovenscher Theatermusik im Allgemeinen, in: Heinz Becker (ed.), Beiträge zur Geschichte der Oper, Regensburg 1969, S. 11–24; Wolfgang Osthoff, Das »Sprechende« in Beethovens Instrumentalmusik, in: Sieghart Brandenburg/Helmut Loos (edd.), Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984, München 1987, S. 11–40.

¹⁰ Rudolf Bockholdt, Studien zur Musik der Wiener Klassiker. Eine Aufsatzsammlung zum 70. Geburtstag des Autors, ed. Christian Speck, Bonn 2001; Rudolf Bockholdt, Bau und Geschichte. Texte zur Musik, ed. Petra Weber-Bockholdt, Tutzing 2005.

¹¹ Stefan Kunze, Die italienische Opera buffa im 18. Jahrhundert. Kompositionstechnik und System der Gattungen, Habilitationsschrift Universität München 1970, masch.; Stefan Kunze, Über das Verhältnis von musikalisch autonomer Struktur und Textbau in Mozarts Opern. Das Terzettino »Soave sia il vento« (Nr. 10) aus »Cosi fan tutte«, in: Mozart-Jahrbuch 1973/74, S. 217–232; Stefan Kunze, Mozarts »Don Giovanni« und die Tanzszene im ersten Finale. Grenzen des klassischen Komponierens, in: Analecta Musicologica 18, 1978, S. 166–197; Stefan Kunze, Die Wiener Klassik und ihre Epoche. Zur Situierung der Musik von Haydn, Mozart und Beethoven, in: Studi Musicali 7, 1978, S. 237–268; Stefan Kunze, Schein und Sein in Mozarts Ouvertüre zu »Cosi fan tutte«, in: Schweizerische Musikzeitung, Neue Folge 3, 1983, S. 65–78; Stefan Kunze, Mozarts Opern, Stuttgart 1984.

¹² Manfred Hermann Schmid, Wien und die Folgen für die deutsche Musikwissenschaft. Klärungen zur »Münchner Schule«, in: Sebastian Bolz et al. (edd.), Wissenskulturen der Musikwissenschaft. Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen, Bielefeld 2016, S. 41–57.

sowie Walter Kollers Fragment gebliebene Studie *Aus der Werkstatt der Wiener Klassiker* hätten als Wegweiser fungieren können, um zu einer auch satztechnisch relevante Erhellung der konstituierenden Faktoren von Mozarts Orchestersatz zu gelangen.¹³ Während die vor allem im angelsächsischen Raum vorangetriebene Erforschung der organologischen Grundlagen eine solide Basis für das Verständnis der den Wiener Klassikern zur Verfügung stehenden Klangkörper legte¹⁴, fand die Organologie auf der Ebene der musikalischen Analyse bis heute nur selten ein methodisch reflektiertes Pendant. Charles Rosens Studie *The Classical Style* etwa, deren Defekte freilich im Bereich der szenischen Musik besonders hervortreten¹⁵, repräsentiert mit ihrer am Klaviersatz klebenden Darstellung der musikalischen Struktur einen bereits überwunden geglaubten Ansatz musikalischer Analyse, für den der Orchestersatz nur als Einkleidung der »eigentlichen musikalischen Gedanken« präsent ist.¹⁶ Wegen ihrer Konzentration auf primär organologische Aspekte hat auch die spezialisierte Mozart-Forschung der letzten Jahrzehnte es nur in seltenen Fällen vermocht, die Erkenntnisse der organologischen Forschung zurückzubeziehen auf die musikalische Struktur des Orchestersatzes. Mit seiner Tübinger Habilitationsschrift *Instrumente und musikalischer Satz im Orchester der Wiener Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven* hat Klaus Aringer freilich eine systematische Bestandsaufnahme der Instrumente und instrumentalen Traditionen des Mozart-Orchesters vorgelegt. Auch wenn Klaus Aringers Studie über die dramaturgische Positionierung des einzelnen Instrumentalklanges kaum Auskunft zu geben vermag, so bilden seine Untersuchungen doch eine solide Basis für zukünftige Studien zur Dramaturgie der Instrumentenverwendung in den Partituren Mozarts und seiner Zeitgenossen.¹⁷

¹³ J. Murray Barbour, *Trumpets, Horns and Music*, Ann Arbor/MI 1964; Klaus Haller, *Partituranordnung und musikalischer Satz*, Tutzing 1970; Walter Koller, *Aus der Werkstatt der Wiener Klassiker*, Tutzing 1975.

¹⁴ Adam Carse, *The Orchestra in the XVIII Century*, London 1940, ²London 1950; Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz. A history of the orchestra in the first half of the 19th century, and of the development of the orchestral baton conducting*, Cambridge 1948; Horace Fitzpatrick, *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian tradition 1680–1830*, London 1970.

¹⁵ Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York 1971, deutsch München/Kassel 1983. Im Lichte der jüngeren Opernforschung erweist sich die abwertende Behandlung der Gattung der Opera seria als besonders problematisch.

¹⁶ Die Formulierung, Orchestration sei nur die »Einkleidung des eigentlichen musikalischen Gedankens«, stammt von Hugo Riemann: *Musiklexikon*, 5. Auflage, Leipzig 1900, S. 521. Cf. Peter Jost, *Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklanges*, Kassel etc. 2004, S. 11. Zur Kritik dieses Verständnisses cf. Jürgen Maehder, *Diss. Bern 1977, Kapitel I, II und passim*.

¹⁷ Klaus Aringer, *Instrumente und musikalischer Satz im Orchester der Wiener Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven*, Habilitationsschrift Universität Tübingen 2003, masch.; der Verfasser dankt Herrn Kollegen Aringer für die freundliche Überlassung seiner Habilitationsschrift.

Während die Instrumentationsgeschichte bis in die jüngste Zeit jede auf einer präzisen Bühnenvision beruhende Partitur mit denselben Kategorien anging, als handle es sich um eine viersätzigige Symphonie¹⁸, hat sich in den letzten Jahrzehnten allmählich die Einsicht verbreitet, dass die Orchestration eines Bühnenwerkes eigenen Gesetzen zu folgen habe.¹⁹ Es darf nicht vergessen werden, dass die Instrumentationslehren des 19. Jahrhunderts, auch wenn diese ihre Beispiele mit Vorliebe Opernpartituren entnahmen, niemals die Frage der Positionierung eines Klanges im Verlaufe der Handlung diskutierten, sondern nur dessen technische Herstellung und allenfalls auch Aspekte von dessen emotionaler Wirkung. Man könnte daher sagen, dass die Instrumentationslehren des 19. Jahrhunderts zwar die Semantik der einzelnen Instrumentalklänge lehrten, aber hinsichtlich ihrer theatralischen Grammatik totale Abstinenz übten. In ihrer Dissertation »...richtiges Licht und gehörige Perspektive...« *Studien zur Funktion des Orchesters in der Oper des 19. Jahrhunderts* versuchte Ursula Kramer, die grundsätzlichen Mängel der Instrumentationsgeschichte in Bezug auf die Oper zu korrigieren: die vollständige Vernachlässigung dramaturgischer wie theatralischer Aspekte der Instrumentenverwendung.²⁰ Auch wenn die Arbeit unter einer problematischen Auswahl der zu analysierenden Werke – *Rigoletto* und *Falstaff* von Giuseppe Verdi sowie Jules Massenets *Werther* – leidet, da diese viel zu individuell sind, um das Studium opernspezifischer Klangtopoi und musikalisch-dramaturgischer Konventionen zu erlauben, so wies die Fragestellung ihrer Arbeit doch auf das Desiderat einer zukünftigen Instrumentationsgeschichte des Opernorchesters hin.

Versucht man, die Regeln der Instrumentenverwendung in der Oper des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts einem systematischen Analyseansatz zuzuführen, so müsste zuallererst eine kategoriale Unterscheidung zwischen der Orchestertotale einer Opernpartitur und den in einer gegebenen Nummer zum Einsatz kommenden Instrumenten eingeführt werden. Wie eine Kenntnis der Opernpartituren in Italien, Frankreich und Deutschland seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts, d. h. seit der Einführung eines reicheren Instrumentariums in

¹⁸ Egon Voss, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, Regensburg 1970; Wolfgang Witzemann, *Grundzüge der Instrumentation in italienischen Opern von 1770 bis 1830*, in: *Analecta Musicologica* 21, 1982, S. 276–332; William Edward Runyan, *Orchestration in Five Grand Opéras*, Diss. University of Rochester, Rochester/NY 1983; Teresa Klier, *Der Verdi-Klang. Die Orchesterkonzeption in den Opern von Giuseppe Verdi*, Tutzing 1998.

¹⁹ Jürgen Maehder, Diss. Bern 1977, vor allem das Kapitel 4: »Formen der Instrumentenverwendung in szenischer Musik«, S. 101–156; Manfred Hermann Schmid, *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner*, Tutzing 1981; Ursula Kramer, »...richtiges Licht und gehörige Perspektive...« *Studien zur Funktion des Orchesters in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 1992.

²⁰ Ursula Kramer 1992.

das Orchester der Opera seria bzw. der Tragédie lyrique, belegt, verwendeten die einzelnen Vokalnummern in der Regel nur eine Auswahlbesetzung aus der Totale des zur Verfügung stehenden Instrumentariums, während für Ouvertüre und Finale das ganze Orchester, freilich unter Aussparung der theatralisch motivierten Sonderinstrumente, herangezogen wurde.²¹ Während der Endpunkt dieser strukturellen Eigentümlichkeit der Orchesterbehandlung in der Opernkomposition relativ genau bestimmt werden kann, nämlich als Übergang von der stabilen Instrumentenvorzeichnung in den Wiener Opernpartituren von 1823, Schuberts *Fierrabras* und Carl Maria von Webers *Euryanthe*²², zur freien Verfügbarkeit der Orchestertotale in Meyerbeers *Robert le Diable*²³ (1831), erscheint der Beginn dieser Konvention von Instrumentenverwendung im Rahmen der Oper bisher unerforscht.

Während im Kontext der szenischen Musik des Seicento jede einzelne Instrumentalfarbe mit einem Horizont dramaturgischer Konnotationen behaftet war²⁴, wurden diese Konnotationen durch die Mitwirkung der Instrumente im Standard-Orchestersatz des frühen 18. Jahrhunderts allmählich neutralisiert.²⁵ Mit der schrittweisen Stabilisierung der klassischen Orchesterbesetzung (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, je 2 Hörner, Trompeten und Pauken, Streicher) und durch den allmählichen Wegfall des überflüssig gewordenen Continuo-spiels pendelte sich die Komplexität möglicher Orchesterstrukturen auf einem relativ niedrigen Niveau ein, was sich auf die Neutralität des verwendeten Instrumentariums auswirkte.²⁶ Entsprechend der auf engstem Raume variablen Funktion einer Instrumentalstimme setzte sich der Orchesterklang aus

21 Jürgen Maehder, Diss. Bern 1977, vor allem die Kapitel 4 und 5 (»Formen der Instrumentenverwendung in szenischer Musik« / »Klang und Satzstruktur in szenischer Musik des Generalbaßzeitalters«), S. 101–156 und 157–187.

22 Jürgen Maehder, Klangzauber und Satztechnik. Zur Klangfärbendisposition in den Opern Carl Maria v. Webers, in: Friedhelm Krummacher/Heinrich W. Schwab (edd.), Weber — Jenseits des »Freischütz«, Kassel 1989, S. 14–40; Jürgen Maehder 2018, S. 113–145.

23 Jürgen Maehder, Klangfärbendramaturgie und Instrumentation in Meyerbeers Grands Opéras — Zur Rolle des Pariser Musiklebens als Drehscheibe europäischer Orchestertechnik, in: Hans John/Günther Stephan (edd.), Giacomo Meyerbeer — Große Oper — Deutsche Oper, Schriftenreihe der Hochschule für Musik Carl Maria v. Weber Dresden, vol. 15, Dresden 1992, S. 125–150; Jürgen Maehder, Giacomo Meyerbeer und Richard Wagner — Zur Europäisierung der Opernkomposition um die Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Thomas Betzwieser et al. (edd.), Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag, München 2005, S. 205–225; Jürgen Maehder 2016, S. 79–105.

24 Jürgen Maehder, Diss. Bern 1977, vor allem die Kapitel 4 und 5 (»Formen der Instrumentenverwendung in szenischer Musik« / »Klang und Satzstruktur in szenischer Musik des Generalbaßzeitalters«), S. 101–156 und 157–187.

25 Neal Zaslaw, The origins of the classical orchestra, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 17, 1993, S. 9–40.

26 Man vergleiche etwa das von Helmut Hell untersuchte Repertoire italienischer Opernsinfonien; cf. Helmut Hell, Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Tutzing 1971.

ständig wechselnden Instrumentenkombinationen zusammen, deren Funktion als klanglicher Vorder- oder Hintergrund in dauerndem Changieren begriffen war. Für die Instrumente des Normalensembles, deren Klang wegen ihrer orchestersatzbildenden Funktion allgegenwärtig war, obwohl er nicht immer im Vordergrund des musikalischen Geschehens stand, musste die typisierende Funktion des Instrumentalklanges schwinden.

In einer Orchesterpartitur der Wiener Klassik findet der Gesamtsinn des musikalischen Satzes weder in einer Einzelstimme noch in einer Zusammenfassung aller Stimmen – etwa in Form eines Klavierauszugs – seinen Niederschlag, sondern allein im Vollzug aller Orchesterstimmen. Die in freiem Einsetzen und Aussetzen sich äußernde Aktivität der einzelnen Stimme, deren Klangfarbe zur Gliederung der Simultaneität heterogener Gestalten wesentlich beiträgt, besitzt konstitutive Kraft für das Ganze, das sich nur im Moment der Realisierung durch ein Ensemble einstellt. Alfred Schütz' Beschreibung der Simultaneität verschiedener Bewusstseinsströme in polyphoner Musik trifft genau diesen Sachverhalt der Wiener klassischen Musik, als dessen eindrucksvollstes Beispiel die Tanzszenen aus Mozarts *Don Giovanni* anzusehen ist:

There is, however, one kind of music – the polyphonic music of the Western world – which has the magic power of realizing by its specific means the possibility of living simultaneously in two or more fluxes of events. [...] but this flux is designed to roll on in simultaneity with other series of musical events, not less autarchic in themselves, but coexisting with the former and combining with them by this very simultaneity into a new meaningful arrangement.²⁷

Die Eigenschaft, »diskontinuierlich« (im Sinne von Georgiades²⁸) zu sein, zeichnet die Wiener klassische Partitur aufgrund ihres Kompositionsvorganges direkt in die Partitur aus; dieser Eigenschaft entspricht eine Aufführung durch ein Ensemble unter Leitung eines Dirigenten, der allein die Simultaneität der heterogenen Impulse zu garantieren vermag. Der musikalische Satz beruht auf einem Abstraktionsvorgang, als dessen Folge ein unabhängiges Nebeneinander von Kadenzgerüst und metrischem Bau sich einstellte; die spezifische Satzstruktur entsteht durch werkhafte einmalige Rekombination dieser beiden Elemente. Dabei wirken die einzelnen Stimmen als Erfüllungsgehilfen des Satzes, sie sind nicht der Satz selbst. Die diskontinuierliche Struktur einzelner instrumentaler Impulse wurde von Georgiades²⁹ und Hal-

²⁷ Alfred Schütz, *Making music together*, in: Alfred Schütz, *Collected Papers II: Studies in Social Theory*, ed. Arvid Brodersen, The Hague 1964, S. 159–178, das Zitat auf S. 173f.

²⁸ Thrasybulos G. Georgiades, *Kleine Schriften*, 1977, S. 9–32; 33–43; 55–65; Thrasybulos G. Georgiades, 1967.

²⁹ Thrasybulos G. Georgiades, *Kleine Schriften*, Tutzing 1977, S. 9–32; Schaubilder auf den Seiten 24 und 25.

ler³⁰ in rhythmisch-metrischen Partitur-Diagrammen veranschaulicht; Stefan Kunze machte auf den räumlichen Aspekt der Schichtung selbständiger instrumentaler Partikel in einer Wiener klassischen Partitur aufmerksam.³¹

Die in der Wiener klassischen Partiturstruktur realisierte Freiheit der Instrumentenverwendung bot zum ersten Mal in der Musikgeschichte die Möglichkeit, in den Grenzen der vorhandenen Besetzung beliebige Instrumental Klänge in den Vordergrund zu stellen. Da mit der Einführung einer abstrakten Basis des musikalischen Satzes im Kadenzgerüst die obligate Mitwirkung der Generalbassinstrumente überflüssig geworden war, wurde in einer Wiener klassischen Partitur auch zum ersten Male der klangliche Hintergrund des Satzes frei wählbar. Instrumentenverwendung wurde damit zu einer selbstverständlichen Eigenschaft des musikalischen Satzes und kam für die Instrumente des Normalensembles als sinntragende Symbolstruktur nicht mehr in Betracht; denn nicht mehr die Tatsache einer Instrumentenverwendung, sondern ihre Art entschied über den Sinn eines Instrumentalklanges innerhalb einer Komposition.

Die Freiheit der einzelnen instrumentalen Stimme im Satz der Wiener Klassik, eine Freiheit, auf deren Gebundenheit Hans Heinrich Eggebrecht³² aufmerksam machte – und die für die Musik der Wiener Klassik wohl am besten durch Hegels Begriff von Freiheit als Einsicht in die Notwendigkeit zu umschreiben wäre³³ –, bildete auch die Voraussetzung für eine Ausrichtung des musikalischen Satzes gemäß seiner klanglichen Erscheinung, ohne dass der Wiener klassische Satz die Vorherrschaft des klanglichen Elementes im Orchestersatz als primäre Kategorie behandelt hätte. Die Bindung des Wiener klassischen Orchestersatzes an einen metrisch-harmonischen Kadenzhintergrund übertrug sich auf die Strukturen der einzelnen Orchesterstimme; der Einsatz eines bestimmten Instrumentes – durchaus auch mit der Intention eines rein klanglichen Hervortretens verstehbar – konnte zugleich noch durch metrische Korrespondenzen oder thematisch-motivische Symmetrie des Orchestersatzes bedingt sein. Damit ergab sich für die Partituren der Wiener Klassiker häufig eine doppelte (bzw. mehrfache) Legitimation instrumentaltorisch »interessanter« Passagen, die in der Rezeption der Wiener klassischen

30 Klaus Haller 1970, S. 269ff.

31 Stefan Kunze, Raumvorstellungen in der Musik. Zur Geschichte des Kompositionsbegriffs, AfMw 31, 1974, S. 1–21, vor allem S. 14f.

32 Hans Heinrich Eggebrecht, Versuch über die Wiener Klassik, Die Tanzszene in Mozarts »Don Giovanni«, Wiesbaden 1972, S. 34: »Dem halten wir entgegen, daß die Freiheit hier nur eine solche ist aufgrund von Normen: Was in Mozarts Marsch aus selbständigen, eigenwilligen, freien Impulsen zustande zu kommen scheint, die disjunktive Gestalt der Glieder, empfängt seine Existenz als Resultat von Mozarts Art der Konkretion der Periodennorm, die hier aus dem ihr eigenen Prinzip der Funktionsmetrik zur Individuation gelangt«.

33 Hans Heinrich Eggebrecht 1972, S. 19–35.

Musik während des 19. Jahrhunderts häufig nicht mehr nachvollzogen werden konnte; Hector Berlioz' Begriff des »imprévu« bildet die begriffliche Außen-
seite dieser gewandelten Rezeption des Orchesterklanges.³⁴

Die Struktur des Wiener klassischen Orchestersatzes wurde zumeist ausgehend vom Orchestersatz autonomer Instrumentalmusik analysiert, denn in der Auffassung des Normalensembles als Hierarchie freier Instrumental-Individuen, deren Zusammenwirken einer »prästabilierten Harmonie«³⁵ folgt, spiegeln sich die Strukturbedingungen einer Instrumentalmusik, die die Beschränkungen im Tonvorrat des Orchester zum Korrelat der formalen Struktur des Werkes machte. Da die Instrumente mit der größten Tonstärke, wie etwa Hörner, Trompeten und Pauken, durch ihren beschränkten Tonvorrat an das enge Umfeld der Ausgangstonart gebunden waren, musste eine Rückkehr zur Ausgangstonart, innerhalb der Sonatenhauptsatzform »Reprise« genannt, gleichzeitig die Möglichkeit eröffnen, die ganze Klangfülle des Orchesters zu entfalten.³⁶ Die in der klassischen Symphonie gemeinhin waltende Symmetrie der Instrumentenverwendung innerhalb zyklischer Werke, deren Durchbrechung in Beethovens 5. und 9. Symphonie um so bedeutungsvoller ist, konnte in dramatischer Musik nur teilweise realisiert werden; die Diskussion um die Echtheit der Posaunen im zweiten Finale von Mozarts *Don Giovanni* dürfte unbewusst von derartigen Allgemeinvorstellungen über die Konstanz der Besetzung in der Wiener klassischen Musik gefördert worden sein.

In der Forschung der Vergangenheit wurde die Instrumentenverwendung der Wiener klassischen Musik vielfach unter dem Primat der Satztechnik betrachtet, das Augenmerk wurde also auf denjenigen Bereich des Orchesterklanges gerichtet, der durch den Begriff »orchestersatzbildende Instrumentenverwendung« abgedeckt wird. Anhand eines Beispiels aus Mozarts *Don Giovanni* soll im folgenden die dramaturgische Dimension der Instrumenten-

³⁴ Rudolf Bockholdt, *Berlioz-Studien*, Tutzing 1979; Rudolf Bockholdt, *Musikalischer Satz und Orchesterklang im Werk von Hector Berlioz*, *Mf* 32, 1979, S. 122–135; Jürgen Maehder, *Die Konstruktion einer Orchestersprache für die Grand Opéra — Hector Berlioz interpretiert Meyerbeers »Robert le Diable«*, in: Jörg Königsdorf / Curt Roesler (edd.), »Europa war sein Bayreuth«. *Symposium zu Leben und Werk von Giacomo Meyerbeer*, Berlin 2015, S. 49–73.

³⁵ Die »prästabilisierte Harmonie« herrscht in der Instrumentalmusik der Wiener Klassik unter mehreren Aspekten: Einerseits garantierte der Hintergrund des Kadenzgerüsts die harmonische Kongruenz auch solcher Impulse der Einzelstimmen, die quer zur metrischen Ordnung standen; andererseits garantierte das Aufeinander-Bezogensein von Instrumentarium und formaler Anlage, dass an denjenigen Stellen, die gemäß der *communis opinio* ein Tutti erforderten, auch die Naturinstrumente über den entsprechenden Tonvorrat verfügten, um in Tutti-passagen mitzuwirken.

³⁶ Aus diesem Grunde forderte eine bedeutende Kompositionslehre aus der Epoche der Wiener Klassik, dass das thematische Material einer Symphonie in seinem Tonvorrat für alle Orchesterinstrumente geeignet sein müsse. Cf. Augustus Frederic Christopher Kollmann, *An Essay on Practical Musical Composition. According to the Nature of That Science and the Principles of the Greatest Musical Authors*, London 1799, Reprint Boston 1973, S. 17.

verwendung diskutiert werden, die den dargestellten Horizont satztechnischer Errungenschaften der Wiener klassischen Partitur voraussetzt. Naturgemäß erschöpft sich die Instrumentenverwendung einer Opernpartitur nicht in der Konstituierung eines klingenden und strukturell reichen Orchestersatzes, sondern umgreift eine Vielzahl nicht-musikalischer Kategorien, deren Auswahl und relative Bedeutung im Laufe der Jahrhunderte vielfachen Wandlungen unterworfen waren. Die Fragestellung, welcher Mittel der Satztechnik es bedurfte, um die spezifische Relation von Personenkonstellationen, Orchesterfarben und Orchestersatz zu erzeugen, die den Opern Mozarts zu eigen ist, soll verknüpft werden mit dem Begriff der »Theaterhaltung« der Wiener klassischen Musik.³⁷

Im Normalfall stellt die Besetzung des Orchesters zur Begleitung einer Arie in der Oper des 18. Jahrhunderts eine Auswahl aus den zur Verfügung stehenden Instrumenten des Normalensembles dar. In den Opern Mozarts begegnen »hinzugefügte Instrumente« – man denke etwa an das Paar »serpenti« (= Englischhörner) in der Nr. 25 der Oper *Ascanio in Alba* (NMA, vol. II/5, Nr. p. 215), das Englischhorn-Paar im *Rondeau* von *Il re pastore* (NMA, vol. II/9, Nr. p. 204) sowie an das Bassetthorn in der Arie des Sextus aus *La Clemenza di Tito* (Nr. 9) – eher selten, und größtenteils handelt es sich dabei um dramaturgisch bedingte Erweiterungen des Normalensembles durch auf der Bühne erklingende musikalische Requisiten (die Mandoline in der Hand Don Giovannis, Panflöte und Glockenspiel in der Hand Papagenos). In der Art der Auswahl der Instrumente und ihrer satztechnischen Verknüpfung wird traditionsgemäß die besondere Meisterschaft von Mozarts »Kunst der Instrumentation« gesehen; ein Beispiel aus der Wiener Dissertation von Viktor Zuckerkandl mag dies belegen:

Die Farbencharakteristik ist der Mittelpunkt von Mozarts Kunst der Instrumentation. Da er, wie wir schon betont haben, Musik und Farbe als zusammengehöriges Ganzes empfindet, gibt er jedem Moment des musikalischen Ablaufs den ihm zukommenden Farbwert (lässt ihn gegebenenfalls neutral). Die Vielfalt koloristischer Methoden und die Leichtigkeit des Übergehens von einer zur andern hat ein Orchester von solcher Elastizität und Schmiegsamkeit entstehen lassen, dass das differenzierteste Mitgehen der Farbe mit den feinsten Ausdrucksnuancen möglich geworden ist.³⁸

Bekanntere Beispiele – etwa die Verwendung der Klarinetten in der Cavatina der Gräfin (Nr. 10) aus *Le Nozze di Figaro* als Diskant der Bläsergruppe – haben die Ansicht der Instrumentationsgeschichtsschreibung gestützt, Mo-

³⁷ Thrasybulos G. Georgiades, *Kleine Schriften* 1977, S. 9–32; 33–43; 55–65; Stefan Kunze 1973/74, S. 217–232; Stefan Kunze 1978, S. 166–197; Stefan Kunze 1984.

³⁸ Viktor Zuckerkandl, *Prinzipien und Methoden der Instrumentierung in Mozarts dramatischen Werken*, Diss. Wien 1927, masch., S. 132.

zarts Kunst der Verwendung des Orchesters sei primär Spiegelung der Individualität der Personen, sei Ausdruckscharakteristik (so auch bedingt durch die Prämissen seiner Arbeit, Siegfried Köhler³⁹) oder Personencharakteristik.⁴⁰ Demgegenüber wäre zu fragen, welcher Seite der Bühne die musikalische Charakteristik eigentlich angehört – denn es ist offenbar, dass Mozarts Orchester nicht Sprachrohr eines allwissenden Erzählers ist wie das Orchester Wagners, nicht Transportmedium der Empfindung des Tragischen wie in den Reformopern Glucks, aber auch nicht Träger emotional neutraler Verleiblichung der Handlung und Spiegel der Bühnenaktivität, wie der Orchestersatz der italienischen Opera buffa.⁴¹

In dem von Viktor Zuckerkandl eingeführten Begriff der »Instrumentation zur uncharakteristischen Differenzierung der Personen«⁴² ist ein Fingerzeig zu erblicken, wie eine adäquatere Beschreibung der Klangfarbenverwendung in Mozarts dramatischem Œuvre möglich wäre; die Generalisierung dieses Denkmodells stützt sich auf den Aufsatz *Mozart and the Philosophers* von Alfred Schütz, besonders auf dessen Ausführungen zur Sozialstruktur des musikalischen Theaters bei Mozart.⁴³ Schütz definierte die Relation von Individuum und Gesellschaft auf der Bühne der Opern Mozarts neu, indem er die vertraute Deutung dieser Relation – das Individuum im Vordergrund des Zuschauerinteresses, die Gesellschaft im Hintergrund – in ihr Gegenteil verkehrte:

Mozart does not only communicate to us, the beholders, the objective meaning that the situation has within the context of the plot (and even a dramatist of the stature of Gluck does only this). He shows us, in addition, the different meanings that the same situation has to each of the characters involved in. [...]

It could rightly be said that Mozart's dramatic art is rather a representation of the basic structure of the social world than an imitation of nature.⁴⁴

Einige Jahre nach der Lektüre dieses anregenden Aufsatzes konnte der Verfasser dieselbe Beobachtung aus dem Munde von Jean-Pierre Ponnelle hören, als er mit dem Regisseur in Salzburg an der Vorbereitung einer Inszenierung

³⁹ Siegfried Köhler, *Die Instrumentation als Mittel musikalischer Ausdrucksgestaltung*, Diss. Leipzig 1955, masch., z.B. S. 189: »Allgemein ist Mozarts Ausdrucksinstrumentation zurückhaltend in die musikalische Struktur des Stückes eingebaut.« (!)

⁴⁰ Ein frühes Zeugnis dieser Auffassung bildet E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Don Juan* (AMZ 15, 1813); zur außerordentlichen Sensibilität des Dichterkomponisten für Klangfarben cf. Jürgen Maehder 2009, S. 107–122.

⁴¹ Stefan Kunze 197.; Wolfgang Osthoff, *Die Opera buffa*, in: Wulf Arlt/Ernst Lichtenhahn/Hans Oesch (ed.), *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen, Gedenkschrift Leo Schrade*, Bern/München 1973, S. 678–743.

⁴² Viktor Zuckerkandl 1927, S. 176.

⁴³ Alfred Schütz 1964, S. 179–200.

⁴⁴ Alfred Schütz 1964, S. 195f.

von Puccinis *Turandot* in der Fassung mit Franco Alfanos originalem Finale arbeitete. Ponnelle hatte kurz zuvor die Uraufführung von Aribert Reimanns Oper *Troades* an der Bayerischen Staatsoper inszeniert und beklagte in der Rückschau, dass Reimann in seiner Musik nur den Standpunkt der gerade singenden Person, nicht – wie Mozart in *Così fan tutte* – auch die Standpunkte aller auf der Bühne gegenwärtigen Personen in seiner Musik berücksichtige.⁴⁵

Für die besondere Beredsamkeit von Mozarts Theatermusik machte Alfred Schütz vor allem die Orchesterbehandlung Mozarts verantwortlich:

It (the orchestra) offers to the beholder an objective interpretation of the meaning of the happenings back of the footlights. In doing so it performs a double function. On the one hand, it separates the reality of the world on the stage from the reality of daily life, [...]; on the other hand, it amalgamates the flux of the inner *durée* of the listener with the inner events of the characters on the stage into the single unified stream of the ongoing musical process. [...]

And this establishment of an intersubjective community, now between the *dramatis personae*, is the secret of Mozarts powerful treatment of the ensembles, the third distinctive feature of his operas.⁴⁶

Die von Alfred Schütz geschilderte Sonderrolle des Orchesters in Mozarts dramatischer Musik fand in Stefan Kunze Publikationen eine analoge Formulierung in Bezug auf die Singstimmen: »In den Opern Mozarts bedeuten die Singstimmen die persönliche Verkörperung dessen, was das Orchester ausspricht [...]«. ⁴⁷ Das Orchester aber stellt einen funktional gegliederten, frei kooperierenden Organismus dar, der in seinem Instrumentarium die Möglichkeiten des musikalischen Satzes in nuce enthält. Daher ist die Rolle des Orchestersatzes bei Mozart nicht an einer Sammlung klanglicher Besonderheiten zu studieren, sondern nur durch musikalische Analyse eines ganzen Abschnittes aufzuzeigen; wie das Ensemble den Primat der Gesellschaft über das Individuum verkörpert, so hat eine solche Analyse den Tuttitatsatz zu ihrem Ausgangspunkt zu nehmen, um von dort zur einzelnen Instrumentenverwendung fortzuschreiten.

*

45 Cf. Kii-Ming Lo, Die filmische Umsetzung der Ouvertüren von Mozarts Opern durch Jean-Pierre Ponnelle, in: Jürgen Kühnel/Ulrich Müller/Oswald Panagl (edd.), »Regietheater« – Konzeption und Praxis am Beispiel der Bühnenwerke Mozarts, Anif/Salzburg 2007, S. 364–375.

46 Alfred Schütz 1964, S. 197f.

47 Stefan Kunze, Vokalmusik, in: Hans Heinrich Eggebrecht/Carl Dahlhaus (edd.), Riemann-Musiklexikon, 12. Auflage, Mainz 1967, vol. 3, Sp. 1052a.

Anhand der Friedhofsszene des *Don Giovanni* soll die spiegelbildliche Komplementarität von dramatischer Relation der handelnden Personen und satztechnischer Relation der erklingenden Instrumente exemplarisch aufgezeigt werden. Ein einleitendes Gedankenexperiment diene zur Untermauerung der These, dass Mozarts Orchestersatz nicht primär die Bedeutung der Szene für den Zuschauer – oder deren Eindruck auf den Zuschauer – widerspiegele, sondern die innere Bedeutung der szenischen Situation für die Handelnden auf der Bühne. Man stelle sich die Friedhofsszene des *Don Giovanni* als Komposition von Gaspare Spontini, Carl Maria von Weber oder Hector Berlioz vor, komponiert etwa mit den orchestralen Mitteln von Spontinis *La Vestale*: In dieser fiktiven Partitur erklingen Posaunenakkorde, Streichertremoli und gedämpfte Pauken zur Einleitung der Szene, gestopfte Hörner, Englischhorn und Piccoloflöte untermalen den Dialog zwischen Don Giovanni und Leporello in all seiner Doppelbödigkeit; schließlich erklinge zu den Worten der Statue ein Tamtamschlag.⁴⁸

Bei Mozart beginnt die 11. Szene des II. Aktes im Seccorezitativ; der Dialog Don Giovannis und Leporellos wird nach lautem Lachen Don Giovannis durch die Stimme der Statue des Komturs jäh unterbrochen. Ihr Gesang erklingt zu einem vierstimmigen, akkordischen Satz, dessen Oberstimme unisono von zwei Oboen und zwei Klarinetten ausgeführt wird, während drei Posaunen die anderen drei Stimmen spielen. Die Singstimme des Komturs verdoppelt die vier hohen Holzbläser in der Unteroktave; die drei Posaunenstimmen werden durch zwei Fagotte und durch die tiefen Streicher verdoppelt. Die diesen vier Takten zugrunde liegende Satzvorstellung wäre zu erklären als ursprünglich vierstimmiger Posaunensatz, dessen höchste Stimme – mangels Sopranposaune oder Zinken – durch verschiedene Holzbläser ausgeführt wird, deren Klangfarben sich durch Koppelung gegenseitig neutralisieren. Die Verstärkung der Bassposaune durch Celli und Kontrabässe stellt ein häufig geübtes Verfahren dar, das aufzeigt, welche Sonderstellung der Bassstimme auch nach dem Ende des Generalbass-Satzes noch zukam. Die Mittelstimmen der beiden Fagotte schließlich führen das Prinzip der Verdopplung für alle Stimmen des Satzes konsequent durch. Eine zweite Gesangsphrase des Komturs, die auf Don Giovannis Ruf antwortet, weist dieselbe Instrumentalbegleitung auf. Die Posaunen fungieren offenbar als klangliches Attribut des steinernen Komturs; die Festigkeit dieser Verknüpfung von Person und Instrument gilt es nun zu untersuchen.

⁴⁸ Jürgen Maehder, L'orchestra in funzione di commento drammaturgico. Gli inizi dell'orchestrazione ottocentesca nella partitura de »La Vestale«, Vortrag im Pariser Istituto Italiano di Cultura im Rahmen des Colloque International Gaspare Spontini et »La Vestale«: du mythe romain à la grandeur Impériale (14. 12. 2007), Publikation in Vorbereitung; Jürgen Maehder 2016, S. 79–105.

Vor der Besprechung des Duetto N. 22 (»O statua gentilissima«), das auf diese Szene folgt, sei der Einsatz der Posaunen beim Eintritt des steinernen Gastes in den Festsaal (Akt II, Szene 15) diskutiert. Der Posaunenakkord im Fortissimo fällt mit dem Öffnen der Türe durch Don Giovanni zusammen; das Bild des steinernen Gastes wird untrennbar mit dem Posaunenklang verknüpft. Nach dem Verschwinden des Komturs aber werden die Posaunen weiter verwendet, um das Versinken Don Giovannis zu begleiten; sie versinnbildlichen zusammen mit dem unterirdischen Chor »con voci cupe« die außernatürlichen Mächte, die das Strafgericht über Don Giovanni verhängen. Zum Attribut des Komturs also werden die Posaunen nur insofern, als er sich für eine Statue außernatürlich verhält. Als eigenständige Stimmen treten die Posaunen – Signum des Übernatürlichen – zum Orchestersatz hinzu und vermehren die Zahl der Bläserstimmen, denen die Aufgabe der harmonischen Konturierung des musikalischen Satzes in langen Notenwerten obliegt; ihr Einsatz modifiziert die harmonische Beweglichkeit des musikalischen Satzes, damit den musikalischen Satz überhaupt.

Den Wendepunkt des Duettes No. 22 innerhalb der Friedhofsszene bildet das »Si« des Komturs, die Antwort auf die schließlich von Don Giovanni persönlich vorgetragene Einladung. Dieses »Si« aber ertönt nicht zum Klang der Posaunen, sondern wird durch das Sforzato einer Hornoktave unterstützt. Es spricht der Komtur; dass eine Statue spricht, ist ohne Zweifel Manifestation des Übernatürlichen; außerdem ist dieses »Si« mit dem Gang des Dramas viel ursächlicher verknüpft als die übrigen, vom Posaunenklang begleiteten Gesangsphrasen innerhalb der Friedhofsszene; warum aber schweigen die Posaunen?

Die Besetzung des Duetto umfasst zwei Flöten, zwei Fagotte, zwei Hörner und Streicher; auf die Ungewöhnlichkeit der Tonart E-Dur in einer solchen Szene machte schon Hermann Abert aufmerksam.⁴⁹ Eine satztechnische Besonderheit der gewählten Besetzung besteht darin, dass die eingestrichene Oktave im Bläusersatz nur durch die Hörner repräsentiert ist; bei Beachtung der Normallagen von Flöte und Fagott muss eine melodieführende Verwendung der Holzbläser Doppeloktaven ergeben. Von dieser Tatsache hängt der Eindruck des »luftigen Klangbildes«, den Zuckerkandl von dem Satz empfindet, ganz entscheidend ab; werden die Fagotte an den Bass gekoppelt, wie etwa zu Beginn des Duetts, so kann zwischen ihnen und den Flöten sogar ein Tonraum von drei Oktaven entstehen.

Drei Akkordschläge auf der Tonika eröffnen halbtaktig den Satz; Leporello setzt befehlsgemäß mit seiner höflichen Anrede an die Statue ein. Die Glieder »O statua gentilissima« und »del gran Commendatore« sind zweitaktig und in

⁴⁹ Hermann Abert, Wolfgang Amadeus Mozart, Leipzig 1921, II, S. 538.

Hinsicht auf das Kadenzgerüst parallel gebaut, unterscheiden sich aber durch ein Sforzato auf dem zweiten, leichten Taktteil des vierten Taktes, dem im sechsten Takt die nicht rhythmische, sondern harmonische Durchbrechung des Satzverfahrens durch den Einsatz des Unisono auf *cis* entspricht. Zwei Störungen also tangieren den musikalischen Satz; die erste, rhythmische – ein Gegenstoß, der quasi den Ruck versinnlicht, den Leporello sich geben muss – geht vorüber, die zweite bewirkt das Abbrechen von Leporellos Rede. Die Unisono-Septime *cis*¹-*dis* stellt in E-Dur eine Suspension des Kadenzvorganges dar; die auf *e* hinzielende Kraft des Leittones *dis* wird durch das Sprungintervall der Septime abwärts neutralisiert. Leporello beteuert gegenüber Don Giovanni seine Unfähigkeit zu sprechen; die aufaktige Unisono-Sept wird wiederholt, der beziehungslose Takt daher verdoppelt. Erst im neunten Takt wird das musikalische Geschehen in einer regulären Kadenz wieder zusammengefasst, die auf die Tonika des zehnten Taktes zielt; zugleich geht die Zeitgliederung durch die Kadenz in Viertelbewegung über. Die Instrumente folgen in diesen neun Takten einem bestimmten Modell: Die Fagotte verdoppeln unisono die Bassstimme, Flöten und Hörner markieren nur die Forteschläge.

Mit dem Einsatz der Tonika in Takt 10 als Ergebnis der erwähnten Kadenz ändert sich das Satzbild: Eine Hornoktave bildet die Achse, unter welcher der Bass halbtaktiges, offenes Kadenzieren zwischen Tonika und Dominante ausführt. Ein vierter, rein von der Tonika beherrschter Takt, in dem die Tonika von der in Bewegung geratenen Hornstimme bestätigt wird, bildet die Brücke zu einem sechstaktigen dominantischen Feld, ebenfalls zur Einheit gebunden durch eine liegende Hornoktave. Mit Rücksicht auf die neue Funktion der Hörner schließen sich Fagotte und Flöten in doppelt oktavierten Terzparallelen zusammen. Don Giovanni's Drohung zu diesem Orchestersatz mündet in eine Wechselrede der beiden, deren Schluss auf der Dominante durch ein Sforzato auf dem zweiten Viertel des Taktes bestätigt wird – erneuter »innerer Ruck« Leporellos. Dessen zweiter Anlauf (»O statua gentilissima«) nimmt den ersten auf der Dominante wieder auf, diesmal ohne Verstärkung des Basses durch Fagotte, dafür mit kleinen Einwüfen der Violinen, die als Schilderung der Verzagtheit Leporellos anzusehen sind. Der zweite Anlauf scheidet gründlicher als der erste; die beziehungslos im harmonischen Raum stehende Unisono-Septime wird verselbständigt, beschleunigt auf die Hälfte der ursprünglichen Notenwerte und aufgefangen durch Umdeutung der Zielnote *ais* als Terz des wecheldominantischen Fis-Dur-Akkordes. Aus der Abweichung und ihrer Wiederholung entsteht ein Achtakter, dessen letzter Takt zur Bestätigung des Kadenzvorganges alle Blasinstrumente des Orchesters heranzieht. Don Giovanni droht Leporello mit dem Tode, begleitet vom Orchestertutti; dessen Zurückweichen bedingt ein

Absinken der harmonischen Ebene von der Dominante H-Dur zu einem Unisono-g, das in seiner Weiterführung über *fis* und *eis* harmonisch wieder aufgefangen wird. Zielton ist *fis*, das 12 Takte lang in repetierten Achtelnoten der Violastimme erklingt; über diesem Ton entsteht eine durch die Instrumente artikulierte zweitaktige Gliederung, an der auch die Singstimme Leporellos partizipiert. Dem Ensemble aus Viola und zwei Violinstimmen steht eine gesangsbegleitende Instrumentenkombination gegenüber, die von einem Horn-Liegeton, zwei Flöten und zwei Fagotten gebildet wird. Ausgehend von dem Ton *fis* – und wieder zu ihm zurückkehrend trägt Leporello die Einladung vor.

In Takt 44 ändert sich schlagartig das Satzbild – zum Tremolo in den Violinen treten gehaltene Bläserklänge, der Einsatz eines h-moll-Akkordes trübt den Klang, und die schwankende Bassführung entzieht dem musikalischen Satz den festen Boden. Sieben Takte lang wird das normale Satzverfahren suspendiert, der Bass berührt im sechsten Takt schließlich den Basston c-Grundton eines C-Dur-Dreiklages, der ohne Kadenz durch haltlos fließende Stimmführung erreicht wurde. Dieser Klang T. 49 fungiert in der Folge als eigentlicher Fremdkörper des Satzes.

Leporellos Singstimme verliert als Konsequenz des nur von ihm beobachteten Nickens der Statue alle Selbständigkeit – sie wird mit der Bass-Stimme identisch, geht auf im instrumentalen Wechselspiel der Stimmen. Die folgenden acht Takte teilen die Singstimme Leporellos aus den Takten 24 bis 27 (»Ah padron, mirate, che seguita a guardar«) auf die Stimmen Don Giovannis und Leporellos auf; der Singstimme Leporellos bleibt nur die haltlose Septime – Ausdruck äußersten Entsetzens –, während Don Giovanni die Kadenzfloskel als Grundlage seiner Singstimme erhält. Die Instrumente folgen in ihrer Funktion dem Modell der Takte 27/28, das jedoch auseinandergelegt und intensiviert wird. Ein Tonika-Takt beschließt im Forte des Orchestertutti diesen Abschnitt.

Leporello setzt an, um Don Giovanni zu beschreiben, was er sah; in sechs regulär von der Tonika wieder zur Tonika kadenzierenden Takten schildert er zu reiner Streicherbegleitung das Nicken der Statue, das in einem angehängten siebten Takt durch die Bläserkadenz D-T in Flöten und Hörnern plastisch präsent wird. Zugleich nickt die Statue wieder, Don Giovanni sieht es – die beiden Singstimmen wiederholen zum Orchestertutti den erwähnten Sechstakter. Dabei entstehen zwischen den Singstimmen in den ersten drei Takten Hornquinten, die zugleich auch in Fagotten und Hörnern erklingen. Die Versinnlichung des Nickens in Flöten und Hörnern erscheint ein zweites Mal; auf doppelte Länge wurde der Dominantakkord gedehnt; statt der Tonika E-Dur bricht die C-Dur-Sphäre in das musikalische Geschehen ein. Die Hörner schweigen – spieltechnische Beschränkung und musikalische Sinn-

struktur entsprechen einander –, während Flöten und Fagotte doppelt okta-vierte Terzparallelen spielen. An die Stelle des Achtel-Bogentremolos tritt in der zweiten Violine das Fingertremolo; die erste Violine spielt im zweiten und vierten Takt eine Floskel, die als Anlauf zu Don Giovannis Singstimme fungiert – eingebettet in ein C-Dur-Feld spricht seine Stimme nun persönlich die Einladung aus. Der zweite, rezitativisch gehaltene Viertakter, durch Akkordschläge des vollen Orchesters begleitet, intensiviert diese Anrede noch; das in den C-Dur-Akkord eingeführte *ais* gibt diesem die klangliche Erscheinungsform eines C-Dur-Septakkordes, die aber durch enharmonische Verwechslung dieses Akkordtones aufgrund seines funktionalen Zusammenhanges innerhalb von E-Dur durchkreuzt wird.

Zwei dominantische Takte im Tutti lassen – dem Kadenzablauf entsprechend – den Tonikaklang erwarten; das »Si« des Komturs auf *e* setzt nur den Tonikagrundton, intensiviert durch das Sforzato einer Hornoktave auf *e* und *e*¹. Die überschüssige Energie, mit der diese Tonika aufgestellt wird, verweist auf die Tatsache, dass es mit ihrer Funktion als Tonika nicht ganz geheuer ist; der Einsatz der Singstimme Leporellos im nächsten Takt auf *c* unisono mit dem Bass deutet das *e* des Komturs um zur Terz eines C-Dur-Akkordes. Damit wird das »Si« des Komturs als strukturelle Weiterentwicklung des musikalischen Materiales vorgestellt, das das Nicken der Statue begleitete; Gestus und Wort gehen im Medium des musikalischen Sinnes ineinander über.

Der schrittweise aufgebaute C-Dur-Klang wird jedoch nicht bis zur Quint vervollständigt; statt dessen setzt in drei Oktaven der Ton *fis* ein – in Fagott, ersten Violinen und Flöte –, der viereinhalb Takte lang das harmonische Geschehen im Zwielficht hält. Das Bogentremolo der Violinen betont die Sinn-gleichheit der Antwort »Si« mit dem vorausgegangenen Nicken des Kopfes der Statue ebenso wie die Auflösung der festen Kadenzstruktur des musikalischen Satzes. In den erwähnten viereinhalb Takten durchzieht die Sekund *e-fis* als gehaltener Klang in Flöten und Fagotten wie eine Achse das musikalische Geschehen. Die Singstimme Leporellos verläuft bar jeder Selbständig-keit *col basso* – und sie gewinnt im Laufe des Satzes ihre Unabhängigkeit von der Bassstimme nicht wieder zurück, so dass von dem Einsatz auf *c* an Lepo-rello als musikalisch gegenwärtiges Individuum ausgelöscht ist.

Die Fortführung des Satzes geschieht mit dem Material der fallenden Sep-time *cis-dis*, die zu Beginn des Satzes das Sigel für Leporellos Angst bildete. Ihre quasi automatisierte Fortführung im Rahmen des Bisherigen stellt sich ein, um den Satz in hastiges, fortdrängendes Kadenzieren zu treiben. Auch an Don Giovanni ging der Eindruck der sprechenden Statue nicht spurlos vorüber; zwar bildet seine musikalische Reaktion auf die Antwort des Kom-turs (eine melodisch den zugrunde liegenden Akkord ausfigurierende Formel im Rahmen des Tritonus) die einzige individualisierte Gestalt innerhalb der

beschriebenen Klangfläche, doch die ständige Wiederholung dieser Formel auch nach Restituierung einer festen Kadenzstruktur beweist, dass der empfangene Eindruck nachhaltig war. Die letzten 13 Takte des Duetts realisieren das Verschwinden der Protagonisten musikalisch; auf einen Viertakter mit der Stufenfolge /I-VI/IV-V/I-VI/IV-V/(I) folgt ein Zweitakter, der das Pendeln zwischen Tonika und Dominante auf Halbtakte beschleunigt. Der folgende Viertakter führt eine weitere Beschleunigung der Pendelbewegung des harmonisch-metrischen Gerüsts herbei, das in reiner Form in den Staccato-Viertelnoten der Bläser und des Basses auftritt. Zwei Kadenzakte und ein Tonika-Abschlusstakt beschließen das Stück, dessen Bewegung trotz des Diminuendos nicht abnimmt; in den letzten beiden Takten erlaubt die Teilung der Violen das Tieferlegen der Sechzehntelbewegung, die bis zum Schlussakkord anhält.

Die Frage nach der Sinnstruktur der Instrumente in der besprochenen Komposition soll nun rekapituliert werden; im Durchgang durch den Satzverlauf wurden Querverbindungen zwischen den verschiedenen Teilen sichtbar, die es erlauben, die Frage nach der Legitimation jedes einzelnen Tones dieser Partitur zu stellen. Das Schweigen der Posaunen zum »Si« des Komturs kann auf verschiedene Weisen erklärt werden; alle Faktoren spielen mit bei der strukturellen Rechtfertigung eines Satzverfahrens, das in der Instrumentenverwendung die strenge Koppelung von Person und Instrument zu verletzen vermag, ohne die Stimmigkeit der musikalischen Sinnstruktur zu gefährden.

1) Die Posaunen sind für das Duett nicht Teil des Ensembles; sie müssten entsprechend den Regeln der Wiener klassischen Musik entweder als gleichberechtigte Instrumente in den Satz einbezogen werden können, was bei einem Einzelton kaum sinnvoll möglich wäre, oder sie müssen schweigen.

2) Die Posaunen bildeten einen Topos szenischer Musik, der dem historischen Horizont des besprochenen Duettes, seiner Verwurzelung in der Tradition der Opera buffa⁵⁰, widersprochen hätte; von diesem Traditionshorizont ist andererseits die Bezogenheit dieser Musik auf die szenische Handlung abzuleiten.

3) Dem Kopfnicken der Statue ist als Instrument und als Träger eines bestimmten musikalischen Satzes (Hornquinten) das Horn zugeordnet; dem Wort »Si« entspricht daher als logische Konsequenz die Vergrößerung und Intensivierung des Horntones durch solistisches Hervortreten und Sforzato.

4) Schließlich ist das E-Horn als Träger der Naturtonreihe auf E im vorliegenden Stück auch Repräsentant einer eigentümlichen harmonischen Ambi-

⁵⁰ Stefan Kunze (Don Giovanni vor Mozart, München 1972, S. 105–110) gibt einen Überblick über die Formen der Gestaltung dieser Szene in den Don Giovanni-Vertonungen der zeitgenössischen Buffa-Tradition; mit seiner Interpretation der Friedhofsszene bei Mozart berührt sich die vorliegende in der Grundannahme einer Auflösung des musikalischen Baues durch Konstruktion.

valenz; denn ein Abgleiten des musikalischen Satzes in den Bereich von C-Dur und die Verwendung von E-Hörnern schließen sich ja eigentlich aus. Mozart gelingt es aber, die beiden widerstreitenden Prinzipien zur Versöhnung zu bringen – freilich um den Preis eines Zugeständnisses: Alle C-Dur-Akkorde in den Bläsern sind erzwungenermaßen terzlastig und geben sich dadurch als uneigentlich zu erkennen. Bei einer Verwendung der Posaunen wäre diese charakteristische Struktureigentümlichkeit fortgefallen.

Aus der vorgetragenen Analyse wäre die Konsequenz zu ziehen, dass der Begriff der »Theaterstruktur« der Wiener klassischen Musik in bezug auf den Einsatz der Instrumente in der Partitur noch eine weitere Dimension umfasst: Instrumente wurden als Individuen behandelt, gleichsam als ob sie die dramatis personae selbst wären. Sie sind aber in ihren Funktionen mit diesen nicht etwa identisch, sondern konstituieren eigene Sinnstrukturen, die dem Zuschauer gegenüber beredt sind. Der Orchestersatz reflektiert ständig die Grenzen des Instrumentariums, wie die Periodenstruktur als Norm von der individualisierten rhythmisch-metrischen Struktur der Wiener klassischen Musik beständig »aufgehoben« wird – im Doppelsinne Hegels. Die Genese des Individuellen im Orchestersatz ist allgegenwärtig und nur der allgemeinen Interpretation zugänglich, nicht der Suche nach vereinzelt Orchester-effekten; ebenso wenig existierte ein allgemeines Instrumentationsverfahren. Instrumentation eines Klaviersatzes für Orchester begegnet daher im Werk der drei Wiener Klassiker beinahe nie;⁵¹ auch die Veränderungen des Orchestersatzes anlässlich von Umarbeitungen tangierten, wie Koller gezeigt hat, immer das Ganze des Werkes.⁵²

Die Struktur der Wiener klassischen Partitur war gebunden an einen begrenzten Vorrat von Kadenzakkorden und an eine in der Grundstruktur beschränkte Typisierung metrischer Gestalten, deren Kombinationsmöglichkeiten freilich unendlich waren. Ein Aufbrechen dieser Zeitstruktur musste auch die Kadenzstruktur tangieren, und eine äußerste Dehnung des Kadenzrahmens bis an die Grenze des als Sinnbezug Wahrnehmbaren musste die musikalische Zeitgliederung außer Kraft setzen. Die Wahrnehmung einer Klangfarbe als Eigenwert aber setzt Zeit, setzt in letzter Konsequenz zeitloses Klingens voraus, das Persistieren des in all seiner Aura wahrgenommenen Klanges.⁵³ Wohl konnte die Struktur des Wiener klassischen Orchestersatzes die Verselbständigung der Klangfarben als Eigenwerte für geraume Zeit strukturell legitimieren, zumal ja die Satzstruktur dieses Orchestersatzes die Vorbedingung für einen freien Einsatz eines Instruments als Klangträger erst

51 Die seltenen Fälle bespricht Walter Koller 1975.

52 Walter Koller 1975, besonders Kapitel 11, S. 143ff.

53 Jürgen Maehder 2009, S. 107–122.

geschaffen hatte, doch war der Zeitpunkt absehbar, an dem die gleichwohl noch existierenden Strukturen des Kadenzgerüsts nicht mehr als solche rezipiert werden konnten, da die Aufmerksamkeit der Hörer sich allmählich der klingenden Außenseite des Orchestersatzes zuwandte.